

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Lucy Terezinha Mariotti

Ele se vestiu de Pastor, mas o revestiram de imperador:

Representações de poder e resistência a partir da arte cristã na Antiguidade tardia

MESTRADO EM TEOLOGIA

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Lucy Terezinha Mariotti

Ele se vestiu de Pastor, mas o revestiram de imperador:

Representações de poder e resistência a partir da arte cristã na Antiguidade tardia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teologia sob a orientação do Prof. Dr. Pe. Edécio Serafim Ottaviani.

São Paulo

2021

Lucy Terezinha Mariotti

Ele se vestiu de pastor, mas o revestiram de imperador

Representações de poder e resistência a partir da arte cristã na Antiguidade tardia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teologia sob a orientação do Prof. Dr. Pe. Edécio Serafim Ottaviani

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINDORA

Prof. Dr. Edelcio Serafim Ottaviani - PUC-SP

Profa. Dra. Ceci Maria Costa Baptista Mariani – PUC- Campinas

Prof. Dr. Pe. Sidnei Fernandes Lima – PUC-SP

Às irmãs da minha comunidade, do Instituto das Irmãs de Caridade das Santas Bartolomea C. e Vincenza G. que generosamente apoiaram este trabalho. Com vocês aprendi que o Instituto tem sentido enquanto vive na Igreja – nós como Igreja – à serviço do Reino, motivo e finalidade da busca de toda e qualquer qualificação.

Aos meus pais Ângelo e Theresa por seu testemunho de fé, esperança e amor. Vocês me fizeram experimentar o amor de um Deus que é amor e puro dom. Retirando suas convicções da diária leitura orante da vida e das ações de Jesus nos Evangelhos, me ensinam que as pessoas têm valor por serem todas filhas de Deus e não pela aparência, pelos títulos, poder ou bens que possuem.

Agradeço à Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior (CAPES) –
“Código de Financiamento 001”
pelo apoio possibilitando a
realização do presente trabalho.

AGRADECIMENTOS

Minha alegria, após esse percurso, se faz canto de gratidão a Deus. Nele está cada uma das pessoas que compartilharam comigo o itinerário que agora termina deixando abertos novos horizontes de busca. Tenho certeza de que Deus as escolheu para fazerem parte da minha vida. Gratidão a Deus, razão do meu existir, por todos os dons com os quais me presenteou: a vida, a vocação, uma família cristã, primeira catequista a despertar em mim as certezas da fé e o encanto por Jesus o Belo-Bom Pastor.

Agradeço pelas minhas irmãs do Instituto das Irmãs de Caridade das Santas Bartolomea Capitânio e Vincenza Gerosa por mas uma oportunidade de aprofundamento; pela compreensão das minhas ausências durante a pesquisa, pela oração e pela solidariedade. Com a nossa fundadora eu digo: “...Tudo o que Deus me deu, não considerarei mais meu, porque tudo foi-me dado para que seja empregado para o bem do próximo”. (S. Bartolomea).

Agradeço ao professor Edécio, amigo e orientador que indicou o itinerário com segurança, competência, liberdade, diálogo e alegria; com quem pude pensar junto um mundo com mais beleza, numa Igreja comprometida com o cuidado da vida, aberta e inclusiva. Agradeço ao Professor Valeriano que primeiro me recebeu no grupo de pesquisa e contribui nos primeiros esboços do projeto.

Obrigada ao professor Bóris, diretor da Faculdade de Teologia, pela acolhida e incentivo; à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Teologia da PUC-SP, à gestão anterior e à atual, na pessoa do professor Mathias e professor Gilvan, pela dedicação e atenção aos alunos. À Rita e Patrícia que, juntamente com a coordenação nos auxiliam de forma eficiente em nossos pedidos de “socorro” e a todos os funcionários da PUC pela prontidão no seu serviço.

Minha gratidão à ADVIENAT e à CAPES pelo apoio financeiro, assim como à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Teologia e Comissão de Bolsas da PUC pela confiança. Espero que o trabalho tenha correspondido às expectativas. Os próximos ainda serão realizados como gratidão e reconhecimento.

Sou grata aos muitos amigos e amigas, cujos nomes deixo no coração para não correr o risco de esquecer a nenhum. Amigos que me acompanharam de longe, mas na mesma medida estiveram próximos porque desejando junto comigo que a pesquisa tenha sentido e possa

contribuir para o debate. Por tudo e por vocês na minha vida - Universidade, amigos, irmãs, família - digo em prece: tenho muito a descobrir, mas sigo com a certeza de que “Sei em quem acreditei” (2Tm 1,12) e continuo com confiança pois creio que “Sua bondade e misericórdia me seguirão por todos os dias da minha vida” (Sl 23(22)).

Tomando sobre si a ovelha,
o pastor se tornou uma coisa só com ela;
a ovelha elevada sobre os ombros do pastor,
isto é, na divindade do Senhor,
se torna uma só coisa com ele
porque ele a tomou sobre si mesmo;
é ovelha naquele que a eleva,
pastor naquele que a assume
(São Gregório de Nissa)

RESUMO

A arte cristã, simbólica e bíblica em suas origens, assumiu traços que evidenciam questões relativas ao poder. A passagem do espaço restrito das catacumbas, lugar do Pastor, para as basílicas abalizou representações artísticas novas em formas conhecidas nos ritos imperiais e assumidas na figura do Cristo Pantocrátor. O método iconográfico-iconológico verificou as representações artísticas nas suas áreas culturais, em uma relação interdisciplinar que levou em conta a história, a teologia, a filosofia e a antropologia religiosa. Para responder sobre os sinais de resistência ou profecia na arte monumental, o sentido e incidência dessas representações na vida dos cristãos e no modo como a Igreja engendra suas relações interna e externamente, o estudo confrontou os dados arqueológicos e históricos levantados por André Grabar com a crítica de Michel Foucault sobre o poder pastoral e a reflexão teológica de José Comblin. A proposta de uma “Igreja em saída”, apresentada pelo Papa Francisco na Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium*, instituiu também um retorno à figura do “Pastor com cheiro de ovelhas”. Esta proposta e este retorno se apresentaram como um embasamento ético-estético fecundo à vida e à arte litúrgica contemporânea e se constituíram em um dos referenciais teóricos da presente pesquisa, de cunho eminentemente bibliográfico. Por meio das análises iconográficas da arte da Antiguidade Tardia, pôde-se perceber ao menos duas concepções de mundo que se sobrepõem: uma que se opõe à condução de condutas própria ao Império romano, antes da era constantiniana, e outra que se lhe adapta, terminando por instituir formas de inclusão e, ao mesmo tempo, de exclusão de pessoas, formas essas apoiadas pela política de Constantino. À luz desse percurso, o trabalho se encerra pela elucidação do espaço litúrgico em sua força simbólica, reavivado por uma arte evangelicamente inspirada na imagem do Bom e Belo Pastor, como a contraface do Pantocrátor, que só encontra sua verdadeira realeza não num poder que oprime e exclui, mas na potência que assume, cuida e valoriza a singularidade própria de cada ovelha, particularmente daquela que desempenha sua vocação profética, desafiando toda a Igreja a fazer o mesmo.

Palavras-chave: Arte litúrgica; Igreja em saída; poder; profecia.

ABSTRACT

The Christian art, symbolic and biblical in its origins, assumed traces that show power issues. The shift from the secluded space of the catacombs, Shepherd's hut, to the basilicas, authorized new artistic representation in well-known forms destined to the imperial rites and associated with the Christ Pantocrator. The iconographic-iconological method verified the artistic depictions in their respective concerned areas, in an interdisciplinary relationship that took into account History, Philosophy, and Religious Anthropology. In order to adequately respond to the so-called signs of resistance or prophecy in the monumental art, as well as the meaning and also the incidences of such forms in Christians lives and in the various ways the Church engenders its relationships, whether intern or externally, the study confronted the archeological and historical data collected by André Grabar with Michel Foucault's critique of the pastoral power and José Comblin's theological reflection. Pope Francis's proposal for "a Church which goes forth" presented in the Apostolic Exhortation *Evangelii Gaudium* also insisted on the return to the image of the shepherd who takes on the "smell of the sheep". Such proposal and return are presented as a prolific ethical-esthetical foundation to build contemporary life and liturgical art, constituting one of the theoretical framework adopted in the present study, eminently bibliographical. Through the iconographic analyses of Late Antique Art, it was possible to realize at least two overlapping visions of the world: One that stands radically opposed to a standard behavior common to the Roman Empire, before the Constantinian era, and another that adapts itself, establishing ways of including and, at the same time, excluding people, both supported by Constantine. In light of these developments, as the study comes to an end, the liturgical space is understood in its symbolic power, renewed by means of art inspired by the image of the Good and Beautiful Shepherd as the counterfeit image of the Pantocrator, who may only find His true royalty, not with the power which oppresses and excludes, but in the power which assumes, cares for and values the uniqueness of each sheep, particularly that which fulfills its prophetic vocation, challenging the whole Church to do the same.

Keywords: Liturgical art; Church which goes forth; power; prophecy.

ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>Apud</i>	Citado por, conforme, segundo
a.C.	Antes de Cristo
AG	<i>Ad Gentes</i> . Decreto sobre a atividade missionária da Igreja
CAAS	Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra
CD	<i>Christus Dominus</i> . Decreto sobre o múnus pastoral dos bispos
CDC	Código de Direito Canônico
CIC	Catecismo da Igreja Católica
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
DAp.	Documento de Aparecida
DP	Documento de Puebla
EG	<i>Evangelii Gaudium</i> . Exortação Apostólica sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual
Exort. ap.	Exortação Apostólica
FT	<i>Fratelli Tutti</i> . Encíclica sobre a fraternidade e a amizade social
GS	<i>Gaudium et Spes</i> . Constituição Pastoral sobre a Igreja no mundo de hoje
IGMR	Instrução Geral do Missal Romano
IHU	Instituto Humanitas Unisinos
IL	<i>Instrumentum laboris</i> (documento preparatório para o Sínodo da Amazônia)
IM	<i>Inter mirifica</i> . Decreto sobre os meios de comunicação social
LG	<i>Lumen Gentium</i> . Constituição Dogmática sobre a Igreja
LP	<i>Liber Pontificalis</i>
LS	<i>Laudato Sii</i> . Encíclica social sobre o cuidado da casa comum
MD	<i>Mediator Dei</i> . Carta Encíclica sobre a Sagrada Liturgia, do Papa Pio XII
MV	<i>Misericordiae Vultus</i> . Bula de proclamação do jubileu extraordinário da misericórdia
PC	<i>Perfecta Caritatis</i> . Decreto sobre a adequada renovação da vida religiosa
SC	<i>Sacrosanctum Concilium</i> . Constituição sobre a Sagrada Liturgia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL.....	15
CAPÍTULO I: DO BOM PASTOR AO PODER PASTORAL	19
Introdução.....	19
1.1 Pastorado: atividades, metáforas e figuras de linguagem na tradição semítica.....	20
1.1.1 <i>Bons e maus pastores na Sagrada Escritura</i>	<i>22</i>
1.1.2 <i>O Pastor no Antigo Israel</i>	<i>24</i>
1.3.3 <i>Jesus, o Bom Pastor</i>	<i>29</i>
1.3.3.1 <i>Jesus, o Bom Pastor no Evangelho de João e o Pastor cuidadoso nos Evangelhos Sinóticos</i>	<i>29</i>
1.3.3.2 <i>O Bom Pastor e a ovelha desgarrada nos evangelhos sinóticos</i>	<i>35</i>
1.2 Leituras críticas sobre o poder pastoral	38
1.2.1 <i>Michel Foucault e a análise do poder pastoral</i>	<i>39</i>
1.2.2 <i>Omnes et Singulatim: poder sobre todos e cada um</i>	<i>40</i>
1.2.3 <i>Poder pastoral e suas tecnologias de poder, em sua relação com a salvação, a lei e a verdade.....</i>	<i>43</i>
1.3 O pastor na arte paleocristã.....	48
1.3.1 <i>A reconfiguração semântica de uma antiga figura.....</i>	<i>52</i>
1.3.2 <i>O pastor nas catacumbas.....</i>	<i>56</i>
1.3.3 <i>O pastor nos sarcófagos</i>	<i>57</i>
1.4 Das catacumbas à arte monumental.....	59
1.4.1 <i>A arte oficial: ritos de uma liturgia imperial</i>	<i>60</i>
1.4.2 <i>Cerimonias palacianas na arte monumental: A Traditio Legis.....</i>	<i>66</i>
1.4.3 <i>O Cristo em Majestade: o Cosmocrátor e o Pantocrátor.....</i>	<i>70</i>
1.5 Considerações parciais	76
CAPÍTULO II - IMAGENS E INTERPRETAÇÕES	79
Introdução.....	79
2.1 Imagens e estética na antiguidade tardia.....	80
2.1.1 <i>Imagens e verdade em Plotino</i>	<i>84</i>
2.1.2 <i>O olhar que contempla.....</i>	<i>86</i>
2.1.3 <i>Teofanias: a escolha para as composições absidais.....</i>	<i>93</i>
2.2 A imagem do Bom Pastor na interpretação dos Santos Padres	103

2.2.1 Ele deixa as 99 ovelhas no monte.....	105
2.2.2 Ele desce para se tornar “uma coisa só com a ovelha”	107
2.2.3 Ele sobe com a ovelha nos ombros.....	111
2.2.4 Vestido de pastor para cuidar da vida	113
2.3 A imagem de Jesus como pastor que conduz à verdade e à vida	117
2.3.1 Jesus e a veracidade	119
2.3.2 Jesus, o Caminho	123
2.3.3 Jesus, a Vida – o pensamento, a palavra e a ação	125
2.4 Igreja e artistas-cânon e conduta	128
2.4.1 A lei e a liberdade.....	132
2.4.2 A inspiração, o Espírito, o artista	135
2.5 A iconografia bizantina como fonte da relação inspirada entre o artista, a arte e contemplação do invisível.	137
2.6 O Pantocrátor na interpretação de Cláudio Pastro	141
2.6.1 A arte sacra	147
2.6.2 A arte litúrgica na Basílica nacional	151
2.6.3 O artista.....	157
2.7 Considerações parciais	160
CAPÍTULO III - DO PODER PASTORAL AO PASTOREIO: ARTE COM “CHEIRO DE OVELHA”	167
Introdução	167
3.1. Papa Francisco: “Igreja em saída” como imagem de pastorado	168
3.1.1 Papa Francisco e os artistas: pelo caminho da beleza	173
3.1.2 Evangelii Gaudium e o pastorado com cheiro de ovelha cuidado, não controle e não dominação.....	176
3.1.3 A representação do Bom Pastor e sua ligação com a orante: premissa para o discipulado de iguais.	182
3.2 Arte Sacra na contraconduta da cultura do poder pastoral, do consumo e do descarte	192
3.2.1 A arte que não descarta.....	194
3.2.2 Um desenho de Igreja no Documento Preparatório ao Sínodo da Amazônia, contra a cultura do descarte e por uma valorização da presença feminina nos espaços de decisão.	199
3.2.3 A representação icônica de Cláudio Pastro e a inserção das mulheres como	

<i>presença marcante na caminhada do Povo de Deus.....</i>	203
3.3 Arte Sacra e Ecclesiologia	207
3.3.1 <i>A Domus Ecclesiae e sua iconicidade.....</i>	213
3.3.2 <i>Arte Sacra, simbologia litúrgica, contemplação e provocação para uma nova concepção da presença feminina no seio da Igreja.</i>	218
3.3.3 <i>Arte Sacra e motivação pastoral, para além da mera decoração.</i>	222
3.4 Considerações parciais.....	226
CONCLUSÃO	229
REFERÊNCIAS	233
ANEXO	245

INTRODUÇÃO GERAL

O presente trabalho, escolhendo a figura do Bom Pastor como referência, tem como objetivo analisar a arte cristã nas suas origens enquanto reveladora de concepções de mundo, de modos de pensar e de relações. Procuramos abordar as representações de poder na arte no período da Antiguidade Tardia (século III-VI) identificando o sentido, o significado e a função da atividade simbólica, capazes de comunicar a Verdade revelada ou de criar distorções tanto na arte como na práxis cristã. O retorno às origens encontra inspiração na proposta de uma “Igreja em saída”, que nas fontes encontra sua identidade. Um itinerário condizente com a eclesiologia do Concílio Vaticano II sustentada pelo Papa Francisco.

O magistério de Francisco de Roma, representado pela figura do pastor que não tem receio de se misturar com as ovelhas, além de retornar ao Evangelho é igualmente inspiração para a renovação da arte litúrgica contemporânea. O Papa convoca toda a Igreja a rever seus métodos pastorais, a arte litúrgica inclusa, as relações entre nós, com a terra e com Deus, levando-nos à questão de qual simbologia pode ofuscar ou revelar a imagem de Deus apresentada por Jesus Cristo. Hipotizamos que o estudo das imagens e composições monumentais da Antiguidade Tardia pode responder sobre o que é válido para a arte litúrgica dos nossos dias, uma arte que seja condizente com a eclesiologia do Concílio Vaticano II, baseada no retorno às fontes. E que, sem tais referências poderá perder visibilidade o percurso de uma Igreja aberta e sensível às dores e esperanças do mundo.

As representações artísticas na Igreja, enquanto hermenêutica visiva da Palavra de Deus ou de dogmas, remetem a uma determinada imagem de Deus, de Jesus Cristo de Maria ou dos Santos, o que está intimamente ligado à conduta, ou ao *modus vivendi* dos católicos, de consequência às relações entre homens e mulheres, “pastor e rebanho”. Longe de atuar de forma neutra na celebração litúrgica, ela reforça determinada eclesiologia. A arte na Igreja não é uma simples decoração desprovida de ideologia; nela estão presentes entendimentos de Igreja, de seguimento, de compromisso ou descompromisso com a vida. A Igreja, em sua vivência sacramental, é permeada por imagens e símbolos capazes de colocar os fiéis diante da realidade de outra forma, por meio de outro olhar.

Ao indagar sobre as razões do desaparecimento gradual da imagem do Bom Pastor e o aparecimento cada vez mais enfático do Pantocrátor na arte monumental na Antiguidade Tardia, assim como o sentido das composições iconográficas para vida da Igreja, nos servimos das

pesquisas de André Grabar (1896-1990) por ser ele o pioneiro no estudo das imagens em seu contexto e também por ser constantemente citado pela maioria dos estudiosos sobre o tema. Nascido na Rússia, Grabar desenvolveu seus estudos na França, destacando-se por ser o primeiro estudioso da escola francesa de estudos bizantinos; diretor e professor de estudos de arqueologia paleocristã e bizantina na *École des Hautes Études* em Paris (1938-1966). Enquanto professor do *Collège de France*, a partir de 1946, ocupou por vinte anos, como titular, a cátedra de arqueologia paleocristã e bizantina. Grabar destacou-se por construir interpretações da arte cristã em sua gênese ao considerar a cultura, o conteúdo intelectual e o valor semiótico das imagens. Reuniu todos os temas bizantinos herdados da arte romana e através desta, do oriente persa e helenista, os quais celebram o soberano e exaltam a sua eterna vitória ao exprimirem em seus atributos ou gestos uma dupla legitimidade que derivava do povo e de Deus ou dos deuses. O método iconográfico-iconológico, por valer-se de diferentes áreas do conhecimento, nos levou a uma pesquisa bibliográfica e nos ofereceu a possibilidade de fazermos uma reflexão teológico-prática. A iconografia, enquanto disciplina, possibilita uma análise descritiva do ponto de vista cultural e nos leva a interpretar de o porquê das variações e qual a finalidade da obra seja de ordem estética ou ideológica nos ambientes celebrativos de tradição cristã.

O primeiro capítulo buscou elucidar a figura do Pastor na Bíblia, tomando-a como fonte principal por meio da qual são apresentados os elementos para o discernimento do que venha a ser bons e maus pastores até o advento do Bom e Belo Pastor, Jesus Cristo. A imagem do Bom Pastor na arte paleocristã foi analisada em sua origem e significado, levando em conta contextos culturais e a fé cristã; assim também as composições iconográficas das primeiras basílicas; a figura do Cristo em Majestade, especialmente o Pantocrátor, as quais mesclam elementos culturais, político-ideológicos e religiosos. Não é objetivo do trabalho aprofundar o tema do Pantocrátor, já amplamente debatido, e que levaria a uma outra pesquisa paralela levando em conta vários períodos históricos para além da Antiguidade Tardia; os Concílios e debates cristológicos; a vida monástica do Oriente; a queda do Império romano do Ocidente e do Oriente e os períodos de luta iconoclasta e suas variações até os nossos dias, assim como o porquê da revalorização dos ícones no Ocidente. A menção a ele se deve a uma associação preliminar de aproximação das autoridades cristãs das estruturas de poder, marcando o advento de uma iconografia cada vez mais presente do Cristo Rei do Universo, existente no Apocalipse, e uma mitigação da imagem do Bom Pastor presente nas catacumbas e nas *Domus Ecclesiae*. Tais relações foram problematizadas e aprofundadas tendo por pano de fundo os estudos de

Michel Foucault sobre a genealogia do ato de governar na sociedade moderna liberal, que tem por matriz o poder pastoral, cujos dispositivos de governo permite ao pastor exercer seu poder sobre todos e cada um (*Omnes et Singulatim*). O controle das consciências, exercido por meio da confissão, influencia a conduta dos indivíduos em seus mais ínfimos detalhes, conduzindo-o também a uma introjeção dos valores ditados pelo pastor. Tal inferência sobre as consciências, deslegitimada pela conduta contraditória do munus pastoral, fez emergir, a partir do século XII, uma série de movimentos de contraconduta no interior da instituição eclesial. Assim, à figura do Pantocrator, senhor sobre todos e cada um, é proposto um retorno ao *modus vivendi* do Bom e Belo Pastor, em relação ao qual se identificam movimentos espirituais de cuidado, tais como o beguinato, de cunho predominantemente feminino.

Com essas balizas, no segundo capítulo, buscamos outros referenciais teóricos para a análise das representações artísticas e os sinais de contraconduta ou resistência na arte monumental. José Comblin (1923-2011), teólogo biblista nos apresenta Jesus, o pastor que conduz à verdade e à vida e o livro do Apocalipse de São João como profecia e crítica ao Império Romano. Os símbolos da Nova Jerusalém são justificáveis ao mostrar que acima do poder do imperador, ou de quem quer que seja, está um poder maior que é o poder do Cordeiro, daquele que se fez servo e entregou sua vida por amor. Numa volta às fontes, buscamos no pensamento dos Santos Padres os elementos para analisar a imagem do Pastor na tradição da Igreja, identificando suas raízes na obra de um artista contemporâneo, Cláudio Pastro, que pode ser apresentado como referência para uma arte que une conhecimento, fé e espiritualidade litúrgica apontando para uma eclesiologia em que todos tem lugar.

O terceiro capítulo concentra-se no Magistério de Papa Francisco que indica caminhos para uma Igreja aberta, em saída, como imagem de pastorado. O *Instrumentum Laboris* do Sínodo para a Amazônia, foi utilizado por ser a voz do povo de Deus e delinear um novo itinerário eclesial para a Igreja, fundado na Palavra e na ação de Jesus de Nazaré que, em sua missão, se fez acompanhar por homens e mulheres, instituindo um discipulado de iguais. Tal aproximação levanta novas questões para um futuro aprofundamento, ou seja, a presença e atuação da mulher no interior da estrutura eclesial.

O estudo não pretendeu esgotar o tema e não o fez, mas foi elaborado no intuito de contribuir para que a consciência de que arte litúrgica não só faz transparecer uma determinada eclesiologia do qual ela é representante, mas também é um meio para impulsionar verdadeiras transformações no campo eclesiológico, como foi visto na obra de Cláudio Pastro, baseada na experiência eclesiológica latino-americana e expressa na obra monumental do Santuário de

Aparecida. A arte de Pastro é a expressão de um modo de contemplação da presença de Deus na história humana, na esperançosa certeza de que a fé dos peregrinos é o alicerce da construção de novos céus e nova terra, livre de toda inclinação à dominação, cujo reinado de Cristo, o Pantocrátor, só encontra sua real razão de ser na atividade zelosa do Bom e Belo Pastor.

CAPÍTULO I

DO BOM PASTOR AO PODER PASTORAL

Introdução

O anúncio da Boa notícia, realizado em Jesus Cristo, continua sendo ouvido e visto na palavra e nos gestos da Igreja, o povo de Deus. Papa Francisco nos recorda esse fato ao pedir que a alegria do Evangelho transforme em profecia a vida de quem o escuta. Em seus pronunciamentos e entrevistas, ele insiste na ideia de que Jesus Cristo deve ser o centro, a referência da vida de cada um de seus seguidores. Aos que têm a missão de dirigir a Igreja como pastores, em especial aos bispos e presbíteros, Francisco pede para que sejam “pastores com cheiro de ovelhas”. Foi com essa expressão que ele se dirigiu aos novos bispos em 19 de setembro de 2013, no primeiro ano de seu pontificado. Carregada de conteúdo, a expressão traz à mente a imagem de Jesus, o Bom Pastor, que carrega a ovelha ferida nos ombros; cuida dela e a protege, enfrenta perigos e não hesita em dar a própria vida para salvar aquela que se perdeu (Cf. Jo 10,11), mesmo que seja somente uma dentre um cento. A imagem do Bom Pastor, do “pastor com cheiro de ovelhas” remete à vida de Jesus de Nazaré, que acolhia os marginalizados (doentes, mulheres, crianças e pobres) e a todos eles revelava a face do Pai misericordioso, cheio de compaixão e sempre pronto a cuidar das feridas de seus corações.

À luz dessa imagem, o papa exorta e mostra o seu anseio de ver, numa Igreja em saída, pastores do povo movimentando-se para agir em defesa do Povo de Deus, servindo os que estão caídos pelo caminho e cuidando deles com carinho. No entanto, Francisco reconhece também que os pastores, em seu caminhar, podem cair na tentação do dinheiro, da vaidade e do carreirismo, tornando-se lobos que devoram suas ovelhas, ao invés de se ocuparem delas com zelo e misericórdia, conforme a sua meditação em 15 de maio de 2013, na Casa Santa Marta, intitulada “Quando os pastores se tornam lobos”. Preocupado com o desrespeito à vida das pessoas e dos demais seres de todo o planeta; ciente da organização mundial injusta, que descarta a maioria das pessoas em favor do lucro e da abundância para poucos, o Papa quer uma Igreja aberta, acolhedora, samaritana, em saída (Cf. EG 20-23), em consonância com a eclesiologia do Concílio Vaticano II. Essa Igreja que tem como modelo a Trindade é redesenhada como um poliedro (Cf. EG 236), figura na qual as diversas faces, arestas e vértices, relacionados entre si, confluem para uma única figura. É a ação pastoral como a ação política, procurando reunir nesse poliedro o melhor de cada um, em cuja dinâmica “entram os pobres com a sua cultura, os seus projetos e as suas próprias potencialidades” (EG 236). Francisco nos

recorda que o Evangelho, com o valor de totalidade que lhe é intrínseco, “não cessa de ser Boa Nova enquanto não for anunciado a todos, enquanto não fecundar e curar todas as dimensões do homem, enquanto não unir todos os homens à volta da mesa do Reino” (EG 237).

Ser pastor ou lobo. São dois lados da mesma moeda, dois tipos possíveis de pastoreio. O primeiro exerce seu ofício de forma legítima, ao passo que o segundo de forma perversa e legal. A linha que divide os dois tipos de ação pastoral é tênue, como é tênue a linha que separa a pastoralidade como modo de controle da pastoral que é ação emancipadora e libertadora do Povo de Deus. Foi o filósofo contemporâneo Michel Foucault, ao estudar a gênese da governamentalidade neoliberal, quem apontou para o pastorado como um modo de condução de condutas que introduz uma cadeia de submissão e de sujeição da qual poucos se dão conta. O Papa Francisco, sem ter citado ou ao menos mencionado o filósofo francês, aproxima-se dessa análise ao falar aos novos bispos sobre os riscos aos quais estão propensos os que exercem o múnus episcopal. Talvez por experiência própria, como atesta o vaticanista Marco Politi (2015, p. 11-24), em seu livro *Francesco tra i lupi* (Francisco entre os lobos), o papa lhes apresenta outra possibilidade de exercício pastoral, pastorado com cheiro de ovelha, mais próximo de Jesus, o Bom Pastor, cujo seguimento protege a todos, clérigos, religiosos e religiosas do perigo de se enveredarem pela cadeia de submissões e sujeições do poder pastoral.

Além do estudo das tecnologias e mecanismos de sujeição do poder pastoral, as reflexões de Foucault servirão de mediação para fazermos uma leitura crítica da arte litúrgica, uma arte ou representação plástica que pode reforçar um determinado modelo de condução de condutas, constantemente reafirmados na instituição eclesial, e neutralizar traços da arte paleocristã que exprimiam as consequências da ação libertadora de Jesus. As análises foucaultianas nos ajudarão ainda a compreender como as nossas representações pictóricas ou arquitetônico-pastorais podem reforçar um ou outro modelo eclesiológico, em que estão em jogo modos diferenciados de governo e de exercício de poder, por meio dos quais é possível manter uma cadeia de sujeições ou interceptar relações de dominação e marginalização, instaurando práticas de cuidado e de inclusão.

1.1 Pastorado: atividades, metáforas e figuras de linguagem na tradição semítica

A metáfora do pastor sugere que o pastoreio, desde o Antigo Testamento até o nascimento do Cristianismo, é uma figura de linguagem que emerge de um contexto sócio cultural no qual ainda “está viva a experiência nômade ou beduína” (TABORDA, 2011, p. 70).

O arquétipo do pastor e sua metáfora, porém, não nasce no judaísmo, nem no cristianismo. O pastor, nas civilizações antigas, é uma figura impregnada de simbolismo que pode ser religioso, cósmico ou sapiencial. Religioso no sentido de que Deus é pastor ou o é quem ele delega para tal função; cósmico nas civilizações assírio-babilônicas, que atribuem o título ao deus lunar; sapiencial ou de sabedoria intuitiva e experiencial, por ser um conhecedor da natureza e exercer funções de um sábio enquanto protetor do rebanho (CHEVALIER, 2014, p. 752-754).

A palavra pastor, do grego *ποιμην* (*poimēn*) significa “boiadeiro”, “pastor” e metaforicamente é empregada para significar “líder”, “governante”, “comandante” e ainda pode ser atribuída ao legislador (*nomeus*); ser pastor e pastorear (*poimanô*) ainda, metaforicamente, é “cuidar de” e *poimnê* ou *poimnion* é o rebanho, rebanho de ovelhas (Cf. BEYREUTHER, 2000, p. 1587). Nômade, o pastor se desloca de um lugar ao outro segundo a necessidade de pastagens e água, o que está intimamente ligado às estações do ano; da mesma forma, ele precisa proteger o rebanho contra o ataque de animais ferozes e das intempéries. Ele vigia, está sempre acordado e vê, “por isso é comparado ao sol e ao rei” (CHEVALIER, 2014, p. 753); por ser nômade, não está preso a um lugar, mas sempre a caminho, de passagem.

A metáfora do pastor, segundo Dufour (1996, p. 246), quer indicar um vínculo entre soberano, divino ou humano, com todos os que lhe são subalternos. Corrobora com essa visão Chevalier (2014, p. 753), afirmando que o pastor exerce poder sobre um dócil rebanho que conhece a sua voz, obedece e o segue; conhece o tempo, observa o céu e a terra, pressente o perigo; cura os animais feridos, provê o alimento, a água, a sombra, o repouso e reconhece o berro da ovelha perdida. Nas civilizações siro-babilônicas assume o significado cósmico do deus lunar Tamuz, aquele que pastoreia as estrelas, deus da vegetação que morre e ressuscita; também ligado ao amor apaixonado pela deusa da fertilidade, Inana para os sumérios e Istar para os babilônicos; como o amor de Adones e Afrodite, na mitologia grega, e de Osiris e Íside, na mitologia egípcia, cujas relações “se desenvolvem como as fases da lua, em um suceder de desaparecimento e de retorno. Quando cai a escuridão, o pastor realiza a sua função de *Psychopomps*” (CHEVALIER, 2014, p. 754), da palavra grega *ψυχοπομπός* (*psychopompos*), literalmente é o “guia das almas”, que na mitologia grega é uma função de Hermes. O rei Lipt-Ishtar da primeira dinastia da cidade de Isin, na Suméria, era o pastor sábio, o pastor humilde, e Hamurabi, o pastor do povo (Cf. MACKENZIE, 1983, p. 697).

O Deus no além, para os antigos egípcios, é o pastor que vigia os homens enquanto “gado”, rebanho na terra. Na Suméria, na Babilônia e na Assíria, o conhecido trabalhador das pastagens é o epíteto do soberano (Cf. BAUER, 2000, p. 312). Mackenzie e Bauer são

concordes ao afirmar que, enquanto na Mesopotâmia reis e deuses são chamados de pastores, em Israel o rei não o é, sendo que o mesmo título não é também convencionalmente atribuído a Deus, não obstante seja ricamente elaborado com “imagens tiradas da vida do pastor” (Cf. MACKENZIE, 1983, p. 697). Imagens que nascem a partir da experiência de fé, vivida por um povo que provou ser conduzido por Deus que o libertou da escravidão e lhe deu a terra que havia prometido.

Nesse sentido, explica Beyreuther (2000, p. 1587-1588), o título de pastor é empregado informalmente ao Deus de Israel em Gn 48,15; 49,24 e em passagens irregulares de outros livros do Antigo Testamento. Percebe-se certa reticência em formalizar o título pela aversão aos títulos rígidos e formais dados às divindades orientais. A ideia de Pastor é destaque nos textos proféticos – de consolação – pós-exílicos como Jr 23,2; 31,10; 50,19; Ez 34,11-12; Is 40,10-11; 49,10-11; e, em especial, nos Salmos 23(22); 68(67); 74(73); 77(76); 78(77); 79(78); 95(94); 110 (109) e 121(120). O autor também afirma que a convicção do Senhor como Pastor de Israel vai sendo desenvolvida a partir da sua experiência religiosa e, portanto, distingue-se do estilo formal dos outros povos do oriente antigo. Israel sabe que pode recorrer ao seu Deus nos momentos difíceis, de desespero, de dor, de tentação e que Ele é sua segurança (Sl 23 (22)). O mesmo autor esclarece que, à luz da fidelidade de Deus, o povo via o fracasso dos reis enquanto “pastores”, daí porque era impossível aplicar, oficialmente, a eles esta expressão de honra. Os profetas denunciavam e falavam negativamente de pastores políticos e militares que fracassaram por sua incredulidade e arrogância (Cf. Jr 2,8; 3,15; Zc 10,3; 11,5-6; Is 56,11). Ciro, o rei persa, no entanto, foi chamado de pastor por agir em conformidade com a vontade de Deus, permitindo a volta dos exilados (Cf. Is 44,28). Contrariamente, Jeremias ameaçou os pastores monarcas das outras nações (Cf. Jr 25,34). Enfim, o futuro Messias, enviado por Deus, é que exercerá a função de pastor, o único pastor (Ez 34,23ss), e Israel e Judá serão um único povo (Ez 37,22.24).

1.1.1 *Bons e maus pastores na Sagrada Escritura*

Pastores no Antigo Testamento são, de maneira geral, todos os dirigentes do povo: reis, funcionários reais, anciãos e juizes (Cf. 2Sm 7,7). Pastor: *ro'eh*, é o particípio de *rā'â*, raiz do termo pastorear, pastar, apascentar, que ocorre mais de 160 vezes no Antigo Testamento (Cf. HARRIS, 2000, p. 1438). De acordo com o dicionário de Mackenzie (1983, p. 697-698), o particípio רועה (*ro'eh*) é utilizado quando se refere a pessoas: “Vos darei pastores segundo o

meu coração e eles vos apascentarão com conhecimento e inteligência” (Jr. 3,15). A maioria dos textos utiliza o título de pastor para censurar a conduta dos que governam, quando rebeldes (Jr 2,8); estúpidos (Jr 10,21; por perderem e dispersarem o rebanho (Jr 23,1-2) ou por induzirem as ovelhas ao erro ao deixar que as montanhas as desorientassem, esquecessem o redil e fossem devoradas por quem as encontrasse (Jr 50,6-7); censura os pastores por serem infiéis (Ez 34,2-10) ou por não terem entendimento (Is 56,11-12). O conflito entre Caim e Abel, um pastor e outro agricultor, reflete a hostilidade existente entre as duas classes: o pastor que não respeitava fronteiras ou propriedades era considerado bandido e faminto pelo camponês e este, como “cavador mesquinho”, aquele que cerceava a liberdade de pastor e rebanho (Cf. MACKENZIE, 1983, p. 697-698).

O Bom Pastor apresenta-se nas Sagradas Escrituras como realidade ou em sentido figurado, como poesia, oração ou profecia. Conforme o dicionário bíblico, “é uma das mais antigas figuras do Oriente Médio, “a tradição hebraica o reconhece e coloca Abel, o pastor, no começo de sua história de homem primitivo” (MACKENZIE, 1983, p. 696-697); Jacó descreve a sua vida como sendo um pastor zeloso, apesar das dificuldades e perigos (Cf. Gn 31,38-41). Os rebanhos também podiam ser confiados ao cuidado das moças do clã ou da família (Cf. Gn 29,6-10); “Raquel era pastora” (Gn 29,9), como as sete filhas de Raguel, sacerdote de Madiã, às quais Moisés defendeu de maus pastores e deu de beber ao seu rebanho (Cf. Ex 2,16-19).

Os que governam devem ser bons pastores (Cf. 2Sm 7,8). Os maus pastores não cuidam, não alimentam, não curam as ovelhas doentes, não buscam a perda, não procuram a desgarrada, mas as dispersam e dominam com violência. Os maus pastores alimentam-se do rebanho:

A palavra do Senhor me foi dirigida nestes termos: Filho do homem, profetiza contra os pastores de Israel, profetiza e dize-lhes: Pastores, assim diz o Senhor: Ai dos pastores de Israel que apascentam a si mesmos! Não devem os pastores apascentar o seu rebanho? Vós vos alimentais do leite, vos vestis de lã e sacrificais as ovelhas mais gordas, mas não apascentais o rebanho! Não restaurastes o vigor das ovelhas abatidas, não curastes a que está doente, não tratastes a ferida da que sofreu fratura, não reconduzistes a desgarrada, não buscastes a perda, mas dominastes sobre elas com dureza e violência. Por falta de pastores elas dispersaram-se e acabaram por servir de presa para todos os animais do campo; e se dispersaram. O meu rebanho dispersou-se por todos os montes, por todos os outeiros elevados e por toda a superfície da terra dispersou-se o meu rebanho. Não há quem o procure ou quem vá em sua busca (Ez 34,1-10).

E o profeta anuncia que Deus mesmo apascentará o seu rebanho (Ez 34,11-16; Jr 23,3), reunindo, curando e reconduzindo-o ao “bom pasto”. Os textos bíblicos do tempo dos reis recordam ao povo que não existe outro rei além do Senhor: “Porque o Senhor é Deus grande, o

grande rei sobre todos os deuses” (Sl 95(94),3) é ele o Pastor de Israel: “Ele é o nosso Deus e nós o povo do seu pasto, o rebanho de sua mão (Sl 95(94),7). Somente ao futuro Messias, que nascerá da casa de Davi, é dado o título de pastor e ele será o único pastor (Ez 34, 23s) que reunirá o povo de Deus disperso e fará de Israel e Judá um único povo (Ez 37, 22.24), “assim se contrapõe a uma ideia puramente política de messianismo uma tarefa mais ético-social para o futuro soberano messiânico” (BAUER, 2000, p. 313).

1.1.2 O Pastor no Antigo Israel

O termo pastor, *ro'eh* (רועה), conforme os autores já citados e igualmente para Bauer (2000, p. 312-313), não é utilizado como no resto do Oriente Antigo, em sua fórmula fixa aplicada a qualquer deus e soberano. No antigo Israel, o pastor está ligado a algumas atividades divinas: ele conduz o seu povo, seu rebanho (Sl 68 (67),8; 23(22),3); leva às melhores pastagens (Sl 23(22),2; Jr 50,19); reúne os animais que se dispersaram (Zc 10,8; Is 56,8); carrega os mais frágeis (Is 40,11; Sl 28(27),9). No entanto, o pastor pode também entregar o povo, como gado miúdo, para que seja morto, ou deixar que se disperse entre outros povos (Sl 44(43),12; Jr 12,3; Zc 11,4.7).

O pastor, enquanto arquétipo, isto é, um modelo, uma marca, uma imagem de sentido para várias gerações - formando um conhecimento e um imaginário coletivo, segundo Jung - é descrito por Taborda (2000, p. 71) como aquele que evoca quatro atitudes fundamentais: ele guia, provê (Cf. Am 3,12; Sl 23(22),2; Jr 23,2); é atento (Cf. Sl 23(22),4; Lv 27,32) sempre pronto a defender o rebanho; é solidário, pois tem uma ligação afetiva; conhece as ovelhas e até fala com elas, consequência de seu distanciamento das pessoas e longa permanência somente com o rebanho. Dufour (1996, p. 246-247) argumenta que o primeiro emprego da metáfora do pastor com seu rebanho diz respeito a Israel como rebanho de Deus, conduzido através do deserto (Cf. Sl 78(77),52s; 77(76),21; 95(94),7; Am 3,12) em direção à terra e à realização final (Cf. Is 49,9s) e, ainda, que a relação com Deus é pessoal, como no Salmo 23(22), ou coletiva. É descrito assim no texto do profeta: “Como um pastor que apascenta seu rebanho, nos seus braços recolhe os cordeiros; e os toma no seu seio; ele conduz ao repouso as ovelhas que amamentam” (Is 40,11). Esse é o Senhor que vem com poder ao encontro de Israel deportado ao cativeiro da Babilônia; diferente do poder que dispersa, que não se importa, que não alimenta. Deus não quer ver seu povo como “ovelhas sem pastor” (Cf. Nm 27,17; 1Rs 22,17; Jr 50,6; Mc 6,34; Mt 9,36), por isso, ele mesmo o irá pastorear.

Conforme Harris (2000, p. 1438), a expressão “pastoreio” era uma ocupação comum na Palestina; a expressão era usada para descrever as pessoas do campo em todos os períodos da história. Pastorear aparece pela primeira vez em Gênesis 29,7, significando alimentar ou apascentar. Em diferentes traduções, a mesma raiz pode descrever o cuidado, o trabalho de cuidar de ovelhas (Gn 30,36), jumentos (Gn 36,42), gado (Gn 41,2) e criação de gazela (Ct 4,5). Metaforicamente, pastorear evoca a tranquilidade na qual vê-se lobo e cordeiro pastando na mesma relva, isto é, um animal de rapina e sua presa juntos (Is 11,7; 65,25). Segundo Beyreuther (2000, p. 1588) é no saltério e nos Profetas do período pós-exílio que a ideia do Pastor tem maior destaque e não nos livros históricos; ideia desenvolvida a partir da experiência religiosa do povo, distanciando-se do estilo de pastor do oriente antigo. Em concordância, Dufour (1996, p. 247) também afirma: para que o rebanho do Senhor não fique sem pastor ele confia seus cuidados a Moisés, Josué, os Juízes, Davi, todos “denominados ‘pastores’, e mesmo Ciro o foi” (Cf. Sl 77(76),21; Nm 27,17; 2Sm 7,7s; Sl 78(77),70-72; Is 44,28). Posteriormente os profetas denunciam os abusos de poder dos infiéis pastores que ao invés de pastorear o rebanho, apascentavam a si mesmos (Cf. Ez 34,2-10). Por isso, o Pastor de Israel é ele, o Deus fiel, no qual se encontra segurança, a quem se pode invocar, louvar, rezar, pedir perdão.

Expressão disso é o Salmo 23(22), um dos mais cantados e rezados no Cristianismo. O motivo de ter conquistado tamanha simpatia “provavelmente esteja ligado às duas imagens do poema. Na primeira parte do texto, o SENHOR, Deus de Israel, é apresentado como pastor (v. 1b-4). Na segunda parte, o mesmo Deus é mostrado como anfitrião (v.5-6)” (GRENZER, 2013, p. 70). As imagens simples, mas com diversos elementos metafóricos prendem a atenção e, embora o pastor esteja ligado a um determinado contexto geográfico-cultural antigo, “as realidades do pastoreio e da hospitalidade, assim como suas conotações simbólicas, atravessam os séculos e continuam a ser acessíveis” (GRENZER, 2013, p. 70).

O mesmo autor observa ainda outros recursos retóricos e estilísticos do salmo: o discurso individual em forma de diálogo com o Senhor; o sentimento de ser confortado pelas afirmações deste poema e a identificação com um animal para o qual o pastor dirige seus cuidados; o modo como o pastor age, a gratuidade de Deus e a acolhida do homem, por ele amado, como resposta (Cf. GRENZER, 2013. p. 70-71). O texto, ao contrário de outros que evidenciam Pastor e rebanho, distancia-se da metáfora do coletivo para identificar um só animal e a atuação do pastor a partir da experiência deste animal, o que corresponde ao texto de Ezequiel: “Procurarei pela ovelha que se perdeu, farei voltar a que se dispersou, enfaixarei a

que se quebrou e fortalecerei a que se retorce de dores; a gorda e forte, porém, destruirei – pastoreá-la-ei segundo o direito” (Ez 34,15).

O salmo mostra o pastoreio do Senhor que guia, cuida, leva, conduz para o sossego, para a abundância, para a paz. Ele pastoreia o gado miúdo que precisa ser levado, conduzido. Ao rebanho nada falta, pois é o Senhor o pastor que conduz para lugares de fartura: de águas tranquilas, onde não falta comida e é possível repousar, em segurança, “sobre os altos montes” (Cf. Ez 34,14); traz de volta o que estava perdido, como se lê no versículo 3a: “traz de volta a minha alma”. É o pastor que “guia por caminhos justos, por causa do seu nome” (Sl 23(22),3b). “Afim, sabe-se que as trilhas do bem são justiça, direito e retidão (Pr 2,9) [...] trata-se do caminho que o povo de Deus conhece, desde as origens de sua história. E este caminho se transformou em ensino” (GRENZER, 2013. p. 78). Caminho marcado pela presença libertadora de Deus; experiência fundante de um novo povo libertado que assume a defesa do pobre, do órfão, da viúva: a verdadeira promoção da justiça.

O Senhor é quem apascenta o seu povo, é ele quem o alimenta, e o povo o louva por sua misericórdia (Gn 48,15; Sl 23(22),1; 28(27),9; Is 40,11; Os 4,16 e outros). “Esse atributo divino é uma das características dos ofícios de profeta, sacerdote e rei. A pretensão de Davi ao trono se baseava no fato de que Deus lhe ordenara que alimentasse o povo (2Sm 5,2)” (HARRIS, 2000, p.1438). Davi, o pastor de ovelhas “...ruivo, de belo semblante e admirável presença” (Cf. (1Sm 16,12) conquistou a admiração do rei Saul e, estando ao seu serviço “todas as vezes que o espírito de Deus o acometia, Davi tomava a lira e tocava; então Saul se acalmava, sentia-se melhor e o mau espírito o deixava” (1Sm 16,23). A esse pastor músico, com o dom de acalmar pessoas agitadas, Deus entrega o pastoreio do seu povo: “Fui eu que te tirei das pastagens, onde pastoreavas ovelhas, para seres chefe do meu povo Israel” (2Sm 7,8b).

Enquanto o Salmo 23 exalta a figura de um Pastor bom, no Salmo 44(43) a obra libertadora de Deus se tornou apenas uma recordação. Conforme Ravasi (1985, p.775-793), a sua datação é imprecisa e não existe possibilidade de determinação quanto a uma calamidade nacional. O salmo é uma súplica coletiva e é um exemplo de lamentação de um povo oprimido que, perseguido e exilado por dois mil anos, se pergunta “por que cessaram os milagres”? Dessa forma, torna-se uma oração para os oprimidos de todos os tempos. O salmo se inicia com a lembrança de relatos de um passado de vitórias alcançadas pela “mão direita”, pelo “braço” e pela “luz da face” de Deus que “amava” e que era o orgulho do seu povo (vv.2-9). Após essa abertura, segue uma queixa pelo presente humilhante, comparando-o ao passado (vv. 10-23). O povo rejeitado lamenta: “Tu nos entregas como ovelhas de corte, tu nos dispersaste por entre as

nações; vendes o teu povo por um nada, e nada lucras com seu preço” (v. 10-11). É uma lamentação que supõe uma moldura litúrgica numa situação de derrota, calamidade, devastação do território, como outros salmos (60; 80; 83; 85,2-8). A terra prometida agora devastada e ocupada por outras nações indica que Deus “se revela enigmaticamente infiel a si mesmo” (RAVASI, 1985, p.781). A originalidade dessa oração está no fato de que Israel sente que está sendo punido, não obstante tenha continuado fiel à Aliança e, como Jó, se reconhece inocente (vv. 18-22). Os últimos versículos (vv.24-27) – o grito por socorro - mostram a abertura a um futuro de esperança: “Desperta! Por que dormes, Senhor? Levanta-te, não nos rejeites até o fim!...”

Assim como Ravasi, Artur Weiser (1994, p. 261-265), em seu clássico comentário aos Salmos, confirma a inexistência de detalhes históricos e a impossibilidade de determinar uma época para o Salmo 44. O segundo reconhece nos versículos 5-9 o testemunho e a esperança de vitória após a retrospectiva (v 2-4) das ações de Deus na história. Vê os dois últimos versículos (vv.24-27) como pedido de ajuda do povo, após mostrar a sua miséria espiritual nos versículos 18-25. A chave de interpretação de todo o salmo, segundo Weiser (1994, p. 262-263), está no ato litúrgico da comunidade. No louvor inicial do hino, ao glorificar o poder de Deus, alicerce de toda a sua existência, o povo transforma em testemunho o conteúdo da história da salvação, a conquista da Terra da promessa. A história é vista pelo ângulo da fé: não foram heróis ou guerreiros famosos que conseguiram as vitórias, mas a ação de Deus que

plasma os acontecimentos da história e insere a comunidade nestes acontecimentos. É por isso que a tradição histórica da salvação é celebrada pela comunidade litúrgica como encontro vivo com o Deus da história, sob a impressão da presença divina que supera a distância histórica, transformando o passado em presente diretamente vivenciado. Este é o sentido mais profundo da representação dos feitos de Deus no hino do culto e ao mesmo tempo a chave para a compreensão religiosa de todo o salmo (WEISER 1994, p. 263).

A esperança de Israel se fundamenta na consciência de ser um povo sustentado pelo poder de Deus, “em cuja base se encontra o incompreensível milagre do seu amor (v. 4d)” (WEISER 1994, p. 263). O poder e a glória são atribuídos a Deus e não ao poder ou às possibilidades humanas. Mas, confrontando o passado de maravilhas com o presente de derrota acompanhado pelo desprezo e zombaria dos vizinhos e inimigos, “a fé não consegue mais entender a ação divina a partir dos postulados da tradição” (WEISER 1994, p. 264). O sofrimento é reconhecido como uma imposição de Deus, que não é mais o pastor, mas alguém que entrega o rebanho ao abate (v.12). O lamento (vv.10-17) é um protesto de inocência. O povo se queixa de ser rejeitado, envergonhado, esmagado e abandonado por Deus; se diz inocente e fiel e se recusa a admitir que as desgraças sejam um castigo divino para quem foi

infiel à Aliança. Sofrimento sem resposta, o salmista deixa suspensos o porquê e o para quê. Contudo, o povo não esquece, nem trai a aliança, nem se desvia do caminho (vv.18-20).

A causa do sofrimento está em Deus: “É por tua causa que nos matam todo o dia, e nos tratam como ovelhas de corte” (v.23). “A razão e a finalidade do sofrimento estão ocultas em Deus” (WEISER, 1994, p. 265). Não obstante o lamento, por Deus ter escondido sua face e ter esquecido o seu povo (v. 25), a comunidade confia que a solução também está em Deus e completa a moldura o salmo com o pedido de socorro, de resgate, de confiança no “grande amor” (v.27) em consonância com a memória do seu amor dos primeiros versículos. Ao invés de se afastar de Deus, a situação de dor fez com que a comunidade dele se aproximasse e apelasse por sua bondade. Assim ela celebra o amor de Deus como “razão última de sua obra salvífica” (WEISER, 1994, p. 265). Um amor escondido ou encoberto pelo sofrimento que será desvelado no sofrimento de Jesus Cristo, que venceu toda a dor e a morte e, no final, foi ressuscitado pelo Pai. Neste sentido, Paulo, citando o salmo 44(43), afirma:

Quem nos separará do amor de Cristo? A tribulação, a angústia, a perseguição, a fome, a nudez, os perigos, a espada? Segundo o que está escrito: “Por sua causa somos postos à morte o dia todo, somos considerados como ovelhas destinadas ao matadouro”. Mas em tudo isto somos mais que vencedores, graças àquele que nos amou” (Rm 8,35-37)

Acreditar que o Senhor conduz a sua história, libertou-a da escravidão, deu-lhe a terra, combate e vence todas as batalhas, levou a comunidade judaica a pensar no abandono por parte de Deus naquele momento de angústia, perda, humilhação. No entanto, o salmo 44(43) faz uma representação da ação de Deus na história. O passado celebrado na liturgia faz com que o povo, em sua desgraça inexplicável, encontre a fidelidade de Deus no presente e renove a sua esperança, porque somente Deus é salvador e não pode ser infiel a si mesmo. O seu amor deve ser lembrado, louvado, celebrado para que, não Deus, mas o povo seja acordado do seu sono que faz acreditar num Deus que mede duramente, que negocia a salvação como o fazem as nações que promovem as guerras.

Entre gratidão e queixa, do meio de experiências de dor e alegria, o povo de Deus, ontem e hoje, procura explicações para os reveses da vida. As imagens mentais do bom e do mau pastor convivem em alternância. A situação se agrava quando o poder político se torna idolatria e os modos de organizar a sociedade dividem e criam a miséria das populações, cerceando liberdades e controlando a vida privada. Em tal cenário, Deus é acusado de ser mercenário e não pastor. É somente à luz da vida, morte e ressurreição de Jesus que a representação de Deus - fiel, misericordioso e sempre presente nos momentos difíceis do povo - se tornará imagem visível. Portanto, “a ideia teológica do Antigo Testamento acerca do bom pastor que alimenta

o seu rebanho com a verdade de Deus (Jr 3,15) adquire proeminência no Novo Testamento (Jo 10,11)” (HARRIS, 2000, p.1438).

1.1.3 Jesus, o Bom Pastor

No Evangelho de João, Jesus apresenta-se como o Bom Pastor, aquele que dá a vida por suas ovelhas (Cf. Jo 10,11. 14-15); aquele que sacia a fome do povo, ao qual pede que se sente, em pequenos grupos, sobre a “relva” (Jo 6,1-15), para que o pão e o peixe sejam partilhados e não falem a ninguém; o que nos remete ao Sl 23(22). Já no Evangelho de Lucas, pastores aparecem no relato do nascimento de Jesus (Lc 2,8-20), fora do sentido figurado do Antigo Testamento. Eles, despertados pelos anjos, são os primeiros a adorar o menino “deitado em uma manjedoura” (Lc 2,17), o que é interpretado como um contraste entre pastores pobres e os chefes do judaísmo (Cf. MACKENZIE, 1983, p. 698). No Evangelho de Mateus, Jesus envia os discípulos primeiro às “ovelhas perdidas da casa de Israel” (Cf. Mt 10,6) e, na parábola da ovelha perdida, mostra que o verdadeiro pastor é aquele que arrisca a própria vida para salvar apenas uma ovelha do rebanho enquanto este fica seguro na montanha, segundo Mateus (Cf. Mt 18,13-14) ou no deserto, segundo Lucas (Cf. Lc 15,4-7), assim como na profecia de Ezequiel. Os dois textos trazem um convite para que todos façam festa, alegrem-se porque a ovelha foi encontrada ou foi salva. Nos tópicos seguintes, vamos mostrar as diferenças e as complementariedades existentes entre uma abordagem mais teológica (João) e uma mais histórica e profética.

1.1.3.1 Jesus, o Bom Pastor no Evangelho de João e o Pastor cuidadoso nos Evangelhos Sinóticos

Como já aludimos, o Evangelho de João apresenta Jesus como o Bom Pastor (Jo 10, 1-6. 11-16), num discurso que passa do pastor às ovelhas. No entendimento de Dufour (1996, p. 246), após a cura do cego de nascença (Jo 9,1-41), Jesus não retoma o discurso da “luz do mundo”, proferido no capítulo oitavo (Jo 8,12), no qual ele dá testemunho de si mesmo (Jo 8,13-59), mas introduz a temática do Bom Pastor, precedida pela passagem do Cego de Nascença. Muito embora essa passagem possa servir de complemento à anterior, mostrando por um sinal que Ele é capaz de dar de novo a visão aos cegos, a passagem do Cego de Nascença forma uma unidade com o discurso do Bom Pastor (9,1-10, 21). A hipótese do autor é embasada

nas Parábolas de Henoc¹, livro composto antes de 164 a. C., que relata a história dos hebreus comparados a um rebanho ovino à mercê de lobos. As ovelhas cegas só enxergam pela ação de um Mestre das ovelhas (89, 44) Portanto, Deus não quer que seu povo vague desprotegido. As imagens bíblicas pastoris evidenciam um vínculo entre pastor e rebanho; Deus mesmo se apresenta como o pastor, conforme já exposto na primeira parte deste capítulo.

O texto do Bom Pastor, portanto, reúne os dois temas: luz e pastor, confirmando a hipótese da unidade (Jo 9,1-10,21). “Fica claro que João enraizou seu texto no húmus bíblico. Sua obra, porém, é profundamente original: o Pastor é único (não são mencionados outros pastores a quem seriam dirigidas reprovações) e ele dá a vida por suas ovelhas” (DUFOUR, 1996, p. 247-248). João tem como pano de fundo os textos vétero-testamentários nos quais profetas denunciavam os maus pastores que permitiram que as ovelhas se desgarrassem e que o resto do rebanho se dispersasse (Cf. Jr 23,2-3) assim como a promessa messiânica de um novo Davi (Jr 23,5s), um novo pastor para pastorear segundo o coração de Deus, contexto no qual se reestabelece a Aliança (Cf. Ez 34,24ss).

Dodd (2003, p. 459-461) analisa os dois capítulos, 9 e 10, de João e afirma que não está claro que o episódio da cura do cego – narrativa e discurso – termine no final do capítulo 9. Ao comentar o contexto do capítulo 10, o autor divide-o em duas seções colocando-o em meio a duas narrativas. A primeira seção, do versículo 1 ao 21, compreende o discurso do bom pastor e do rebanho e a segunda, do versículo 22 ao 39, inclui controvérsias entre Jesus e os judeus durante a festa da Dedicção, em Jerusalém, que inclui uma ameaça de apedrejar a Jesus e uma tentativa de prendê-lo. Sem entrarmos na questão da história da composição do texto, seus estudos sugerem que esta ordem foi planejada pelo escritor uma vez que os versículos 26-28 parecem demonstrar ser o discurso direcionado aos mesmos ouvintes da primeira seção: “Vós, porém, não credes porque não sois de minhas ovelhas. Minhas ovelhas ouvem minha voz, eu as conheço e elas me seguem. Eu lhes dou a vida eterna e jamais perecerão, nem ninguém as tirará de minha mão” (Jo 10,26-28). Essa referência recíproca leva a compreender que os ouvintes conheciam o discurso de 10,1-18. A coesão do diálogo se dá pela palavra *ergon* (obras), repetida nos versículos 25.32.33.37.38. Tudo isso é levado em consideração por ser conforme o método joanino de referir-se a textos passados, o que leva a deduzir a unidade do capítulo 9 e 10 ou entre o tema da luz e do pastoreio, como na afirmação de Dufour. Para

¹ “O livro de Enoch é um texto apócrifo que é mencionado por algumas cartas do Novo Testamento (Judas, Hebreus e 2ª de Pedro). Até a elaboração da Vulgata, por volta do ano 400, os primeiros seguidores de Cristo o mencionavam abertamente em seus textos e o aceitavam como real. Após a Vulgata ele caiu no esquecimento.

concluir, a cura do cego de nascença é uma dessas obras, à qual a segunda parte do discurso do Bom Pastor se refere (Jo 10, 25-42).

Seguindo a argumentação de Dodd (2003, p.463-465), os temas da luz e da vida manifestadas, presentes no Prólogo e nos capítulos 7 e 8, ocupam o lugar central no Livro dos Sinais do Evangelho joanino. A cura do cego desponta então como vitória da luz sobre as trevas e a sentença aos judeus. A perícopes “... Se fôsseis cegos, não teríeis pecado. Agora, porém, como dizeis: ‘Nós vemos’, vosso pecado permanece” (Jo 9,41) soa como o efeito da luz que vem ao mundo. Sobre eles Maggi (2013, p. 105-107) também nos sugere que, muito embora fossem eles próprios “cegos”, os fariseus consideravam-se guias dos cegos, guias espirituais que pensavam ver; no entanto, sobre eles, “maníacos da pureza ritual”, cai a acusação de Jesus de serem pecadores por não verem seu próprio pecado e que “sua indiferença com o bem dos outros, associada à presunção de indicar-lhes o caminho, os torna culpados pela sua cegueira” (MAGGI 2013, p. 105).

A sentença no final do capítulo 9, de acordo com Dodd (2003, p. 464), conduz, sem interrupção ao capítulo 10, ao discurso do Bom pastor, não obstante o “Amém, amém, eu vos digo...” (Jo 10,1a) marque a mudança do diálogo para o monólogo que Dufour analisa como discurso “introduzido pelo duplo amém e caracterizado pela metáfora do Pastor e das ovelhas” (DUFOUR, 1996, p. 248). Segundo este último, na primeira parte, o próprio evangelista diz que Jesus apresentou aos fariseus cegos uma *panoimía* (v.6), termo grego que corresponde ao hebraico *marshal*, indicando provérbio, parábola ou sentença enigmática que deve ser refletida e interpretada. Dufour, por sua vez, prefere traduzir *paroimía* por “quadro simbólico”, por não ser essa passagem uma história que envolve “peripécia e desfecho”. Não sua opinião, não se trata também de “uma alegoria, onde cada elemento pode ser transposto para um registro diferente: aqui, é o conjunto que significa uma realidade diferente” (DUFOUR, 1996, p. 248-249).

O texto é um discurso, que segundo Dodd (2003, p.463-465), só pode ser compreendido tendo presente o capítulo 34 de Ezequiel ao denunciar os maus pastores dos quais as ovelhas serão tiradas e apascentadas pelo próprio Deus. “A profecia de Ezequiel é, em primeiro lugar, um julgamento contra os indignos chefes de Israel, que são denunciados por roubarem e matarem as ovelhas (Ez 34,3) e por abandoná-las aos animais selvagens (34,8)” (DODD 2003, p.465). Jesus, de forma semelhante, fala do ladrão e assaltante que, ao contrário do pastor, não entra pela porta do pátio das ovelhas (Jo 10, 1b); Jesus denuncia os mercenários que dispersam o rebanho e deixam que lobos as dilacerem. Esses que “vieram antes de mim” (v 8a) ladrões e

assaltantes não são ouvidos pelas ovelhas, que não reconhecem senão a voz do bom pastor, que conduz para fora, salva, protege; deixa que elas o sigam (Cf. Jo, 10, 2-5). Aquelas que passam por ele, a porta, têm a liberdade de entrar e sair para encontrar pastagens, porque estão salvas: “Eu sou a porta” (Jo 10,7ss). “Pastagens” remete à fertilidade, abundância, o que pode ser interpretado como ressonância do Salmo 23(22).

Quem são esses usurpadores que vieram antes de Jesus? Dufour (1996, p. 253) diz que certamente não são os profetas nem os patriarcas; antes, busca o sentido da expressão considerando o contexto. O ladrão é aquele que rouba de Deus, e não de outros pastores, porque as ovelhas foram dadas por Deus a Jesus. Trata-se de usurpação, roubo do que é de Deus; é afastar as ovelhas da voz do Filho; é “destruí-las (*apólymi*) – termo que designa a perda definitiva, no sentido espiritual” (DOFOUR, 1996, p. 253) conforme a afirmação de Jesus: “Quem ama sua vida a perde, mas quem odeia sua vida neste mundo vai guardá-la para a vida eterna” (Jo 12,25). Os usurpadores só podem destruir as ovelhas ao afastá-las da voz do Pastor, do Filho. Ao contrário, será por causa do ardor por recuperar as ovelhas para o Pai (Jo 2, 16-17) – ao expulsar os vendilhões do Templo (v. 15) e ao se dirigir ao vendedor de pombas (v. 16), oferendas próprias dos pobres e agir em defesa do que é da casa do Pai – que Jesus será conduzido à morte (Jo 19,7).

Nesse sentido, também argumenta Dufour (1996, p. 253-254). Jesus é porta de acesso ou a porta pela qual as ovelhas passam. Por ela se tem acesso às ovelhas e, de acordo com essa leitura, a maioria dos comentadores concordam que Jesus é o único mediador, aquele que é capaz de reunir as ovelhas, o que passou a ser interpretado como uma exigência de fidelidade a Jesus por parte dos pastores da Igreja. Porém, segundo o autor, os versículos 7-10 não se referem a vários pastores, mas a um somente, pois ele é único. Os outros personagens são uma ameaça, pois vêm para roubar e matar as ovelhas, ao passo que Jesus é aquele que lhes dá acesso à vida. Ele é o único que salva aquele ou aquela que por ele “passa” e esta realidade é representada por meio das imagens da porta e da vida pastoril.

Jesus é a porta das ovelhas e não do aprisco. “Jesus não se apresenta como mediador dos pastores que virão; tal extensão só se fará tardiamente na literatura eclesiástica” (Dufour, 1996, p. 253), tal como em 1Pd 5,1-4, texto que exorta os líderes das comunidades a associarem a sua missão à imagem do pastor e a guiarem o rebanho conforme o exemplo do Bom Pastor, com respeito, sem dominação, com liberdade.

Em João 10 existe o contraste entre os mercenários e o Bom Pastor. Jesus acusa os que cometem o mesmo crime, os falsos chefes do povo de Deus. Os fariseus expulsaram aquele

homem que Jesus curara da cegueira; dispersaram o rebanho (Jo 9,41). É a eles que Jesus chama de ladrões, eles que se jugavam chefes, condutores do povo. E aos submetidos ao seu jugo, isto é, as ovelhas perdidas da Casa de Israel, Jesus convida a sair do seu recinto, chamando a cada uma pelo nome (Jo 10,3), apontando para o critério de escolha das ovelhas que é o de não seguir “a voz do estranho” (Jo 10,5) (Cf. MAGGI, 2013, p. 106).

No final do livro do profeta Ezequiel, o autor aponta para a libertação que Deus oferece; a segurança, os frutos abundantes da colheita; enfim, a libertação do jugo dos que sujeitavam o rebanho (Cf. Ez 34,26-27). O bom pastor, para Ezequiel, era YHWH; para João, é Jesus. Em João, no entanto, a metáfora é enriquecida por peculiaridades. Se em Ezequiel o pastor cuida e salva do lobo, em João, o pastor vai ao encontro do lobo e entrega a própria vida para salvar, porque ele não trabalha simplesmente por um salário como aquele que, ao ver o lobo se aproximar, abandona o rebanho (Jo 10,12). Na mesma direção, outro comentador assim concorda ao afirmar que o mercenário do qual “fala o Evangelho é um homem que, antes de tudo, procura controlar, dominar, domesticar a natureza [...]. Sua preocupação está fixada no que ‘produzem’ as ovelhas, não nas próprias ovelhas” (LELOUP, 2000, p. 282). Assim o tema da luz dá lugar ao tema (gêmeo) da vida.

Após a identificação em primeira pessoa, “Eu sou o bom Pastor”, “Eu sou a Porta”, define-se em terceira: “O bom pastor dá sua vida pelas ovelhas” (v.11). “A morte salvadora de Jesus é mencionada tradicionalmente no Novo Testamento através da expressão ‘dar [a vida] por’” (DUFOUR, 1996, p. 255). É o mesmo tema encontrado nos sinóticos: “o Filho do Homem veio dar a sua vida em redenção da multidão (Mc 10,45); é ele quem entrega a sua vida: “Isto é o meu corpo que é dado por vós” (Lc 22,19). Ele dá a sua vida, doa a sua própria carne: *dídômi*, do grego. Porém, de acordo com Dufour (1996, p. 255), o verbo utilizado por João não é o mesmo utilizado por Lucas, que significa transmitir a sua vida aos que creem, mas é *títhêmi*, que no grego não é dar a vida ou entregar-se à morte, mas arriscar-se, expor-se. A expressão *títhêmi tēn psykēn* nunca sugere o que neste contexto joanino o verbo quer significar: “dar a vida”, no sentido de entregar-se à morte, mas sim de arriscar-se, expor-se para salvar outras vidas ameaçadas. Muitos autores preferem utilizar outras formulações para expressar mais a ação de doar: o Pastor oferece, entrega, depõe sua vida, despojando-se pelas ovelhas.

Nesse contexto, o pastor se entrega, se expõe momentaneamente e não sucumbe. Se sucumbisse, o rebanho se transformaria em presa de lobos. O pastor é responsável pela vida das ovelhas e, nesse sentido, é que encontramos o contraste entre o Bom pastor e os mercenários. As outras menções nas quais o sujeito é o “Eu” de Jesus (vv.15.17.18), a referência é o ato de

sua morte, pois é evidente a perspectiva da ressurreição. Jesus despojando-se de sua vida “por suas ovelhas” (v. 15) significa em favor de, mas não é substituição da vida do pastor pela vida da ovelha. Em João, a ameaça às ovelhas simboliza a sua perda (Cf. v. 9) opostamente ao sentido de vida eterna. A morte de Jesus é o despojamento de sua *psyké*, concretamente. O pensamento da morte, no entanto, diz respeito a uma permanente atitude de Jesus em toda a sua missão; atitude de enfrentamento da morte em defesa das ovelhas, justificado pela sua disposição de Bom Pastor e por seu vínculo com as ovelhas que o Pai lhe deu (Cf. DUFOUR, 1996, p. 255-257).

Jesus apresenta-se como o Bom Pastor: “Eu sou” aquele anunciado pelos profetas. Contudo, Dufour (1996, p. 258) faz uma observação importante: o pastor é qualificado como “belo” (v. 11 – *poimén ho kalós*) e não como “verdadeiro” como foram a “verdadeira luz”, a “verdadeira videira”, o “verdadeiro pão”. *Kalós*, no Novo Testamento qualifica uma coisa ou uma pessoa que age de modo excelente, cujo modo de ser corresponde exatamente à sua função. É com essa definição que Jesus retoma a expressão “o Bom pastor” que, diferentemente do mercenário, conhece as ovelhas e elas conhecem o pastor “assim como o Pai me conhece e eu conheço o Pai” (vv.14.15). O conhecimento que une pastor e ovelhas, segundo o mesmo autor, definitivamente é o amor. Um amor que é oferecido na gratuidade por Deus ao Filho e pelo Filho aos que creem. A conclusão que retoma o tema do despojamento sugere a atitude do Filho em toda a sua vida e missão e que provêm do mesmo conhecimento do Pai: “Nisto doravante conhecemos o Amor: ele, Jesus, se despojou da vida por nós” (1Jo 3,16). E se ele morre é para viver novamente porque é o mesmo Amor do Pai que o ressuscita.

Com as ovelhas que o conhecem e seguem, o pastor reunirá, com sua morte, no mesmo rebanho, também “outras ovelhas”, referindo-se à perspectiva universal da salvação e não somente às ovelhas da Casa de Israel. Mas, o fruto de sua morte aparecerá num futuro indeterminado: “então haverá um só rebanho e um só pastor”, o que, na análise de Dufour, (1996, p. 260) requer progresso de tempo. O rebanho crescerá sem cessar até que “não haverá mais noite; não precisarão de luz de lâmpadas, nem de luz do sol, porque o Senhor Deus brilhará sobre eles...” (Ap 22,5) e então “o Cordeiro que está no meio do trono os apascentará e os conduzirá para fontes de águas da vida, e Deus enxugará toda lágrima de seus olhos” (Ap 7,17).

Segundo Mackenzie (1983, p. 698), a parábola do Bom Pastor, em João, quer expressar a unidade do rebanho sob um só pastor fazendo eco a Ez 34,23; 37,22-24 e igualmente remete à missão da Igreja. Na Igreja dos primeiros séculos, o título de pastor é aplicado aos ministros ordenados (Ef 4,11), não obstante a dificuldade de compreendê-los como distintos de outros elencados. Taborda (2011, p. 70), no entanto, não o afirma com a mesma convicção ao dizer

que o referido texto de Efésios é exceção, uma vez que nos demais contextos do Novo Testamento o termo pastor não se refere à função de direção da igreja. Existem, sim, metáforas que sugerem pastoreio, e Comblin (1985, p.160) sintetiza o tema do Pastor como contendo o resumo de outros dois: autoridade e vida, sendo a primeira justificada pela vida. Uma autoridade só é legítima se leva à vida.

1.1.3.2 O Bom Pastor e a ovelha desgarrada nos evangelhos sinóticos

Os evangelhos sinóticos (Mt 18,10-14 e Lc 15,1-7) também aplicam a Jesus a figura do pastor. Mas, diferentemente de João, os textos acentuam a alegria do Senhor pela conversão de um pecador, demonstrando que Jesus veio para as ovelhas perdidas da Casa de Israel; por isso, na parábola, o pastor deixa as 99 ovelhas em local seguro para procurar apenas uma que se perdeu e a alegria pelo retorno do pecador é comparada à alegria do pastor que encontra a ovelha desgarrada. Quando chega o momento da sua prisão, os discípulos se dispersam “como ovelhas” ao verem o pastor ferido (Mt 26,31-32; Mc 14,27-28 //Zc 13,7).

O Evangelho de Mateus, no capítulo 18, apresenta um discurso composto, mas que possui uma unidade temática à semelhança do Sermão da Montanha. Segundo Barbaglio (2014, p. 271-272), podemos chegar a essa afirmação por causa da fórmula estereotipada conclusiva: “Ora, quando Jesus acabou de dizer estas palavras...” (Mt 19,1). Seguindo as averiguações do autor, o capítulo foi construído em duas partes. Na primeira, dos versículos 1 ao 14, o texto segue Marcos (9,33-50), com exceção dos versículos 38-41 sobre o exorcista e o dito sobre o sal (9,49); da fonte Q tomou a sentença sobre o escândalo, como em Lucas 17,1, a parábola da ovelha perdida (Lc 15,3-7) e duas menções sobre a correção fraterna e sobre o perdão sem limites (Lc 17,3-4). De própria fonte são os ditos sobre o poder na comunidade (Mt 18,18), sobre a eficácia da oração em comum (Mt 19,19), a presença do Senhor entre os seus (Mt 19,20) e a parábola do administrador infiel e impiedoso (Mt 19,21-35). A segunda parte (Mt 18,15-35) alude ao mote da fraternidade e do perdão generoso. O que distingue as duas partes do ponto de vista lexical é que, enquanto na primeira é utilizado o termo *paidion* (menino) e seu correspondente *mikros* (pequeno), na segunda o tema gira em torno da palavra *adelphos* (irmão). A estrutura das partes é coincidente: ambas terminam com uma parábola, a da ovelha perdida e a do administrador cruel. Uma e outra também são finalizadas com uma referência à vontade do Pai: “... assim também, não é da vontade do vosso Pai que está nos céus, que nenhum desses pequeninos se perca” (Mt 18,14); “Eis como meu Pai celeste agirá convosco, se cada um de vós não perdoar, de coração, a seu irmão” (Mt 18,35).

Mateus desenvolve o tema da humildade (18, 1-4) e do desvelo para com os pequenos, os que estão em perigo de perder-se, os fracos e desconsiderados ao utilizar o termo *paidíon*, o qual, conforme as notas de rodapé da Bíblia de Jerusalém (2015, p. 62-63)², chama a atenção para uma situação social inferior dos que são marginalizados e culturalmente inferiorizados. Nesta categoria, incluem-se os estrangeiros, os pobres, os miseráveis, os samaritanos, os doentes, as crianças e as mulheres. Igualmente, o verbo grego traduzido como humilhar designa “tornar-se pouca coisa”, uma posição subalterna, ou uma posição social baixa. E o versículo que introduz a parábola da ovelha perdida adverte: “Não desprezeis nenhum desses pequeninos, porque eu vos digo que os seus anjos nos céus vêm continuamente a face de meu Pai que está nos céus” (Mt 18,10). A expressão “ver o rosto de” foi retomada da vida da corte real, significando “ter acesso pessoal à” como em 2Sm 14,24-32 e Est 1,14, respectivamente Absalão e Ester, diante do rei.

A análise de Barbaglio (2014, p.272-279) aponta para problemas na comunidade mateana no interior da qual existe ambição de grandeza e poder nos que são proeminentes e que, por seus escândalos, submetem os fracos a duras provas, os humilham, desprezam e desconsideram, expondo-os ao perigo da incredulidade e do risco de abandonar a comunidade. O Evangelista procura dialogar e mostrar outra conduta, postulada pela palavra e comportamento de Jesus, que contraria o desejo de grandeza e dominação, ao apresentar a atitude dos pequenos diante de Deus e das pessoas (Mt 18,1-4). Deixa clara a responsabilidade dos que põem obstáculos insuperáveis diante da fé vacilante dos mais frágeis e expostos a escândalos (Mt 18,6-7). O desprezo aos pequenos e fracos é inadmissível porque eles contam com Deus e com os anjos (18,10) e, se um deles se afastar, a comunidade deverá procurar como o pastor procura a ovelha, porque é da vontade do Pai que nenhum se perca (Mt 18,12-14). O perdão e o cuidado recíprocos devem ser doados sem limites, pois brotam da sinceridade do coração de quem fez a experiência de ser agraciado por Deus; contrariamente ao que fez o administrador desapiedado (Mt 18,21-33).

Mateus não está ditando uma regra, mas dando uma instrução pastoral válida a toda a Igreja, a “pastores e ovelhas”, para quem o exemplo de Jesus é base constitutiva e única referência. Nessa passagem, Mateus traça um tipo de conduta que deve caracterizar a fisionomia da comunidade. Para o mesmo autor, as palavras referentes à ovelha perdida, ao administrador infiel ou à multidão, isto é, direcionadas a adversários, são aplicadas aos crentes, à comunidade.

² A Bíblia de Jerusalém, Novo Testamento, edição 2015, é citada somente uma vez em todo o trabalho, especificamente neste parágrafo e somente em suas notas de rodapé aqui mencionadas.

Lucas, ao contrário, situa a parábola em um contexto preciso (Lc 15,1-2): Jesus está rodeado de pecadores e cobradores de impostos sob a desaprovação dos murmuradores fariseus e mestres da lei. Para justificar sua conduta, Jesus conta a parábola da ovelha perdida. Mateus atualiza o material tradicional, retirado da fonte Q, para mostrar que o comportamento do pastor indica qual deve ser a conduta da Igreja.

A ovelha extraviada não é a mesma perdida. Mateus faz a distinção entre os pequenos que se extraviaram, desviaram-se, porém não se perderam. O desvio provisório, porém, não exime a Igreja de ir procurá-los, de acolhê-los e festejar a sua volta. Ao contrário, o tema que emerge em primeiro plano é exatamente a atenção e a solicitude da Igreja para evitar a perda de quem crê mas que tomou outra direção. Em Mateus, portanto, a parábola tem um significado eclesiológico. O Pai não quer que nenhum dos pequenos se perca, daí a importância de uma ovelha, enquanto 99 estão seguras; igualmente, a Igreja é convidada a sintonizar com a mesma vontade divina, porque “filiação divina e fraternidade eclesial vão juntas: uma comporta a outra” (BARBAGLIO, 2014, p. 281).

Em Lucas, a “ovelha perdida” faz parte da tríade de parábolas da misericórdia que se encontram no centro do Evangelho: a ovelha perdida (Lc 15,1-7), a moeda reencontrada pela mulher (Lc 15,8-10) e o pai misericordioso (Lc 15,11-32). São parábolas de misericórdia, perdão e alegria; de perda e reencontro: “Encontrei a minha ovelha que estava perdida” (Lc 15,6); “encontrei a moeda que tinha perdido” (Lc 15,9); “este meu filho [...] estava perdido, e foi reencontrado” (Lc 15,24). A alegria é destaque na narrativa lucana. A alegria de Deus pelo retorno do pecador e a alegria do pastor por reencontrar a ovelha mostram a conformidade de Jesus à vontade do Pai; o significado da parábola, portanto, é cristológico e não eclesiológico como em Mateus.

Enquanto em Mateus, a alegria fica em segundo plano ao frisar a procura, o cuidado, a solicitude de Igreja, em Lucas é o motivo da alegria que ocupa o primeiro. No contexto eclesial lucano, as narrativas poderiam servir para suavizar as resistências e críticas dos cristãos observantes em relação aos novos convertidos (Cf. FABRIS, 2006, p. 159), porque a boa nova de Jesus é esperança de salvação, é acolhimento, comunhão, vida para os excluídos e desprezados e é nesta boa nova que reside a alegria e a festa de Deus. Jesus escandaliza a ortodoxia religiosa do seu tempo, que forçava a divisão e mantinha um abismo entre justos e pecadores, utilizando a Torá com suas normas de “justiça”, enquanto estado que permite a alguém se apresentar diante de Deus com segurança. Justiça pela qual, até mesmo as falhas podem ser ajustadas se houver observância da lei e outras como jejuns, obras de misericórdia e estudo da lei. É esse sistema religioso que cria classes de pecadores e puros. O pecador é

acusado de comprometer a aliança e a salvação do povo de Deus e daí a dedução de que é um dever dos justos separarem-se, não terem nenhum contato com os transgressores da lei, para não se contaminarem (Cf. FABRIS, 2006, p. 160).

Jesus, no entanto, rejeita esse sistema que coisifica o relacionamento com Deus e anuncia a salvação aos pobres, aos pecadores, aos doentes, às mulheres que não estudavam a lei, enfim a todos os “separados” dos justos e puros. É nesse sentido que, segundo Marcos 6, 34, teve pena do povo porque assemelhava-se a um “rebanho sem pastor”. Frente a uma tal caricatura de Deus divulgada pela religião, Jesus apresenta a verdadeira face de Deus que se faz solidário com o excluído e com todos os necessitados, que cuida, busca o que se perdeu e faz festa ao reencontrá-lo.

1.2 Leituras críticas sobre o poder pastoral

Pastoreio, como vimos, significa, desde os primórdios do cristianismo, a função de dirigir, conduzir não só o rebanho como um todo, mas principalmente cuidar de cada ovelha em particular, de tal forma que se uma se perder, o pastor deixará as outras em lugar seguro e se aventurará em meio aos perigos, até encontrá-la e conduzi-la a salvo. A figura do pastoreio é base bíblica para a função de direção na Igreja, própria dos ministros ordenados. A vida, e “vida em abundância” (Cf. Jo 10,10), é a meta do pastoreio. As normas de condução são aquelas da Carta de Pedro, lidas na Liturgia das Horas, na celebração da memória de Pastores: “apascentai o rebanho de Deus que vos foi confiado, cuidando dele não por coação, mas respeitosamente, como Deus quer; não por ambição, mas livremente; não como dominadores daqueles que vos foram confiados, mas sendo exemplo ao rebanho” (1Pd 5,2-3). Como diz Taborda, poder é cuidado; é serviço generoso e exemplo de doação ao outro, a ponto de entregar a própria vida (Cf. TABORDA, 2011, p. 70-73).

Foucault apresenta o poder pastoral ao estudar a genealogia do ato de governar na sociedade moderna neoliberal; acaba por desenvolver um estudo criterioso do poder pastoral, o poder sobre todos e cada um (*Omnes et Singulatim*), um tipo de poder mediador da relação entre Deus e o seu povo, baseado na relação entre pastor e ovelha; uma forma singular de governo e de condução das condutas, considerada fundamental por Foucault para compreender a história das práticas políticas. Na aula de 8 de fevereiro, parte do curso “Segurança, Território, População”, ministrado no *Collège de France* em 1978, ao analisar a gênese do poder governamental característico do Estado moderno e da economia capitalista, o filósofo francês desenvolve uma densa pesquisa sobre as noções de governo ao longo da história e,

consequentemente, um estudo sobre os dispositivos e tecnologias do poder pastoral, que agora apresentamos de forma resumida e que servirá de pano de fundo para nossa análise da representação cristológica da arte paleocristã.

1.2.1 Michel Foucault e a análise do poder pastoral

Ao falar em poder pastoral, Foucault o distingue do poder político. Um rei é diferente de um pastor, pois o pastor cuida de pessoas em movimento, provê o necessário para que elas vivam, enquanto o rei exerce o seu poder soberano sobre um território e seus súditos. Ao revisitar as sociedades greco-romanas, o autor diz não ser possível nelas encontrar um governo caracterizado pela condução de indivíduos guiados por uma autoridade por eles responsável. A metáfora do pastor zeloso, porém, é aceita pelos gregos para qualificar o pedagogo, o médico ou o professor de ginástica (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 490), enquanto para o rei preferem a metáfora do timoneiro. É no texto *Édipo Rei*, de Sófocles, que o autor encontra repetidas vezes que o rei se encarrega da cidade, comparada a um navio “em meio à tempestade, um navio que é obrigado a bordejar a fim de evitar os piratas, os inimigos, um navio que tem de ser levado a bom porto. O objeto do governo, aquilo sobre o que recai o ato de governar, não são indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 165).

Diferentemente da tradição greco-romana, a imagem do rei como um deus, um chefe pastor que conduz seu rebanho à salvação, é mais frequente em povos orientais como os hebreus, assírios, babilônicos e no Egito e é assim designado de forma ritual como pastor de homens: “O faraó egípcio, por exemplo, no momento da sua coroação, na cerimônia da sua coroação, recebe as insígnias de pastor. Dão-lhe o cajado do pastor e declaram que ele é efetivamente o pastor dos homens” (FOUCAULT, 2008, p. 166). Foucault chama a atenção para um detalhe importante referente à relação entre o soberano e o deus.

Na medida em que, se Deus é o pastor dos homens, se o rei também é o pastor dos homens, o rei é de certo modo o pastor subalterno a que Deus confiou o rebanho dos homens e que deve, ao fim do dia e ao fim do seu reinado, restituir a Deus o rebanho que lhe foi confiado. O pastorado é um tipo de relação fundamental entre Deus e os homens, e o rei, de certo modo, participa dessa estrutura pastoral da relação entre Deus e os homens (FOUCAULT, 2008, p. 167)

Partindo da noção bíblica do pastor, o autor destaca que somente entre os hebreus é que a relação entre Deus e o povo assume a característica de pastorado: Deus é o pastor, o povo é o rebanho e a nenhum rei é dado o título de pastor, a não ser a Davi; pois somente Deus é o pastor. No entanto, os reis que traíram a própria missão “são designados maus pastores, nunca

individualmente, aliás, sempre globalmente [...] A relação pastoral em sua forma plena e em sua forma positiva, é, portanto, essencialmente, a relação entre Deus e os homens” (FOUCAULT, 2008, p. 167).

O poder pastoral – um indivíduo que governa outros indivíduos – objetiva conduzir ao longo da vida, proporcionando a subsistência material e espiritual até a salvação eterna. O poder pastoral tem como função principal fazer o bem em relação àqueles que são cuidados. E esse poder religioso “fundamenta-se no poder que Deus exerce sobre seu povo” (FOUCAULT, 2008, p. 168). É no Antigo Testamento que se enraíza o modelo de relação entre a humanidade e um Deus soberano, poderoso, presente diuturnamente na vida do povo e de cada pessoa. Essa é, para Foucault, a primeira característica do poder pastoral: Deus acompanha pessoas em movimento, um povo a caminho que segue sua voz, sua lei, seus mandamentos.

A segunda característica do poder pastoral é a bondade. O pastor, Deus, só faz o bem (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 170). O autor define o pastoreio por seu “bem-fazer” e o fazer o bem como a sua própria “razão de ser”. “O poder pastoral é um poder de cuidado” (FOUCAULT, 2008, p. 170). O pastor zela. É com Jesus, “o bom pastor”, porém, que se constitui a imagem completa do Deus que pastoreia seu povo porque ele dá a vida por suas ovelhas (Jo 10,11). É essa renúncia da própria vida em favor da vida do rebanho a sua terceira característica. Para Foucault, o pastor, a serviço do rebanho, serve de intermediário entre ele e os pastos, a alimentação, a salvação, o que implica que o poder pastoral, em si, é sempre um bem. Todas as dimensões de terror e de força ou de violência temível, todos esses poderes inquietantes que fazem os homens tremer diante dos poderes dos reis e dos deuses, tudo isso se apaga quando se trata do pastor, seja ele o rei-pastor ou o deus-pastor (FOUCAULT, 2008, p. 171-172).

1.2.2 *Omnes et Singulatim*: poder sobre todos e cada um

Foucault enumera como última característica do poder pastoral o seu caráter individualizante. Não obstante o pastor dirija um rebanho, “ele só pode dirigi-lo bem na medida em que não haja uma só ovelha que lhe possa escapar” (FOUCAULT, 2008, p. 172). É um poder, ao mesmo tempo totalizante e individualizante, e intervém sobre o indivíduo - a ovelha - e sobre todas as ovelhas. O pastor reconhece cada ovelha com um olhar. Ele conta as ovelhas pela manhã e à noite para conferir se todas estão ali. “Ele faz tudo pela totalidade do rebanho, mas faz tudo também para cada uma das ovelhas do rebanho” (FOUCAULT, 2008, p. 172).

É o que Foucault chama de “célebre paradoxo do pastor” que se apresenta em duas formas: *omnes et singulatim*. Ele se configura, segundo ele, no grande problema “tanto das técnicas de poder no pastorado cristão, como das técnicas de poder, digamos, modernas” (FOUCAULT, 2008, p. 172).

O poder do pastor se exerce menos sobre um território fixo do que sobre uma multidão em deslocamento rumo a um objetivo; ele tem como papel fornecer ao rebanho a sua subsistência, zelar cotidianamente por ele e assegurar sua salvação; enfim, trata-se de um poder que individualiza, concedendo, por um paradoxo essencial, tanto valor a uma ovelha quanto ao rebanho inteiro” (FOUCAULT, 2008, p. 490).

Foucault trabalha a problemática da individualidade ou da identidade em conexão com o problema do poder individualizante. A partir da constatação de que o poder político nas sociedades europeias evoluiu para formas sempre mais centralizadas, Foucault busca na tradição semítica as suas origens ou alguns aspectos de sua história; as transformações relativas às relações de poder e o desenvolvimento de técnicas de poder voltadas para os indivíduos de tal forma que sejam dirigidos contínua e permanentemente; o Estado Moderno será um desdobramento disso tudo. Foucault denomina Estado a forma de poder centralizado e centralizador e de “pastorado” uma forma de poder individualizante.

Desconhecida por gregos e romanos, como já observamos, essa noção de que pessoas (um conjunto de elementos heterogêneos) possam ser governadas, como se governa um navio, uma cidade (unicidade coesa), foi introduzida pelo cristianismo. Para explicar essa ruptura, Foucault toma como exemplo imagens e ideias extraídas dos textos gregos: poemas homéricos, textos pitagóricos e literatura política de Platão. A metáfora pastoral aparece na *Ilíada* e na *Odisseia* designando os chefes e destacando a grandeza de seu poder, ao mostrar o rei como pastor dos povos, *poimên laôn*. Encontrá-la também em poemas épicos arcaicos ou em textos assírios, ou na literatura indo-europeia tardia não é surpreendente. Segundo Foucault, o problema está no pensamento grego. Nos textos pitagóricos, a metáfora é encontrada nos Fragmentos de Arquitas nos quais a lei (*nomos*) está ligada ao termo *nomeus* (pastor): “o pastor é aquele que faz a lei, na medida em que ele distribui o alimento, que dirige o rebanho, que indica a direção correta, que diz como as ovelhas devem cruzar para ter uma boa progenitura [...], função do pastor que dita a lei” (FOUCAULT, 2008, p. 183). Daí porque Zeus, que é o deus-pastor, é denominado *Nomios* e *Némeios* porque provê o sustento das suas ovelhas. Enfim, para os pitagóricos, o magistrado deve ser *philanthrôpos*, a saber, desprovido de egoísmo, cheio de zelo como um pastor, sem egoísmo, pois a lei não é feita para ele.

Na literatura política, como em Isócrates, Demóstenes e Aristóteles, Foucault não encontra alusão ao tema pastoral. Nas obras de Platão: *Crítias*, na *República* e em *As leis* o tema é secundário; no entanto, em *O Político* o poder pastoral é problema central. No diálogo, Platão quer responder se o condutor da cidade, o comandante pode ser definido como um pastor e procede por divisões, opondo homens e animais, distinguindo entre homem que dá ordens a coisas inanimadas e ao que dá ordens a animais isolados e/ou rebanhos; entre o que comanda animais e aquele que comanda rebanhos humanos, o chefe político. Foucault discorda com a oposição de homens a outros animais enquanto método, assim como das intermináveis divisões e distinções entre animais. Daí levanta a hipótese de que é controvertida a análise do poder político enquanto relação entre pastor e seus animais.

É no mito do mundo que gira em torno do seu eixo, em dois sentidos, que Platão mostra a necessidade da política e o porquê de o político não poder ser considerado um pastor. Primeiro “no período da humanidade que não pertence à atual constituição do mundo” (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 192), o mundo gira no sentido correto, natural, o sentido da felicidade – a era do Cronos – tempo em que todas as espécies de animais se apresentam como um rebanho tendo à frente como pastor a divindade em pessoa que lhe oferece alimento, segurança, uma vida sem dificuldades. Nesse tempo não é necessário haver a política. Ela começa quando o mundo gira no sentido inverso, quando os deuses pastoreiam somente indiretamente, dando aos homens o fogo, as artes, as sementes e as plantas. Os homens então, obrigados a se dirigir uns aos outros, precisam de homens políticos e da política, porém esses políticos não são divindades, portanto não são pastores. O político, dessa forma, é comparado a um tecelão porque “a arte da política como a arte do tecelão, só pode se desenvolver a partir e com a ajuda de certo número de ações adjuvantes ou preparatórias (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 193). Para Platão, o pastorado é um serviço humilde e “miúdo” em suas exigências, por isso não condiz com as tarefas de um rei. Ele somente está à frente da cidade, porque são outros que fornecem o sustento à humanidade: o padeiro, o pão; a medicina, o cuidado dos doentes e o mestre do ginásio guia com sua música...

Foucault, ao pesquisar a literatura da antiguidade clássica, diz ter encontrado em *O Político* a mais sistemática reflexão sobre o tema do pastorado. Platão reconhecia como pastores o médico, o pedagogo, o ginasta, o cultivador, mas não os que detêm o poder político, pois eles não são responsáveis por manter a vida de um grupo, mas de formar e garantir a unidade da cidade. Em síntese, o problema político está na relação entre o um e a multidão.

O problema pastoral tem a ver com a vida dos indivíduos e os textos antigos mostram que é um problema posto muito cedo e continua sendo relevante para a sociedade

contemporânea, porque diz respeito às relações entre poder político e um poder pastoral que vigia constantemente todos e cada um ao pretender ajudar a melhorar a sua sorte. O poder pastoral, individualizante e totalizante, é exercido sobre pessoas que precisam ser reunidas. Seguir o pastor é ter assegurada a vida e a salvação. Ouvir e obedecer à voz do pastor é condição para a salvação. Ao pastorado está intimamente relacionada a ideia da salvação, da lei e da verdade.

1.2.3 Poder pastoral e suas tecnologias de poder, em sua relação com a salvação, a lei e verdade

Foucault extrai a especificidade do pastorado cristão – ou seja, o que o distingue do pastorado na tradição hebraica e das analogias próprias à magistratura grega – dos textos da Tradição que tiveram grande influência na pastoral das comunidades e igrejas ocidentais. Tais textos são de autoria de São João Crisóstomo, São Cipriano, Santo Agostinho, São Gregório Magno, bem como de autores que exerceram grande influência no interior das comunidades monásticas, tais como Cassiano, São Jerônimo e São Bento. A partir desses textos, o autor percebe o pastorado cristão relacionado a três elementos fundamentais: a salvação, a lei e a verdade. Em suma, o pastorado, definido por seu “bem-fazer”, indica que o seu objetivo principal é a salvação do rebanho, não se distanciando da tradição greco-romana, para a qual a salvação da pátria “deve ser *a lex suprema* do exercício do poder” (FOUCAULT, 2008, p. 170).

Na aula de 22 de fevereiro de 1978, no entanto, Foucault procura mostrar, em primeiro lugar, o modo como o pastorado cristão foi desenvolvendo uma forma própria, original, de condução da conduta dos fiéis, sobretudo a partir do século III, à diferença da condução dos indivíduos no interior das cidades gregas e do Médio Oriente. Num segundo momento, ele procura mostrar que o cristianismo ampliou, enriqueceu e transformou o sentido de governo próprio ao mundo greco-romano, dando lugar “a toda uma imensa rede institucional que não encontramos em outra parte” (FOUCAULT, 2008, p. 218). Por fim, ele procura mostrar que o pastorado cristão “deu lugar a toda uma arte de conduzir, de dirigir, de levar, de guiar, de controlar, de manipular os homens, uma arte de segui-los e de empurrá-los passo a passo, uma arte que tem a função de encarregar-se dos homens coletiva e individualmente ao longo de toda a vida” (FOUCAULT, 2008, p. 219).

Como mencionamos, para Foucault, o pastorado cristão está intrinsecamente relacionado com a salvação, dado que ela é o objetivo principal do deixar-se conduzir, posto que o pastor zela e vela pela salvação do rebanho, como diz o Salmo 23(22). Assim, a salvação

é aceita como verdade tanto para a comunidade quanto para o indivíduo. O pastorado cristão está relacionado também à lei, pois para alcançar a salvação se faz necessária a submissão à ordem, à vontade de Deus e aos seus mandamentos. Por fim, ele está relacionado também à verdade, pois é preciso aceitar, crer e professar certa verdade como condição para obedecer à lei para alcançar a salvação. Nesse sentido, “o pastorado guia para a salvação, prescreve a Lei, ensina a verdade” (FOUCAULT, 2008, p. 221).

No entanto, conforme atesta o filósofo, essas não são atribuições exclusivas do poder pastoral, afinal elas são atribuições de qualquer poder. Todo chefe, seja de uma cidade grega (magistrado) ou de um estado hebreu, quer salvar a cidade ou estado, do contrário, eles mesmos se perderiam juntamente com eles. Existe assim uma responsabilidade moral dos chefes, que são, dessa forma, causa da desgraça ou da salvação da sua comunidade de destino. Segundo Foucault, quando algo ruim se abatia sobre uma cidade, buscava-se um responsável (como se nota na tragédia Édipo Rei), pois ou ele cometeu um sacrilégio e a punição recai sobre seu governo e, conseqüentemente, sobre sua cidade, ou o povo da cidade é punido por causa de suas injustiças tendo à frente um mau soberano, o que configura uma responsabilidade recíproca entre chefe e comunidade (reciprocidade moral).

O que caracteriza o pastoral cristão não são especificamente sua relação com a salvação, com a lei e a verdade, como as relações de reciprocidade estabelecidas entre o povo e o soberano. O que caracteriza o pastorado cristão é o fato de que, no âmbito do pastorado universal da Igreja, essas relações se apresentam mais complexas porque passam a ser relações integrais e distributivas. A salvação deve ser assegurada a todos (comunidade como unidade), e a cada um em particular. A salvação da comunidade enquanto conjunto deve estar pautada no acompanhamento da conduta de cada ovelha em particular. Nenhuma ovelha deve escapar da condução cujo fim é a salvação. “A salvação de cada um é importante em termos absolutos e não relativos”, diz Foucault (2008, p. 223). Nenhuma ovelha deve escapar desse movimento, dessa operação de direção e de condução que leva à salvação. É a metáfora da romã, posta simbolicamente na sobrepeliz do sumo sacerdote em Jerusalém. A unidade da romã é feita da singularidade dos grãos e cada grão é tão importante quanto a romã, como diz Gregório, o Grande, em nota citada por Foucault (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 246, nota 13).

Assim, o que caracteriza especificamente o poder exercido pelo pastorado cristão vai muito além de uma relação global entre salvação, lei e verdade. Ao lado da relação integral simbolizada pela romã, há de se pensar a relação distributiva (cada grão de romã). “A necessidade de salvar o todo implica que é necessário aceitar, se preciso, sacrificar uma ovelha

que possa vir a comprometer o todo”. Mas, paradoxalmente, a salvação dessa ovelha perdida deve causar tanta preocupação ao pastor que ele deve estar pronto a deixar de lado o restante do rebanho para trazê-la de volta. Assim, transforma-se em problema prático, por exemplo, o caso dos *lapsi* na Igreja dos primeiros padres (o caso dos que haviam renegado a Igreja por causa das perseguições do poder imperial romano). Foucault observa que a este princípio da distributividade integral e paradoxal o cristianismo acrescentou outros quatro: o *princípio da responsabilidade analítica* que consiste na prestação de contas por parte do pastor de cada ato praticado pelas suas ovelhas, atos bons ou maus. É uma prestação de contas não só numérica e individual – contar ao final do dia o número das ovelhas das quais se encarregou – mas também qualitativa e factual; o segundo princípio específico é o que Foucault chamou de *transferência exhaustiva e instantânea*: no dia do juízo, o pastor prestará contas não só do que cada ovelha fez como também seus méritos e deméritos ao considerá-los como próprios.

O terceiro princípio é o que chamou de *inversão do sacrifício*. Assim como o pastor se perde pelo demérito de suas ovelhas, ele deve perder-se por elas e no lugar delas, lembrando o texto: “Eu sou o bom pastor, o bom pastor dá sua vida por suas ovelhas. O mercenário, que não é o pastor e a quem não pertencem as ovelhas, vê o lobo vir, deixa as ovelhas e foge, e o lobo se apodera delas e as dispersa” (Jo 10,11-12). Para Foucault, esse texto é fundamental, pois indica que o pastor deve se predispor a entregar a sua vida, no sentido biológico e no sentido espiritual, ao expor sua alma pela alma das ovelhas; ao tomar seus pecados para que elas não venham a pagá-los. Ele assume a tentação e o risco de morte para libertá-las de tudo o que poderia levá-las à perdição.

O quarto princípio é chamado da *correspondência alternada*: os méritos e deméritos das ovelhas constituem os do pastor. Pode-se dizer, no entanto, que se as ovelhas forem sempre meritórias, não será grande o mérito do pastor; eis o porquê de o pastor procurar mostrar o seu mérito ao lutar para salvar ovelhas rebeldes, em perigo, propensas a quedas. Inversamente, não obstante o pastor deva ser exemplar, as suas fraquezas podem contribuir para a salvação das ovelhas. Diferente da hipocrisia que esconde os limites, suas fraquezas e imperfeições reconhecidas, a humildade e o seu arrependimento frente aos fiéis são meios de edificação do rebanho. “O pastor cristão age numa sutil economia do mérito e do demérito [...] entre os quais, por fim, Deus decidirá” (FOUCAULT, 2008, p. 228). Isto é, o pastor administra esta economia, mas é Deus que opera a salvação. É aqui que se estabelece a relação entre verdade e poder, porque é Deus que salva ou sabe o que o rebanho deve fazer para obter a salvação. Para salvar-se é necessário submeter-se à lei, aos mandamentos, aceitar, acreditar e professar a verdade.

Igualmente a lei não é ditada pelo pastor. O cristianismo é conceituado por Foucault não como uma religião da lei, mas como “uma religião da vontade de Deus, uma religião das vontades de Deus para cada um em particular” (FOUCAULT, 2008, p. 230). O pastor também não é um juiz, mas poderia ser comparado com o médico no sentido de cuidar da doença de cada alma, devendo para isso recorrer a diferentes métodos ou procedimentos, uma vez que a reação diverge de pessoa para pessoa. O pastor cristão faz conhecer a vontade de Deus, estabelecendo entre ele e aquele que ele dirige uma relação de dependência integral, entendida como submissão integral de um indivíduo a outro; de um que dirige e outro que é dirigido. O autor procura mostrar como esta rede de relações de submissão integral está baseada no princípio da obediência cristã, que é institucionalizado em especial na vida monástica e está presente desde o início da vida cenobítica, na qual a vida é codificada mais por provas de obediência do que por leis, ou melhor, onde “se tem de obedecer mesmo quando a ordem é contrária a tudo o que pode ser considerado lei [...] é uma relação de servidão integral” (FOUCAULT, 2008, p. 233).

Continuando, Foucault caracteriza essa obediência como sendo um estado que leva não a um objeto, como seria em relação a um médico para curar-se, um professor para aprender ou a um filósofo para adquirir o conhecimento e o cuidado de si. É uma obediência que tende a renúncia da própria vontade entendida como sendo ruim e a uma humildade que é sentir-se pecador, o último dos homens (renúncia a si). A obediência é o fim e que se define pela renúncia e a mortificação da vontade própria em favor da vontade do outro, do abade, do superior, daquele que comanda (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 235). Enfim, o pastorado “faz surgir toda uma prática da submissão do indivíduo ao indivíduo sob o signo da lei, é claro, mas fora do seu campo, numa dependência que nunca teve nenhuma generalidade, que não garante nenhuma liberdade, que não leva a nenhum domínio, nem de si nem dos outros” (FOUCAULT, 2008, p. 237). O filósofo ainda levanta o problema da “servidão-serviço”. O pastor também comanda porque foi-lhe dado a ordem de comandar e ele deve assumir seu encargo como serviço. Existe, nessa relação, um problema fundamental do “eu” que, ao invés de ser afirmado, é destruído.

Finalmente, em sua relação com a verdade, o pastorado cristão tem uma tarefa de ensino que não significa dar lições, mas ensinar com o exemplo. É ensino como direção de conduta e direção de consciência. O que caracteriza a direção de conduta é ser um ensino cotidiano, contínuo; é mais do que resultado do exemplo e do ensino geral. É um ensino que passa pela observação do cotidiano, pela vigilância constante, pela direção do comportamento das pessoas e da sua conduta; é um “ensino integral que implica, ao mesmo tempo, um olhar exaustivo do

pastor sobre a vida das suas ovelhas” (FOUCAULT, 2008, p. 239). Além de ensinar a verdade, o pastor dirige a consciência, uma prática que na Antiguidade era circunstancial, voluntária, consoladora e paga; às vezes incluindo o exame de consciência para que a pessoa assumisse o controle de si mesma.

A originalidade do pastorado cristão é que o controle das consciências e as formas de exame de consciência não são voluntárias, nem circunstanciais, porque permanentes. Sua função não é a de assegurar o controle de si, mas para poder dizer, ao que dirige, as tentações, os maus pensamentos e ações. O exame de consciência serve então como sustento da relação de dependência e formação de um discurso de verdade de si mesmo, produzida a partir de si mesmo (Cf. FOUCAULT, 2008, 240-241).

Diferente do que existia na antiguidade greco-romana e no pastorado hebraico, o pastorado cristão é uma forma de poder e sua especificidade não está na salvação, nem na lei ou na verdade, mas “nas novas relações dos méritos e deméritos, da obediência absoluta, da produção de verdades ocultas...” (FOUCAULT, 2008, p. 242). Conclui que com essas características, o pastorado é prelúdio da governamentalidade que se instaura a partir do século XVI, entendida como

o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem como alvo principal a população; por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2008, p. 143).

A governamentalidade é então gestão dos indivíduos, é utilização de uma tecnologia de poder para manter a população viva, garantindo o seu bem-estar - assim como o pastor trata o seu rebanho - com o intuito de fortalecer o Estado por meio de diferentes instituições enquanto condutoras e controladoras dos indivíduos.

Preocupações de ordem política também são encontradas na iconografia cristã desde aquela difundida pelo Imperador Constantino: o monograma de Cristo (Figura 01). Monograma vem do grego: monos=só e grama=letra, designa o nome ΧΡΙΣΤΟΣ=Cristo, por meio de um único sinal formado pelas primeiras letras maiúsculas do seu nome, X (chi) e P (rho), sobrepostas e cruzadas (Cf. BRAUDRY, 2016, p.29). Constantino ordenou que este símbolo fosse gravado nos escudos do seu exército - às vésperas da batalha da Ponte Mílvio, em 312 - como proteção à armada. Era símbolo do Cristo e não da religião cristã, pois não portava princípios do cristianismo e nem explicava algum dogma. O monograma, neste caso, tinha um

“valor profilático” (Cf. GRABAR, 2015, p. 43), uma vez que cada exército escolhia um protetor que era também o seu guia e a quem dedicava a vitória.

Esse símbolo representava uma proteção coletiva e não individual, porém imposto ao exército somente. “Em 313 Constantino não via as coisas do mesmo ponto de vista do clero e, a coletividade que o símbolo por ele escolhido devia proteger era o exército, isto é, o Império que ele guiava” (GRABAR, 2015, p. 43). Constantino e sua família imprimem um caráter triunfalista na iconografia cristã nascente. Destarte, com a numismática, acentua-se a tradição imperial ao fixar no inconsciente coletivo a imagem do monarca invencível, o mais poderoso da terra.

Indagamos sobre as representações da arte nas origens do cristianismo, por entendermos que a arte é uma linguagem, utiliza códigos, está imbricada na realidade histórica, política, social, religiosa e cultural de um tempo; portanto, não é neutra. A arte pode ser interpretação de filosofias, mitos, crenças, valores, mas pode também reforçar conceitos ou inaugurar uma nova ideia sobre governo, pastorado, pastoral, sobre a vida, isto é, incidindo sobre práticas, sobre as relações entre pessoas e delas com a natureza, refletindo, enfim, na Liturgia e na arquitetura e arte litúrgicas.

1.3 O pastor na arte paleocristã

O tema do pastorado passa pelas representações artísticas. Representação, do latim *repraesentatio* –*onis* significa uma operação para representar com figuras, sinais e símbolos sensíveis, ou com processos vários, também não materiais, objetos ou aspectos da realidade, fatos e valores abstratos. Mas, em sentido genérico, refere-se, sobretudo, a obras pictóricas, gráficas e esculturas ou ainda às figuras simbólicas. As imagens bucólicas, populares nas sociedades greco-romanas, foram grandemente ilustradas pelos primeiros cristãos – com um novo significado - em tempos de perseguição. Mas, a partir da integração da Igreja com o Estado, a efervescência da arte na Igreja terá as marcas do vocabulário oficial do Estado romano nos esquemas e no repertório gestual, facilmente reconhecível pelos cristãos.

Antes de entrar para o repertório artístico cristão, a iconografia oficial era paradigma do poder exercido sobre os exércitos vencidos e sobre cidades que recebiam a visita do soberano. A arte cristã nasce de uma dupla influência: bíblica e cultural em um tempo caracterizado por mudanças históricas e ideológicas. É uma arte que sofre a intervenção de múltiplas forças para

ser reestruturada com novas ideias, uma nova ética, à luz da experiência de seguimento de Jesus de Nazaré, morto, ressuscitado e presente na vida da comunidade cristã.

Pinturas e esculturas do pastor são encontradas no período denominado antiguidade tardia - do século III ao século VI - o qual sintetiza e estabelece um imaginário de sentido para a arte cristã. As primeiras pinturas em ambientes cristãos são denominadas arte paleocristã, do grego *palaaios*, que significa antigo. A definição “arte paleocristã”, porta em si certa ambiguidade, tanto pela dificuldade de precisar um âmbito – judaico, cristão ou pagão – quanto pela dificuldade de enquadrar os objetos artísticos numa definição comum. Dizer arte paleocristã é suficiente para cobrir todo o arco da Antiguidade tardia? Segundo Pellizari (2013, p. 227-228) por “arte” deve-se compreender simplesmente um “documento visual” e ao atributo “paleocristã” deve-se acrescentar uma referência. Uma vez que esses documentos visuais nascem em função da comunidade cristã antiga, é imprescindível ter presentes as dinâmicas e os eventos que condicionaram e influenciaram a história desta mesma comunidade. Segundo o autor, o evento da paz constantiniana, somado ao progressivo fortalecimento de uma hierarquia clerical e de um episcopado monárquico acelerado pelo Edito de Milão, é o ponto referencial para podermos distinguir uma arte cristã pré-constantiniana e outra pós-constantiniana.

A arte paleocristã é simbólica e, nesse sentido, a arqueologia observa não só os monumentos, pois é o estudo das fontes que possibilita a sua possível - mesmo que não definitiva - decodificação. Conforme Testini (1980, p. 4-36), arqueólogos e historiadores do tema utilizam dois tipos de fontes: as monumentais ou diretas e as literárias ou indiretas, de todas as épocas, o que liberta o objeto de estudo apenas de um conhecimento baseado na forma e no estilo, inserindo-o no dinamismo histórico. Testini nos fornece uma lista dos documentos mais antigos citados pelos estudiosos que oferecem elementos de compreensão do simbolismo das primeiras manifestações artísticas: são as Sagradas Escrituras, a Didaqué; a Tradição apostólica e os apologetas gregos do século II. De grande importância são as duas apologias de Justino (165) endereçadas aos imperadores Antonio Pio e Marco Aurélio. A primeira, por exemplo, descreve a celebração da Eucaristia e pode ser confrontada com a Didaqué, além de reportar ao espaço litúrgico, a *domus ecclesiae*. Ainda são úteis na pesquisa arqueológica os escritos contra os hereges como o *Adversus haereses* de Santo Irineu e a Carta a Diogneto, além de outros autores cristãos do III-IV séculos gregos e latinos como Tertuliano (160-após 220), Minucio Felice, contemporâneo de Hipólito de Roma, Orígenes e Clemente de Alexandria.

Cipriano, martirizado em 258, é uma fonte para estudos da Igreja africana e Eusébio de Cesareia, o mais importante historiador sobre as primeiras basílicas fundadas pelo imperador

Constantino. Após o Edito de Milão, os principais escritos são de Ambrósio de Milão, S. Jerônimo, Papa Damaso (366-384) e Agostinho (354-430). Entre os Padres orientais estão Gregório de Nissa, Cirilo de Jerusalém e João Crisóstomo. Poetas como Prudenzio e Paulinho de Nola também são importantes fontes sobre a arquitetura e a pintura das primeiras igrejas. Igualmente os apócrifos como “Os evangelhos da infância do Senhor”, com o nome de Evangelho de Tiago, Tomé, Mateus e de outros apóstolos; os Atos de Pedro e de Paulo, o Pastor de Hermas e os *Oracula Sybillina*, que foram utilizados por artistas no século V para os mosaicos que ainda podem ser vistos na Basílica de Santa Maria Maior, em Roma. Fontes que derivam do culto aos mártires ou eram destinadas aos ritos litúrgicos são as Atas e *passiones* dos mártires, calendários a partir do ano 354 com datas do *dies natalis* ou *natale* dos mártires (o dia do martírio, nascimento para a vida eterna) os martiriológicos; sacramentários com importantes anotações sobre a liturgia e bênçãos.

Outras fontes, do início da época medieval, são os catálogos de papas e bispos como o *Liber Pontificalis* romano, que serviu de modelo a outros e cuja primeira redação é datada do ano 530, a segunda de 687 e a terceira de 715, até encerrar-se em 1431. Ele recolhe a bibliografia dos papas desde São Pedro até Martinho V (1431), assim como informações topográficas e elencos de construções, reformas, nome de doadores e lista de objetos doados para o uso litúrgico. Nápoles e Ravena também têm seus próprios catálogos. No Museu da catedral de Monza, encontra-se um catálogo que traz o elenco de mártires romanos do tempo de Gregório Magno (590-604), assim como ampolas decoradas com uma iconografia encontrada também nas ábsides das primeiras igrejas, tanto do oriente como do ocidente, as quais serviram para levar óleo dos lugares santos (Jerusalém) e da tumba dos mártires romanos, como relíquia, a pedido da rainha Teodolinda.

Quando se intensificam as peregrinações às igrejas e basílicas, aos cemitérios e sepulcros dos mártires, são compilados, não antes do século VII, *Gli Itinirari della città di Roma* (os itinerários da cidade de Roma), retratando a topografia das catacumbas romanas e indicando aos peregrinos as estradas e a distinção das regiões, bem como também a cronologia correspondente a cada uma delas. Graças a esses itinerários, a arqueologia conseguiu reconstruir a história dos cemitérios, classificar e distinguir cada catacumba e determinar quais são as regiões mais antigas. O itinerário *De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae* (Dos lugares dos santos mártires fora dos muros de Roma), por sua vez, tornou-se um guia completo para mapear as catacumbas e as pinturas mais antigas desde o Vaticano, Via Ápia, Colina Albano até São Valentim, na via *Flaminia*. No final do século IV é compilado o

importante itinerário atribuído a *Etéria* (*Eucheria* ou *Egéria*) sobre as Basílicas de Jerusalém e suas liturgias; sobre as basílicas da Ásia Menor com muitas referências bíblicas.

Testini cita ainda o *Itinerarium Antonini Placentini*, escrito em 570, o qual possui informações sobre basílicas, sinagogas e *senodoquium* (ou *xenodoquium*), uma espécie de albergue para os peregrinos estrangeiros (*senox*=estrangeiro) e monumentos vários da Palestina, Arábia e Egito. Outros documentos são elaborados até o século X. Giovanni Battista De Rossi e Silvagni reconstruíram, por sua vez, o quadro histórico da pesquisa sobre a pintura epigráfica desde o século XV até o ano de 1870. A Joseph Wilpert (1856-1944) devemos mais de 600 reproduções em desenho de sarcófagos e pinturas das catacumbas de Roma, quando acompanhava as explorações do arqueólogo Giovanni Battista De Rossi (1822-1894), descobridor da Catacumba de São Calisto, em 1850.

No entanto, no que diz respeito à genealogia de imagem cristã, existem muitas perguntas que arqueólogos e historiadores ainda não conseguiram responder; por exemplo, em relação aos critérios utilizados para assim conceituá-la; sobre o porquê do seu surgimento em um espaço e em um tempo determinado; sobre o seu significado; sobre a identidade dos artistas, se eram cristãos ou não; sobre as referências utilizadas; se induziam a sentimentos ou se pretendiam ensinar ou celebrar. (Cf. ARDOVINO, 2014, p. 61). Dizendo isso, somos concordes com os estudiosos que afirmam ser a arte paleocristã “um dos problemas não resolvidos, não só pela Arqueologia cristã, como por toda a História da Igreja e pela Patrística” (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 15).

O estudo da arte no cristianismo primitivo nos leva a observar a arte cemiterial. Os cristãos não inventaram cemitérios especiais, mas utilizaram os mesmos espaços, com os modelos existentes, fora dos muros da cidade de Roma e de outras (Cf. TESTINI, 1980, p. 75-80). A propósito, Roma possuía uma lei severa quanto a isso: “*hominem mortuum in urbe neve sepelito neve urito*” (que um cadáver não seja nem enterrado nem queimado na cidade) e, igualmente, era tido como sacrilégio a violação de qualquer sepulcro dedicado a qualquer pessoa, sem distinção de fé ou raça (Cf. TESTINI, 1980, p. 77). A originalidade dos cristãos está na proporção, uma vez que todos queriam ser sepultados próximos uns dos outros e, principalmente, próximo a um mártir, assim como a compreensão do cemitério como um lugar do repouso à espera da ressurreição.

O vocábulo “catacumba” nasce em Roma de maneira casual, enquanto “*ad catacumbas*”, termo grego composto de duas palavras *katà* e *kymbe* (= junto à cavidade), define

uma depressão localizada em frente ao circo de Massenzio, na Via Ápia, entre duas colinas, onde hoje está localizado o cemitério de São Calisto e a tumba de Cecília Metella. Na Idade Média, o termo se generalizou, passando a designar todos os cemitérios subterrâneos, uma vez que a catacumba de São Calisto era a única acessível. Em relação à representação pictórica, era um costume pagão decorar os sepulcros com pinturas mitológicas ou religiosas e é nas catacumbas que encontramos a figura do bom pastor e, junto dele, símbolos de vida e ressurreição. As pinturas cristãs mais antigas foram conservadas nas catacumbas romanas, não obstante elas sejam encontradas também fora da Itália e da Europa, como em Tessalônica e Alexandria (Cf. BOESPFLUG, 2012, p. 57).

1.3.1 A reconfiguração semântica de uma antiga figura

A representação do pastor, nas catacumbas de Roma (Figuras 2,3,4,5), soma 116 pinturas, somente no século IV. Em muitas delas, ele aparece com semblante e atributos de Orfeu (Figura 6) ou de Hermes (Figura 7) (Cf. DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 66). Ele foi pintado nas paredes e tetos dos cubículos, esculpido em lápides e no centro ou na tampa dos sarcófagos, tanto de pagãos como de cristãos, a partir do final do século IV; ao todo são contadas 900 figuras de pastor, o que lhe dá o status de ser a mais frequente figura da arte paleocristã (Cf. DULAEY, 2004, p. 54).

Vivendo em uma sociedade de cultura greco-romana, os cristãos tinham conhecimento dos mitos e dentre eles os mitos de Orfeu e de Hermes. Orfeu, um pastor que atraía, encantava e acalmava os animais, até os mais ferozes e toda a natureza, é o mesmo que descera ao Hades para resgatar da morte Eurídice, sua amada. Representa, então, a tranquilidade, a salvação. Hermes, que significa o “marcador de fronteira”, era o deus agrário, protetor dos rebanhos e dos pastores. Nas esculturas gregas, ele carrega um carneiro nos ombros. Uma de suas atribuições era levar as almas para o outro mundo. Os cristãos, portanto, no caso do pastor, não criam uma nova imagem, mas lançam mão da imaginária existente, atribuindo-lhe, no entanto, um novo significado. “A iconografia cristã não constitui um fato em si mesma nem segue regras diversas das expressões figurativas do tempo” (MUZJ, 2011, p. 61). A população das cidades reconhecia não somente mitos nessas figuras, mas também e, ao mesmo tempo, um passado distante e um futuro que todos esperavam.

O pastor que apascenta seus carneiros e ovelhas é, para as civilizações agrícolas, a imagem da harmonia cósmica e da felicidade. A vida rude das pastagens distantes das vilas, as noites sobre o duro solo no recinto do rebanho para protegê-lo do lobo, tudo

isso é esquecido: no mundo greco-romano urbanizado, seio no qual o cristianismo se desenvolveu, a vida dos pastores é idealizada, tanto que se tornaram imagens da vida paradisíaca dos defuntos no *aldilá* e numerosos sarcófagos pagãos são decorados com cenas pastoris (DULAEY, 2004, p. 52).

Ao estudar a origem da arte paleocristã, Pelizzari (2013, p. 21-22) também conclui que os cristãos não idealizaram uma arte própria, mas utilizaram códigos simbólicos que circulavam no contexto cultural das comunidades, carregando-os, contudo, de um novo significado. O número de imagens é considerável tanto em ambientes cristãos como em ambientes pagãos: “As imagens do pastor estavam na moda no século III e eram utilizadas como decoração” (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 86).

Na busca de uma codificação, além do pastor, outros elementos de grande importância podem ser lidos na iconografia paleocristã. Eles vieram à luz na *domus ecclesia* (casa da assembleia) - datada de 232 d.C. – encontrada em *Dura Europos*, Síria, cidade construída em 303 a. C. por um dos generais de Alexandre com o objetivo de defender o Eufrates e destruída pelos persas em 265. As divisórias do plano térreo mostram um átrio central precedido por um pórtico com uma grande sala à esquerda e outra menor posterior a esta. Depois de uma sala intermediária, entra-se no pequeno batistério, cujas paredes foram decoradas com cenas do Antigo e do Novo Testamentos (Cf. TESTINI, 1980, p. 554). Na parede da pequena piscina batismal (Figura 8), encimada por um baldaquino, havia uma composição: na luneta de fundo vermelho o bom pastor, tendo o rebanho à sua frente, carrega uma grande ovelha nos ombros, com Adão e Eva abaixo, no jardim do Éden, em tamanho menor (Figura 9). As imagens são simbólicas e fazem alusão à salvação. O pastor é aquele que desce na terra para redimir homens e mulheres, para salvar a “ovelha perdida”. As paredes laterais, com dois registros sobrepostos, traziam no registro superior em fundo branco uma sucessão de cenas de milagres de Jesus como a cura do paralítico (Figura 10) e São Pedro sobre as águas, a quem Jesus segura pelo punho para não afundar (Figura 11) e uma mulher junto a um poço, alusão à samaritana (Figura 12).

Um firmamento estrelado com fundo azul aludia ao mistério batismal da iluminação e, o registro inferior, quase todo perdido, trazia na parede vermelha, segundo uma teoria, a representação da parábola das virgens prudentes e estultas (Mt 25,1-13) em direção a uma porta com dois batentes semiabertos. Segundo Bisconti (2019, p. 4), são as mulheres no sepulcro de Jesus, ali representado por um grande sarcófago, conforme o costume do lugar, com duas grandes estrelas douradas que poderiam aludir, segundo a cultura judeu-cristã-siropalestinense – a dois anjos (Figuras 13 e 14). “A organização iconográfica é extremamente original enquanto

precoce e ainda não fixada segundo o esquema que se concretizará somente um século depois na plástica funerária ocidental” (BISCONTI, 2019, p. 4)

Importante documento no que concerne à arte e à arquitetura, a *domus ecclesia* na *Dura Europos*, enquanto uma habitação adaptada para as reuniões e celebrações da comunidade cristã, contrasta com uma sinagoga a poucos passos de distância, construída para tal com suas paredes totalmente decoradas com pinturas. Essas, colocadas em paralelo às pinturas de um *Mithraeum* templo do deus Mitra (Figura 15), da mesma cidade, mostram influências iraquianas (Figura 16 e 17). A pintura das mulheres, no batistério da *domus*, assemelha-se às mulheres da cena de Elias na sinagoga (Figura 18) e à procissão dos doadores do *Mithraeum* (figura 19). O estilo solene, sem analogia no século III, é prenúncio da arte do IV século. A divisão das pinturas na parede do batistério, em dois registros é “fiel a uma ordem decorativa de origem helenista” (Cf. GRABAR, 1967, p. 67-71), ordem semelhante a outras pinturas pagãs da província vizinha, sobretudo de Kerč' (transliterado *Kerch*), na Crimeia.

Grabar (1967, p. 67) afirma que a pintura do século III, nos espaços cristãos, possuía um campo de aplicação bem definido, um conteúdo religioso ligado à vida e à mensagem de Cristo e que os primeiros ciclos da pintura figurativa foram encontrados na *domus* de *Dura Europos* e nas catacumbas romanas. A evocação à ressurreição de Jesus (o sepulcro e as mulheres) no batistério está em relação ao batismo que significa morte e ressurreição com Cristo. Mesmo que sejam decorações, os temas foram escolhidos com base em um motivo. Na *domus*, a destruição da parede não permite identificar todo o programa iconográfico, porém, observando-se semelhantes ciclos nas catacumbas, pode-se dizer que eram outras pinturas referentes à salvação. Em um batistério as pinturas evocam a salvação do neófito e, na arte funerária, a salvação do defunto devoto (Cf. GRABAR, 1967, p. 70). O tema, portanto, é o mesmo, tanto na *domus* quanto nas catacumbas.

Os estudiosos levantam a hipótese de que o mosaico de Cristo na necrópole, sobre a qual foi construída a basílica vaticana constantiniana, contribuiu para situar a pintura das catacumbas romanas, afirmando que elas foram inspiradas nos mausoléus construídos às margens das estradas, como na *via Cornelia*, via Triunfal no *Trastevere*, na Ilha sagrada de Hóstia e na necrópole vaticana, da metade do século III. Nesta, assim como no Mausoléu de Constança, do século IV, a decoração traz ramos e folhas de videira, deixando em aberto o centro no qual está o Cristo com atributos de Apolo, os cavalos e o carro. Sete raios saem da auréola rente aos cabelos do Cristo, simbolizando o Redentor, verdadeiro sol (Figura 20). Ainda

no muro, no qual caíram peças do mosaico, ficaram sinais do Bom Pastor, um pescador com uma rede e Jonas sendo jogado ao mar e engolido pela baleia.

O mesmo ciclo é tema dos mais antigos sarcófagos cristãos, exceto a personificação do sol que reaparece somente em Milão num mosaico de Santo Aquilino (V século). “É uma imagem astral conforme o gosto dos iconógrafos cristãos anteriores e contemporâneos a Constantino” (GRABAR, 1967, p. 81). A arte nas catacumbas reflete, portanto, a arte dos mausoléus pagãos e destes derivam afrescos que se limitam a uma câmara funerária, suas paredes e forro ou a um arcosólio (Figura 21).

As pinturas catacumbais não podem ser separadas do contexto de obras romanas análogas que não ultrapassam o ano 200. Postas em fundo branco creme, com traços finos em vermelho e verde, as figuras, ao serem alocadas no forro quadrado, situam-se dentro de um círculo, definindo a figura central com outras complementares ao seu redor, dentro de diferentes formas geométricas (Figura 22). As fórmulas dos hipogeus cristãos é a mesma utilizada pelos pagãos, seus contemporâneos (Figuras 23, 24, 25, 26). Diferentemente das pinturas de Pompeia que imitavam a arquitetura, evocavam paisagens e edifícios com efeitos ilusionistas, nas catacumbas o estilo é outro, de fundo abstrato e traçados finos, regulares e de diversas cores com pequenas e leves figuras emolduradas.

Esse tipo de decoração já estava presente no primeiro século, em cenas mitológicas, figuras volantes, ascensões ao céu e pássaros voando (Figuras 27,28,29), o que pode ser visto em várias catacumbas. Na catacumba de São Calisto, por exemplo, na câmara dos sacramentos, veem-se pássaros, *putti* (crianças nuas, obesas, com asas, quase sempre do sexo masculino) e monstros voadores. Os temas cristãos não são necessariamente predominantes nas representações mais antigas; imagens de orantes - evocação da piedade cristã, sobre a qual retornaremos - são representadas repetidamente na mesma composição (Figura 30). Elas são alternadas por outros temas históricos e mostram o gosto pelo efeito decorativo tomado do repertório corrente (Cf. GRABAR, 1967, p. 81- 95).

Símbolos e alegorias figuram entre as mais antigas pinturas; são eles: pão e peixes, âncora, cordeiros e aves. A maior parte das imagens refere-se ao Batismo e à Eucaristia, mas também ao tema da salvação com Noé salvo do dilúvio, Isaac salvo do sacrifício, o ciclo de Jonas, os três jovens na fornalha; Daniel na cova dos leões, a ressurreição de Lázaro. O desenho é esquemático e seus poucos traços fazem alusão às narrativas bíblicas:

Essas pinturas são esquemáticas - isto é, são imagens-sinal que se dirigem diretamente à inteligência e sugerem mais do quanto efetivamente mostram. Assim como o valor de um sinal é proporcionado pela sua capacidade de síntese, o método de simplificação

do esquema não tem limites, senão aqueles impostos pela necessidade de tornar inteligível. O importante é que um sinal seja decifrável sem equívocos. Sabemos bem que o uso frequente de um sinal em um dado contexto permite abreviações surpreendentes, que em outro lugar tornariam a imagem incompreensível (GRABAR, 2015, p. 12).

As imagens-sinal do Antigo Testamento representam a Salvação realizada por Deus no passado, ao passo que as imagens-sinal de Jesus tratam dos apóstolos, dos seus milagres, do Bom Pastor, da salvação por meio dEle, além de imagens que evocam os sacramentos do Batismo e da Eucaristia, representando a salvação oferecida no presente (Cf. GRABAR, 2015, p. 11-34).

1.3.2 O pastor nas catacumbas

A intenção dos cristãos, subjacente à arte das catacumbas, pode ser encontrada na atitude solene das figuras simbólicas como o Bom Pastor (o Cristo) e a orante (o fiel) alargando para a série de personagens e episódios da Sagrada Escritura com valor simbólico, tais como Adão e Eva, Jonas, Daniel, a adoração dos Magos, o batismo de Jesus, a multiplicação dos pães e dos peixes, além de outras. As imagens concernem à sorte *post mortem* de indivíduos e, principalmente, à salvação da humanidade. A evocação aos sacramentos – salvação – é frequente e terá um grande desenvolvimento após o Edito de Milão. Os afrescos dos forros e arcossólios (nichos em forma de arco da espessura de uma parede), assim como os relevos dos sarcófagos, ilustram um maior número de episódios da salvação próximo ao ano 300. As mais antigas esculturas em sarcófagos no primeiro terço do século III – em Roma e Provenza – datam do ano 230, não obstante sejam datas incertas pela ausência de documentos escritos (Cf. GRABAR, 2015, 11-34).

A imagem de Cristo é predominante nas catacumbas; entre outras, ele é ilustrado como pastor ou ao lado dos apóstolos (Figura 31), curando (Figura 32), multiplicando os pães (Figura 33) e, raramente, como filósofo. “Muitas pequenas figuras começam a aparecer aumentadas somente no século IV, são graciosas e atraentes [...] as pequenas figuras isoladas ao centro de seu campo, delicadamente enquadrado, representam orantes ou Bons Pastores” (GRABAR, 2015, p. 12).

Podemos afirmar que o Cristo, vestido de pastor, porém, é uma figura símbolo do cristianismo primitivo, o guia, aquele que cuida, prefigurado no Antigo Testamento e apresentado pela comunidade joanina como sendo Jesus: “Eu sou” o Bom Pastor (Jo 10, 11.14). É uma figura repetidamente refletida pelos Padres da Igreja, desde as origens, posta em relação

com figuras vétero-testamentárias e como referência para os pastores da Igreja, como veremos no próximo capítulo. Essa representação, conhecida até então como Hermes crióforo (o carregador do carneiro) e de Orfeu (aquele que encanta e atrai), ambos com o atributo de levar para o *aldilá*, é lida como Palavra de Deus transformada em imagem, tanto no oriente (*Dura Europos*) quanto no ocidente, nas catacumbas espalhadas pela Itália e em outros países.

Conforme Boespflug (2012, p. 57), contrariamente, não se pode crer que qualquer figura de pastor tivesse um significado crístico, pois as figuras mitológicas escolhidas pelos cristãos sugerem a alegria celeste dos que morreram. O pastor, na maior parte dos casos, “representa a *philanthropia*, virtude que os deuses praticavam em relação aos homens e os soberanos em relação aos súditos e o da *felicitas*, tema bucólico que no contexto funerário evoca a paz feliz prometida aos defuntos” (BOESPFLUG, 2012, p. 58). O bom pastor, por muito tempo conservou os traços, por vezes sobrepostos, de Hermes com uma ovelha nos ombros ou de Orfeu, sentado, com uma cítara numa paisagem pastoril como no mosaico pavimental da Basílica paleocristã de Aquileia; (Figura 34). No entanto, os lugares das ilustrações, postas no centro, junto a figuras bíblicas, fazem com que as figuras mitológicas passem a significar o Bom Pastor (Figura 35).

No final do século III, cenas cristãs, inspiradas na Sagrada Escritura, aparecem junto aos temas mais antigos. Em muitas representações, as ovelhas olham para o pastor, como se o estivessem ouvindo ou aguardando um movimento de sua parte, tal qual uma terna carícia, dado ser Ele o que cuida para que nenhuma ovelha sofra fome ou sede. As paisagens que compõem o cenário das imagens remetem à paz e à harmonia de outro mundo. Outra imagem alude à Davi, que acalmava o rei Saul quando angustiado (Cf. 1Sm 16,14-23), esse mesmo Davi que é a prefiguração do Messias esperado, ao qual são atribuídos os Salmos e a organização da liturgia do Templo de Jerusalém. Assim também interpretam os padres da Igreja como Clemente de Alexandria, Hipólito de Roma, Ambrósio, Paulino de Nola, Agostinho, para os quais Jesus é o verdadeiro Orfeu (Cf. DULAEY 2004, p. 65-69).

1.3.3 O pastor nos sarcófagos

Os sarcófagos, na Itália, eram fabricados em Roma e Provenza e, como a decoração nas catacumbas, eram encomendados por pessoas ricas. Sem que haja uma indicação cronológica precisa, eles são datados em virtude das evidências estilísticas provenientes de diferentes oficinas. Tanto na Itália como em outras regiões do Império, a arte nos sarcófagos, em sua variedade de composições, deriva das mesmas fontes, isto é, da mitologia e da arte greco-

romana. A arte cristã pré-constantiniana nos sarcófagos utiliza poucas referências bíblicas, apenas a história de Jonas (Figura 36), tema da “viagem” para o outro mundo; Daniel na cova dos leões (Figura 37); Moisés que bate na rocha da qual jorra água (Figura 38); os três jovens na fornalha (Figura 39) e a ressurreição de Lázaro (Figura 40). No final do século III, as figuras da adoração dos Magos (Figura 41) e de Adão e Eva (Figura 42) são acrescentadas ao repertório, assim como a da multiplicação dos pães e a da cena do batismo de Jesus (Figura 43). (Cf. GRABAR, 1976, p.123-138). Em um sarcófago de Provenza (Figura 44), decorado com elementos da cultura greco-romana, notam-se as figuras de um pescador e uma orante, ao lado de um Pastor e seu rebanho, próximos também a um filósofo sentado, o qual segura um bastão e parece estar falando. O filósofo representava um elogio à sabedoria da pessoa ali sepulta e também os iniciados na verdadeira sabedoria cristã: Jesus Cristo.

O tema bucólico do Pastor e do rebanho em uma paisagem é um dos mais apreciados pelos cristãos do século III e também dos não cristãos, assim como a orante. No museu Vaticano, o “sarcófago da via Salária” (Figura 45), a exemplo dos sarcófagos pagãos, tem dois bodes nas extremidades, porém, no centro, estão o pastor e a orante em um jardim (outro tema pagão), ladeados por outras personagens: um homem sentado portando um rolo das Escrituras na mão, uma mulher jovem, perto de uma matrona também com um rolo, reconhecida como a defunta ouvindo a palavra da revelação.

O pastor nos sarcófagos – quando vem acompanhado pelos apóstolos (e circundado por ovelhas); diante de uma árvore ou de uma videira, ou ainda, ladeado por dois apóstolos que o aclamam – é facilmente interpretado como sendo Jesus (Cf. DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 69). Descarta-se o pastor como imagem genérica, por ser “certamente sugerida pelas Sagradas Escrituras que comparam Jesus ao Bom Pastor e os fiéis ao seu rebanho” (GRABAR. 2015, p. 40). Boespflug (2012, p. 58) defende a tese de que somente com o passar do tempo é que o pastor foi adquirindo o significado bíblico do Bom Pastor, que busca a ovelha perdida, de acordo com os Evangelhos de Lucas e Mateus e do versículo “...o Deus da paz, que reconduziu dos mortos o grande Pastor das ovelhas” (Hb 13,20-21).

A arte paleocristã não deriva da pagã, mas utiliza sim a linguagem visual que lhes era comum e contemporânea. A observação é válida para muitos temas, expressões e figuras, que reproduzem características próprias de um filósofo em pé ou sentado, geralmente calvo, de frente ou de perfil, vestido com a túnica grega antiga (*exomis*) deixando nua parte das costas e do busto, curvado sobre o pergaminho. Este tema era comum e se relacionava tanto aos personagens cristãos, como a filósofos, mestres e escritores (Cf. GRABAR, 2015, p. 35-37).

1.4 Das catacumbas à arte monumental

A partir do século IV, mais precisamente do ano 313, com o Editto de Milão, o cristianismo encontra legitimidade no interior do Império Romano. Posteriormente, com a fundação do Estado cristão e a mudança da capital para Bizâncio-Constantinopla (hoje Istambul) por Constantino (330), a arte recebe um decidido impulso e segue-se uma “reviravolta constantiniana”, na expressão de G. Gharib (1997, p. 15), com a construção de inúmeras basílicas por todo o Império, a começar por Jerusalém. A mudança, a partir da metade do século IV, também é visível na arte funerária no repetir do repertório anterior ou na reprodução das pinturas das igrejas. Nos sarcófagos e afrescos do século IV, “a imagem-sinal tende a tornar-se uma imagem descritiva” (GRABAR. 2015, p. 18) e começam a aparecer “nos sarcófagos imagens do Cristo em Majestade (Figura 46) e uma nova iconografia do Cristo e dos Apóstolos Pedro e Paulo”. (GRABAR. 2015, p. 18). Durante o pontificado do Papa Damaso I (366-384), com o desenvolvimento do culto às relíquias e aos mártires nas grandes ábsides basilicais, amplia-se também o espaço para os mosaicos e afrescos (Cf. BOEPFLUG, 2012, p. 62).

Com a liberdade de culto e sob a proteção do Imperador, foi criado um número não muito grande de novos temas iconográficos no final do reino de Constantino. A afirmação é de Grabar (1967, p. 162). Segundo este, do que sobreviveu até os nossos dias, elenca-se um número reduzido de fontes monumentais datáveis do período seguido ao triunfo da Igreja. Esses novos temas, provavelmente, deviam decorar as grandes igrejas construídas pelo Imperador. Eles podem ser vistos no Mausoléu de Constança, único santuário inteiro, e na arte funerária em maior número. Por meio desses temas, é possível perceber em que medida foi acrescida uma iconografia histórica derivada da Sagrada Escritura, porém, provavelmente no final do século IV, numa segunda florada da arte cristã, já em época do Imperador Teodósio (347-395).

O motivo pode ter sido o arianismo³ e também o paganismo dos sucessores de Constantino cujo canteiro de obras foi de 326 a 337, ano de sua morte. Segue-se um período sem eventos importantes na história da arte até Teodósio I, o qual dá um novo ímpeto, no final do século IV, com uma política anti-pagã e pró-cristã, assim como por meio de uma fé antiariana. À ação firme de Teodósio soma-se o ensino dos Padres da Igreja, gregos e latinos

³ Heresia que negava a divindade de Jesus. A ideia era defendida por Ário, sacerdote cristão da cidade de Alexandria, no século IV e seus seguidores.

como Basílio, Gregório de Nissa, Gregório Nazansieno, João Crisóstomo, Ambrósio, Agostinho, o Papa Leão I e diversos padres e monges.

As primeiras basílicas na capital do Império, *San Salvatore em Laterano*, mais conhecida em nossos dias como São João de Latrão (a catedral do bispo de Roma), e a Basílica de São Pedro foram construídas nas propriedades imperiais. Aquela que ganhou importância não foi a do bispo de Roma, mas a Basílica Martirial de São Pedro na colina Vaticana, sobre o túmulo de Pedro, construída entre os anos 326-333. É possível reconstruir o seu programa iconográfico perdido a partir de aquarelas que reproduzem as pinturas da antiga basílica de São Paulo extramuros, edificada sobre a tumba de Paulo por vontade de Constantino e consagrada pelo Papa Silvestre em 324; reformada e ampliada entre 384 e 395 sob os impérios de Teodósio, Valentino II e Arcádio e destruída, em grande parte, no incêndio de 1823 (Cf. VICCHI, 2015, p.13-43).

As transformações ocorridas na iconografia foram pautadas em fórmulas conhecidas e de uso corrente na arte contemporânea imperial de caráter triunfalista e simbólica. “Sob o plano das ideias, os monumentos cristãos fundados por Constantino estavam provavelmente em relação com a teoria do Império cristão universal” (GRABAR, 1976, p. 163). A arte monumental, ao menos no seu início, não ilustrará dogmas, nem uma ideia ou desejo pessoal, mas traduzirá ideias fundamentais e universais ao apropriar-se da iconografia existente, transformando-a para criar imagens análogas. É necessário, portanto, compreendermos a arte imperial para podermos distinguir o que realmente importa na arte monumental que surge no século IV, que tipo de “reviravolta” aconteceu, para que possamos fazer esboços de arte litúrgica para o nosso tempo.

1.4.1 A arte oficial: ritos de uma liturgia imperial

Ao estudar a gênese da arte monumental cristã e reconstruir o repertório tipológico iconográfico do império bizantino e romano, André Grabar demonstra a relação entre a arte oficial e a arte cristã dos séculos IV e V. Conforme já comentamos, na antiguidade tardia, os artistas procuraram traduzir em formas e cores uma nova crença, mas ao mesmo tempo eram influenciados pela cultura, pelo pensamento, pelo seu ambiente e pelos modelos existentes no repertório artístico de então. Grabar define termos iconográficos correspondentes a palavras e frases de um vocabulário utilizado na arte paleocristã, por entender que a arte, assim como a gramática, utiliza e combina elementos de origens diversas com base em regras (Cf. GRABAR, 2015, p. 35). Portanto, ao estudar monumentos, classificam-se temas e tipos das representações

simbólicas do poder imperial, tendo presente o aspecto semântico; mais precisamente a sua linguagem religiosa enquanto “simbólica, repetitiva e conservadora” (Cf. MUZJ, 2011, p. 68).

Matthiae (1987, p. 34) afirma que o imperador e sua família ou os grandes dignitários da corte e ainda o alto clero - todos da classe dirigente – ao financiar as primeiras igrejas e pinturas, também determinaram, em parte, a sua modelagem. O autor ainda observa que para a passagem da pintura cemiterial– isto é, da Igreja que vivia numa alternância entre paz e perseguições–para a pintura monumental, ou seja, de um tempo de reconhecimento oficial e sob a proteção do Império, foi preciso alguns anos para que um novo repertório fosse construído. Os temas relacionados aos sacramentos do batismo e do banquete eucarístico ou cenas bíblicas, narrativas e de valor simbólico como nas catacumbas, foi substituído por um repertório com tons de vitória, não mais no escuro, mas em um edifício de culto público: “Não mais a esperança, mas a certeza, confirmada pela vitória conquistada, altera o tom da pintura” (MATTHIAE, 1987, p. 34).

O sincretismo religioso caracterizava a cidade de Roma como também o Império. O cristianismo necessitou de dezenas de anos para amadurecer em meio ao que sobrevivia da longa tradição dominante. Para Matthiae (1987, p. 33-34), o mausoléu de Costanza, concluído talvez no ano 350, é um exemplo do distanciamento da pintura cemiterial, pois nele se mesclam símbolos de esperança de uma vida futura com a cruz, as cenas bíblicas e doutriniais; de forma harmoniosa e elegante, podendo ser considerado como um estágio “pré-histórico” da decoração monumental de culto. Nele estão mesclados a nova doutrina e traços de iconografia imperial (Figuras 47) e elementos decorativos tradicionais da cultura greco-romana (Figura 48).

Tendo o Cristianismo se firmado como religião de Estado, a construção e a ornamentação de suas basílicas eram favorecidas pelo soberano. A arte imperial já pronta, conhecida e de imediata compreensão, era então a indicada para exprimir o reinado de Deus na terra, em Jesus. Gestos e joias, que serviam para exprimir o poder do Imperador e seu reino na terra, passaram a exprimir o reino celeste (introdução de VALLE, in GRABAR, 2015, p. XXV). Segundo Muzj (2011, p. 88), a iconografia do homem potente servia para mostrar o poder único e supremo de Deus, o Cristo vencedor, e não tanto o triunfo da religião cristã. A afirmativa baseia-se numa inscrição que ficava localizada na ábside da basílica paleocristã vaticana: «*Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans/habc Constantinus victor tibi condidit aulam*» (Pois sob a tua guia o mundo se levantou triunfante em direção aos astros/Constantino vitorioso te construiu esta basílica). Constantino dedica a basílica, em primeiro lugar, a Cristo, o Senhor do céu e da terra, e ao mesmo tempo coloca-se em paralelo com o Cristo vencedor. O

Cristo é triunfante e o imperador é vitorioso (Cf. MUZJ, 2011, p. 88). “O paralelo Constantino-Cristo, monarquia imperial-monarquia divina, a segunda sendo o arquétipo ou antítipo da primeira, foi afirmado com força por Eusébio (de Cesareia)” (MUZJ, 2011, p. 88), de quem – entre outras ideias – instituiu-se o paralelismo entre *pax Christu* – *pax Augusti*, que foi amplamente divulgado no século IV.

Ainda na mesma basílica, havia um mosaico no arco triunfal, destruído no início do século XVI, trazendo uma representação do Imperador Constantino simbolicamente ofertando a Basílica ao Redentor e a São Pedro Apóstolo, cena que permanece como protótipo a outras igrejas durante toda a Idade Média. O mosaico pode ser da época constantiniana e o gesto de oferecer o modelo da basílica ao Cristo pode também significar o Imperador no ato de ofertar as províncias ou nações dominadas pelo Império romano (Cf. MATTHIAE, 1987, 41). O cardeal Giacobacci, morto em 1528, que fora pároco da basílica desde 1504, deixou uma descrição, encontrada em 1883:

Ainda em nosso tempo já havia, na Basílica São Pedro, na parte frontal do arco maior diante do altar maior, o Imperador Constantino, ilustrado num mosaico em letras douradas, a ofertar ao Salvador e ao Beato Pedro a mesma igreja por ele edificada, isto é, a igreja de São Pedro (LIVERANI, 2008, 90).⁴

As antigas tradições – não só a greco-romana – costumavam eleger um personagem ou evento passado como o antitipo daqueles do presente. Dessa forma, o soberano era posto em paralelo com heróis do passado. A iconografia imperial representa o Imperador Constantino como sendo “o novo Hércules”; o “novo Alexandre”, e também um “novo Moisés” (Cf. MUZJ, 2011, p. 88). O que era novo tomava para si fórmulas antigas de representação. Note-se que muitos cristãos, recusando adorar o imperador romano que se impunha como um deus, foram martirizados. No entanto, a partir da liberdade de culto e da difusão do cristianismo, acontece uma “evolução” no confronto dos cristãos com o Império romano e se levantavam vozes reconhecendo o papel do Imperador na obra da Salvação. Sendo ele cristão ou protetor do Cristianismo, era, então, imagem do Cristo (Cf. MUZJ, 2011, p. 85) e para ele, inclusive, também era “justo” rezar.

A propósito, de acordo com Grabar (2015, p. 43-45), Eusébio, contemporâneo de Constantino, relata que, no palácio de Constantinopla, o Imperador ordenou que se fizesse uma composição artística com a cena do próprio com seus filhos vencendo, sob os seus pés, um dragão; uma imagem que queria significar a vitória de Constantino sobre o paganismo. Daí se

⁴ *Cun ad huc temporibus nostris ma fuerit in ecclesia sancti petri in frontispitio maioris arcus ante altare maius constantinus imperator in mosaico depictus, literis aureis ostendens salvatori e beato Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam videlicet ecclesiam sancti petri.*

observa que a imagem faz referência às preocupações políticas e militares de Constantino. As imagens do imperador invencível foram fixadas na memória das pessoas (Figura 49), iniciando com a numismática. “Ainda sob Constantino se inventou uma fórmula iconográfica que serviu para definir a hierarquia dos poderes, conforme a doutrina da monarquia romana universal cristianizada” (GRABAR, 2015, p. 44). Com Constantino e seus filhos, assim como sob Teodósio, a arte triunfal do imperador atingiu o máximo de sua expressão (Cf. GRABAR, 1976, p. 193).

A imagem da Majestade Imperial, de glorificação do monarca, permaneceu imutável, fixando a imagem do imperador assentado sobre um trono de ouro, o que era reservado aos deuses (Figuras 50, 51, 52). Porém, foi acrescida uma mão descendo do céu, abençoando e coroando o imperador (Figuras 53, 54). A mão de Deus representava que o soberano do príncipe terreno era Deus. Enquanto a imagem da Majestade é clássica, a mão de Deus tem sua origem na arte judaica, encontrada nas pinturas da sinagoga de *Dura Europos* (Figura 55). Medalhas e moedas cunhadas com a imagem da Majestade e da mão de Deus, sob Constantino e seus sucessores, fixaram uma iconografia que perdurou, juntamente com a ideia de “um império cristão universal, reflexo do império celeste” (GRABAR, 2015, p. 44). Majestade e mão de Deus exprimiram monarquias sobrepostas, uma doutrina política e religiosa universal e não atitudes individuais como a arte funerária precedente. Eusébio de Cesareia, ao descrever as exéquias do Imperador Constantino, escreve no livro IV, tomo 73: “Foram cunhadas moedas nas quais a frente trazia a efigie do santo imperador com a cabeça coberta, enquanto o verso trazia um carro com quatro cavalos guiado por um cocheiro, no ato de ser acolhido no céu por uma mão que se estendia do alto em sua direção” (Figura 56).

A arte oficial romana do século III, caracterizada por vitória e triunfo, ilustrava o imperador a meio busto, em pé, no trono, com vestes e atributos relacionados à sua função, com gesto de eloquência em relação a Deus ou a seus súditos (MUZJ, 2011, p. 70). O imperador aparece no centro de todas as composições, em posição frontal, ladeado por pessoas que o adoram ou defendem. As imagens, em esquemas rígidos, anulam a individualidade e ressaltam uma ação coletiva; comunicam ideias e simbolizam um grande poder e heroísmo, maiores do que o real. Frontalidade, simetria e imobilidade são as notas características do estilo das composições simbólicas do poder imperial na maior parte dos temas da arte oficial (Cf. MUZJ, 2011, p. 76-77). Em sua origem, a arte cristã recebeu o máximo de impulso das imagens do chamado “ciclo governativo – termo com o qual são designados todos os temas que representam

o poder político, militar e judiciário do imperador e dos funcionários do império romano” (GRABAR, 2015, p. 8).

Com estas características, a arte monumental cristã é influenciada pelas imagens do imperador no trono, no centro da composição; o trono vazio com a efígie do imperador ou com insígnias de seu poder e também cenas da liberalidade – *Liberallitas Augusti*, presente nas moedas, desde Nero, até o século IV, e que pode ser visto no baixo relevo do Arco de Constantino, em Roma (Figura 57). A cena traz o imperador vitorioso que entrega documentos a um personagem que os recebe, enquanto os outros que o ladeiam fazem um gesto de adoração com um braço elevado em sua direção (Cf. MUZJ, 2011, p. 77).

O imperador, no IV século, era representado de forma rígida, fixa, petrificada e impassível, para manifestar a inflexibilidade sobre-humana do homem cheio da Graça divina, e os dignitários da corte, igualmente com a mesma imobilidade e em gestos cerimoniais bem orquestrados. Essa uniformidade no estilo não vem de uma influência oriental, mas de uma consciente vontade de “tornar perceptível a presença do divino ou do sagrado” (GRABAR, 2015, p. 47). Os cristãos conheciam essas representações. A arte com temáticas cristãs, sem imagens paralelas, aceitou a contribuição dos arquitetos e artistas do império que “não possuíam nenhuma base para construir imagens que ilustrassem essas novas ideias abstratas” (GRABAR, 2015, p. 49). Os modelos da arte oficial romana influenciaram não poucas categorias de imagens cristãs e dentre elas estão também as imagens da adoração dos Magos e da entrada de Jesus em Jerusalém (*adventos*) que, apesar de serem narrativas evangélicas, tiveram sua interpretação influenciada pela iconografia oficial e simbólica do poder soberano, como a oferta de presentes e coroas para o Imperador vencedor dos orientais e dos bárbaros, além do ritual greco-romano da visita de um soberano a cidades do Império ou a um território conquistado (Cf. GRABAR, 2015, p. 48-49).

A Igreja, após o Edito de Milão, passa a construir os espaços de celebrações com uma arte diferente daquela das catacumbas e dos relevos dos sarcófagos, mas também diferente da arte narrativa e histórica dos séculos posteriores. A pintura monumental do século IV e V traz imagens do Senhor glorioso, triunfante, cenas inspiradas no livro do Apocalipse e visões bíblicas do paraíso acompanhadas de alegorias como o trono, a coroa, a cruz triunfante... (Cf. MUZJ, 2011, p. 85).

A marca da iconografia imperial sobre a arte cristã é reconhecível por toda parte, embora se manifeste de diversas maneiras: na apropriação de temas e assuntos, na cópia de detalhes iconográficos e na utilização de modelos mais antigos para a criação de imagens análogas. A arte imperial contribuiu evidentemente em grandíssima

medida ao tema do poder de Deus porque esse era o tema-chave de toda a figuração do soberano. (GRABAR, 2015, p. 45-46).

A arte cristã, mantendo o mesmo protótipo invariável, isto é, os temas da arte imperial, foi sendo criada segundo a necessidade ou a ocasião. Assim, valeu-se dos modelos oficiais como o imperador coroando os vencedores, o globo do universo como seu trono, o Imperador com um rolo de pergaminho, num ato oficial do Império de delegar o poder a um alto dignitário. Essa constatação é possível ao se fazer um paralelo entre a coluna de Trajano (Figura 58) e de Marco Aurélio em Roma; a de Arcádio, em Constantinopla, com os mosaicos da Basílica de Santa Maria Maior, em Roma. Segundo Grabar (2015, p. 50-54), esse programa iconográfico claramente foi inspirado na arte triunfal, no pontificado do Papa Sisto III (432-440). No arco triunfal (Figura 59), as cenas são isoladas em registros sobrepostos, como na coluna de Arcádio. Nos dois casos é ressaltada a potência suprema, a do Cristo e a do Imperador, respectivamente. Os mosaicos da nave, em seu caráter narrativo, são constituídos por imagens em quadros entrecortados; neles a narrativa de Abraão e Moisés foram interpretadas com termos de arte militar romana e é notória também a presença de estruturas arquitetônicas, palácios, próprias de temas triunfais e que parecem, para os olhares contemporâneos, fora do contexto (Figura 60).

Existem, no mosaico de Santa Maria Maior, alguns personagens de difícil interpretação e cenas que não são encontradas em nenhum outro lugar. O seu caráter excepcional “deriva da dependência destes mosaicos de uma outra arte. A arte triunfal dos imperadores não era apta a transmitir as ideias que os cristãos tentaram com ela exprimir; o seu esforço neste sentido produziu, por vezes, imagens de significado obscuro” (GRABAR, 2015, p. 51). O mesmo autor observa que alguns estudiosos chamam o arco triunfal de Santa Maria Maior como “o arco efésio”, por ter sido confeccionado logo após o III Concílio ecumênico (Éfeso 431), com a intenção de ilustrar o cânone relativo à Virgem Maria. Se assim fosse – e não se pode afirmar – os mosaicistas teriam percebido que a arte imperial era incapaz de exprimir conceitos teológicos como aqueles discutidos nos concílios.

Por consequência, pode-se afirmar que “as imagens cristãs, de inspiração triunfal, conseguem exprimir muito bem a potência de Deus” (GRABAR, 2015, p. 51), o que é visível nos mosaicos do arco triunfal da Basílica em questão. No registro superior, vemos símbolos abstratos do poder supremo do imperador e seus dignitários; no registro sucessivo, vê-se estrangeiros, em gesto de aclamação e de oferenda, reconhecendo, por meio dos presentes oferecidos, a potência do monarca. No registro inferior, encontram-se os prisioneiros, inimigos do Estado. Segundo este modelo imperial, o trono ao centro é símbolo da potência de Deus no

céu (Figura 61). No registro superior do arco, diante de uma cruz gloriosa, esse trono é cravejado de pedras preciosas, adornado com um manto e um diadema sobre uma almofada; abaixo está o rótulo com os sete selos. Pedro e Paulo, como testemunhas, fazem o gesto de aclamação. No registro mais alto, a realeza do Cristo é reconhecida por hebreus e romanos; no segundo, o Cristo menino recebe presentes dos soberanos estrangeiros e o terceiro registro, abaixo, ilustra a hostilidade e a desconfiança de Herodes, o rei inimigo.

Porém, segundo Grabar (2015, p. 45), na arte monumental, a cena mais antiga de um tema da onipotência divina, sob a influência da arte oficial, é a *Traditio Legis*. Esta cena, Foletti (2013, p. 16) identifica, em descontinuidade com a tradição precedente, tendo presente as imagens dos sarcófagos do IV século e as novas características da composição, o Cristo com barba, em pé sobre uma colina da qual saem quatro rios e com a mão direita aberta – símbolo de poder. Incluímos um breve estudo sobre ela, por ter sido posta na ábside da primeira basílica vaticana de São Pedro Apóstolo, construída por vontade do Imperador Constantino e que serviu de modelo para programas iconográficos de outras igrejas até o século XII.

A mesma composição iconográfica provocou também uma discussão sobre o primado de Pedro e a importância da Igreja de Roma que ele representa como fundador, juntamente com Paulo. Outro autor insere a *Traditio Legis* no conjunto das composições que pretendem representar “os santos locais, afirmando, desse modo, a unidade e a continuidade da Igreja” (KESSLER, 2015, p. 337).

1.4.2 Cerimoniais palacianos na arte monumental: a *Traditio Legis*

A *Traditio Legis*, segundo arqueólogos e historiadores, foi a primitiva decoração absidal da antiga basílica de São Pedro na colina Vaticana (Figura 62). Essa convicção vem dos estudos das múltiplas obras artísticas dos anos 50 do século IV que mostram seguir um mesmo modelo, consideradas réplicas como o relevo de vários sarcófagos, encontrados não somente em Roma, mas também em várias cidades italianas e em outros países da Europa (Figura 63). O tema foi encontrado em um vidro dourado, fragmento de um souvenir, exposto nos museus vaticanos (Figura 64). A tampa da caixinha de *Samagher* (Museu arqueológico Nacional de Venezia) é considerada a sua reprodução mais fiel (Figura 65). Vemos esse motivo ainda em uma lápide em mármore na cidade de *Anagni* (Figura 66); no mosaico do batistério de Nápoles, do final do século IV e início do V (Figura 67), e no afresco absidal da Igreja de São Silvestre em Tivoli (Figura 68), que pode ter conservado a notação cromática daquela da basílica vaticana. Essas são as provas indiretas que melhor se aproximam da original *Traditio Legis* vaticana (Cf.

ANDALORO, 2006, p. 87). No entanto, existem ainda outros exemplos que poderiam ser citados.

Conforme os estudos de M. Andarolo, a composição iconográfica era popular, sendo encontrada em diferentes classes de objetos, nos sarcófagos e nos edifícios de culto; afirma, outrossim, que “existe uma forte ligação entre a *Traditio Legis* dos sarcófagos e sua deslocação nos lugares consagrados ao culto dos apóstolos” (ANDALORO, 2002, p. 102). A pesquisadora nota que, segundo o *Liber Pontificalis*, o mosaico da basílica paleocristã vaticana foi restaurado em 640, no pontificado do papa Severino (638-640): “*renovavit absidem beati Petri Apostoli ex musibo, quo dirutum erat*” (LP I,1326), mas talvez tenha sofrido uma intervenção no pontificado de Leão Magno (440 – 461) (LP I, 239). Finalmente, o Papa Inocêncio III (1198-1216) refez toda a área presbiteral da basílica, inclusive o mosaico paleocristão do qual não existe nenhum documento, somente conjecturas. (Cf. ANDALORO, 2006, p. 87). Na nova versão, o Cristo foi ilustrado no trono, enquanto majestade divina e não mais em pé, como na iconografia do século IV (Figura 69).

A iconografia da *Traditio Legis* pode ser reconhecida graças a uma inscrição que havia na faixa inferior da ábside da basílica paleocristã vaticana e que, durante a reforma realizada no século XIII, foi reproduzida na nova composição. Nela se lê: “Sede de justiça, morada da fé, espaço de pureza, tal é aquele que se vê, que possui toda piedade, que na sua glória se alegra das virtudes do Pai e do Filho e eleva igual louvor ao seu autor o qual o gerou”, original em latim: “*Justitae sedes fidei domus aula pudoreis/ haec este quam cernis pietas quam possidet omnis/ quae patris et filii virtutibus inclita gaudet/ auctoremque suum genitoris laudibus aequat*” (ANDALORO, 2006, p. 87); foi, posteriormente, analisada em seu caráter teológico e político-ideológico. Não se pode afirmar categoricamente que a *Traditio Legis* fosse contemporânea a Costantino, quando da construção da basílica vaticana. Para alguns teóricos, o mosaico pode ter sido realizado nos últimos anos do pontificado do papa Libério, entre 362 e 366, fazendo frente à heresia ariana que negava a divindade do Filho.

Segundo outros estudiosos, na inscrição, identificam-se o Pai e o Filho como as figuras de Costantino e do seu filho Costante (337-350) e Costanzo II (352-361), colaboradores da construção e da decoração da basílica. Por essas informações, a datação do mosaico pode ser definida entre os anos 352 e 36, após a vitória de Costante sobre os francos ou ainda entre 337 e 366, isto é, da morte de Constantino até o final do pontificado do papa Libério (Cf. SPERA, 2000, 288). A discussão sobre a datação da *Traditio Legis*, onde se vê a figura do Cristo associada à do Imperador romano, continua aberta ao debate.

A *Traditio Legis* segue o mesmo esquema simétrico e frontal das composições dos ritos imperiais com conteúdo religioso: solenemente em pé, o Cristo vencedor entrega a Lei a Pedro, que, situado à esquerda, a recebe com a mão velada⁵. O rolo da Lei aberto contém a frase “*Dominus legem dat*” (o Senhor entrega a lei)⁶, de onde se deriva o título “*Traditio Legis*”; do lado direito do Cristo, encontra-se Paulo, reverente, numa atitude de aclamação (*acclamatio*), dando assentimento ao gesto do Cristo em relação a Pedro.

Conforme Grabar, este esquema tem hoje sua versão mais antiga na cena da *Largitio Pacis* (Figura 70), a qual se encontra no Mausoléu de Constância (ano 350, aproximadamente), junto à catacumba de Santa Inês, em Roma, e que, num século mais tarde, aparecerá em mosaico no batistério de *San Giovanni in Fonte*, em Nápoles (Figura 67). Nesse batistério, vê-se o Cristo sobre o globo, numa relação direta à iconografia da universalidade do poder, própria à arte romana que relacionava o globo ao governo do imperador (Cf. GRABAR, 2015, p. 46). Nele, o Cristo está vestido como um juiz e basileu; tal representação remete à imagem do imperador Teodósio (379-395) gravada em um *missorium* (Figura 71). O prato decorado, que se encontra no Museu de arte romana de Madrid, Espanha, foi cunhado em prata, para as comemorações do décimo aniversário da ascensão de Teodósio ao trono da parte oriental do Império. O baixo relevo representa o imperador no trono. Ladeado por guardas e dois co-imperadores, Teodósio entrega um rolo a um alto funcionário. Abaixo a terra, figura feminina deitada, olha para cima reconhecendo no Imperador o seu senhor, e três anjinhos ofertam os dons da terra ao soberano. Essa obra define o estilo teodosiano “em relação às formas imediatamente precedentes” (KITZINGER, 2018, p. 36).

A maioria dos pesquisadores são concordes em que a *Traditio Legis* vaticana insere-se em um contexto apocalíptico que é caracterizado por alguns elementos como o monte paradisíaco (Cf. Ap 14,1), os quatro rios, os cordeiros que saem das duas cidades, Jerusalém e Belém, uma em cada lado das figuras principais, Pedro e Paulo. Igualmente pelas palmeiras, uma em cada lado, atrás dos apóstolos e pela fênix sobre a palmeira que está atrás de Paulo (Cf. ANDALORO, 2006, 84). A correspondência com o apóstolo procede por ele ter sido o grande anunciador da Ressurreição de Jesus (1Cor 15,14). A fênix, símbolo da ressurreição, é a ave que, na mitologia, renasce das suas cinzas e “evoca a ressurreição de Cristo e, sucessivamente, a dos fiéis” (BAUDRY, 2016, p.114).

⁵ “*Ritus manus velatae*” era um dos tantos ritos que faziam parte da etiqueta da corte. Qualquer funcionário imperial deveria cobrir as mãos para receber algo do Imperador, fosse dinheiro, presentes ou uma investidura.

⁶ A frase é visível no mosaico do Batistério, em Nápoles e na ábside da Igreja São Silvestre, em Tivoli.

O Cordeiro no trono, na faixa inferior da cena, é a vítima pascal. Este está localizado bem ao centro, no mesmo eixo do Cristo, sobre o monte, com dois grupos de cordeiros, um ao lado esquerdo e outro à direita, todos com olhar voltado para o centro, em número que pode variar de seis a doze, numa representação zoomórfica do colégio apostólico (Figura 72). O esquema é piramidal, o Cristo em pé destaca-se acima dos Apóstolos, que se encontram em um nível abaixo. As duas tamareiras, uma em cada lado dos apóstolos e a fênix sobre os ramos daquela que está atrás de Paulo define e potencializa o significado simbólico das árvores (Cf. SPERA, 2000, 288). A tamareira, uma das plantas mais antigas do mundo, simboliza o triunfo após a luta; romanos e gregos ofereciam um ramo de palma para os vencedores. No cristianismo, ela é símbolo de ressurreição.

Outro detalhe apontado por Andaloro (2002, p. 93-124) é o fato de o trono estar em vários registros sobrepostos na região do presbitério ou santuário: o Cristo no trono muda a *Traditio Legis* em uma *Maiestas Domini*, e o trono do mosaico está posto em relação a outro trono (concreto), a cátedra, ao que a autora chama de relação entre figura, imagem real, conceito e metáfora, uma vez que a presença do papa em sua cátedra, mais do que visível, é sugerida ou evocada. Sua ausência, aliás, é uma assimilação visual da verdadeira cátedra que é o trono vazio de Deus ou do Cordeiro.

Outros elementos compõem a variação do tema da *Traditio Legis* nas suas réplicas, seja nos lugares de celebração, seja em objetos de devoção ou lembranças: em algumas representações, o Cristo aparece jovem e sem barba; em outras, ele aparece com barba (assim como os filósofos), como um adulto que exerce o poder enquanto doutor, legislador e juiz. Dependendo do local, ora ele aparece situado sobre um monte, do qual surgem quatro rios, num cenário com palmeiras, ora à frente do pôr de sol significando a parusia. O rebanho sobre a relva com flores parte de duas extremidades, parecendo sair de duas cidades, ora aparece situado numa frisa à parte, ora fazendo parte da própria cena. Pedro pode também carregar uma pequena cruz no ombro esquerdo, sinal do martírio e da vitória sobre a morte. Em algumas representações, é Pedro quem recebe o rolo com as mãos cobertas por um pálio, como todos os que recebiam ou doavam algo ao soberano; em outras é Paulo quem recebe o pergaminho⁷. Como num cerimonial da corte, o Cristo em pé, tal qual o Imperador, faz o gesto do *adlocutio*

⁷ Cristo transmite a mensagem do Evangelho tanto a Pedro quanto a Paulo. A depender de qual apóstolo deveria ser valorizado na Igreja local ora um ora outro é que recebia o rótulo; sendo que a figura de Pedro está ligada ao primado sobre todas as Igrejas e Paulo simboliza a mensagem anunciada a todas as gentes.

(Figura 73) ⁸. Paulo, evocando os senadores, faz o gesto da *acclamatio*. Todos esses elementos de um ritual “pagão” foram assumidos em uma perspectiva teocrática (Cf. SPERA, 2008, p. 5432).

1.4.3 O Cristo em Majestade: o Cosmocrátor e o Pantocrátor

A influência da arte imperial se fez sentir em outras composições como nas variantes do *Maiestas Domini*, o Cristo em Majestade. Assim como o imperador portava a lança nas imagens oficiais, o Cristo, também em pé, porta a cruz ladeado pelos apóstolos (testemunhas), em uma postura de veneração, como a corte ladeava o imperador. Igualmente, o Cristo no centro do colégio apostólico já aparecia em sarcófagos na metade do século IV; mesmo esquema que era empregado para a entrega da lei – *Traditio Legis* (Cf. GRABAR, 2015, p. 47).

Em outra versão, o Cristo está sentado num trono – não sobre a esfera do universo, mas em uma espécie de assento arqueado formado pelo manto inflado pelo vento, apoiando os pés sobre a cabeça de um personagem alegórico que os sustenta. Essa imagem era vista no arco do triunfo de Galério em Salonicco (Figura 74) e em outra semelhante no sarcófago de Giunio Basso (Figura 75), do IV século (Museu Vaticano), no qual o Cristo com semblante adolescente, ladeado por Pedro e Paulo, representa a juventude do evangelho em contraste com o paganismo. Os pés sobre o manto inflado é a atitude de domínio, porque ele “submeteu tudo aos seus pés”, como no Salmo 8,7 e em Efésios 1,22 (Cf. BAUDRY, 2016, p. 126).

A imagem do Cristo em Majestade, de acordo com o dicionário de iconografia e arte cristã, desde o século IV até o final do século XV, aparece sempre acompanhada por outros elementos que remetem a visões, citadas na Bíblia, como o Senhor sobre um trono com Serafins ao seu redor, em Is 6,1-4, e no trono circundado de um esplendor semelhante ao arco-íris acompanhado de quatro seres com quatro faces e quatro asas, em Ez 1,4-28. Tais visões estão também presentes no livro do Apocalipse 4,6-7 com os mesmos elementos: a divindade, o trono, o arco íris, os quatro viventes com seis asas – o tetramorfo – (Figura 76) com o acréscimo dos vinte e quatro anciãos (Cf. FERRARI, 2004, p. 842-843). A amêndoa ilustra o texto: “Fui imediatamente movido pelo Espírito: eis que havia um trono no céu e no trono, Alguém

⁸ A *adlocutio* consistia no gesto retórico do Imperador, ao elevar o braço direito para exprimir o seu poder divino por meio da palavra; não para propor, mas para impor a sua vontade. A posição dos dedos não era importante como o braço; geralmente os dedos indicador e médio eram estendidos.

sentado... O que estava sentado tinha o aspecto de uma pedra de jaspe e cornalina, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda” (Ap 4,2-3).

O Cristo, sentado no trono, com um livro na mão, também é desenhado no centro de um círculo amendoado. Alongado verticalmente, com duas pontas opostas, essa forma se deriva do círculo e simboliza o cosmos nas imagens cristãs mais antigas. A “Amêndoa” teve ampla difusão na Idade Média, na pintura românica, até que os vitrais policromados dissolvessem as ábsides nas catedrais góticas, transferindo-se o Cristo em Majestade para os portais ou fachadas e nas representações do juízo final ou ainda nas miniaturas dos livros litúrgicos ou nas cópias da Sagrada Escritura.

É simbólico, da mesma forma, o rosto do Cristo. A sua juventude, observa Boespflug (2012, p. 66), símbolo da divindade, da alegria, da invulnerabilidade e da vitória contra o tempo, segundo os povos antigos, foi mantida na iconografia da *Majestas Domini*, não obstante também a figura do ancião (Figura 77) representasse a eternidade, como Zeus e Cronos. A beleza jovem do Cristo esculpida nos sarcófagos ou representada na arte monumental não era entendida somente como uma promessa, mas um modelo e um início para os que esperavam a vida gloriosa. O Cristo jovem, então, não ilustrava o Jesus histórico, mas o Logos eterno do Pai, protótipo da humanidade.

O mesmo autor, analisando a arte cristã em sua tentativa de representar o irrepresentável, faz uma citação do Pseudo Dionísio, o Areopagita, sobre as variações de idade nas ilustrações de Jesus: “Portanto, nas sagradas aparições das visões místicas, Deus assume a figura de um ancião e aquela de um jovem” (DIONÍSIO, o Areopagita, *De nomi divini*, X, 2, apud BOESPFLUG, 2012, p. 66). A questão da idade não era um problema, pois, mesmo recorrendo a diversos aspectos pelos quais Deus se revelou, nenhuma forma seria capaz de chegar à sua essência. Já nas catacumbas de São Calisto e Comodilla, o Cristo barbudo aparece esporadicamente, segundo o modelo de um filósofo. Boespflug afirma ainda que os pesquisadores são unânimes a respeito do aspecto atribuído ao Cristo sem pretensões realísticas e que é, no último terço do século IV, que a iconografia do Cristo começa a “insistir sobre a sua divindade. A imagem de Deus que cura e protege é substituída por aquela de um Deus de potência cósmica” (BOESPFLUG, 2012, p. 66), Cristo como Deus poderoso do cosmos ou de todo o universo, o Cristo Cosmocrátor.

Cosmocrátor, do grego, *κοσμοκράτωρ*, complemento de *κόσμος* “universo” e tema de *κρατέω* “dominar”, é título que se dá ao Cristo como Senhor e dominador do mundo. A

característica principal desta iconografia é o Cristo sentado sobre o globo terrestre como trono. O Cosmocrátor, tendo ao fundo uma cidade ou construções evocando, provavelmente, Jerusalém, retoma temas e elementos da monarquia romana: a fórmula com os apóstolos sentados ao redor do Cristo em pé recorda um conselho no palácio, uma assembleia presidida pelo imperador ou na qual se realiza um processo. Em outra variação, os apóstolos estão em pé e o Cristo sentado no trono (Figura 78). “As imagens da visão de Deus pelos profetas bíblicos, nas ábsides de igrejas, sobretudo no oriente grego ou semítico, foram compostas seguindo o esquema da Majestade imperial” (GRABAR, 2015, p. 48). Nas igrejas, acrescenta-se uma auréola dourada na figura que representa a Majestade (Figura 79), enquanto os outros que assistem à visão estão no lugar dos acólitos do imperador.

A partir dessas constatações, Grabar, Kitzinger e tantos outros concluem que a iconografia cristã é simbólica, mas só pode ser compreendida porque herda conhecidos esquemas e temáticas de autênticos cerimoniais do palácio. Ritos palacianos serviram como referência para outras composições absidais. Em Ravenna, na Igreja de São Vital, o mosaico principal (Figura 80) é um exemplo: o Cristo, ladeado por anjos guardiões lhe apresentam dois santos: São Vital e Santo Ecclesio. O Cristo está sentado sobre o globo como soberano universal e vestido com roupas imperiais: túnica e pálio de cor púrpura escura. Na mão esquerda segura um rolo com sete (7) sigilos e, com o braço direito estendido, oferece a coroa da vitória ao mártir São Vital, uma coroa de ouro cravejada de pedras e pérolas. Santo Ecclesio, o idealizador da construção, entrega ao Cristo a pequena maquete da basílica.

São Vital, à direita do Cristo, está vestido como se costumava ilustrar os mártires: com vestes dos dignitários da corte, isto é, uma túnica de seda branca e sobre ela um pesado manto, preso por um alfinete e ornado, de um lado, por um *tablion*, (tecido retangular). No caso de São Vital, o manto é curto, de lã leve e bordado em ouro (Figura 80 - detalhe). Chamado de *clamide militare* e de provável origem macedônica, era usado por jovens militares para caminhar e cavalgar. Na Roma antiga, o comandante maior do exército, assim como reis e imperadores, usavam a peça em cor púrpura. Essas vestes diferenciavam, na sociedade romana, a pessoa rica e poderosa daquela que era desprovida de poder e de riqueza. Esse mesmo detalhe, que denota uma diferenciação de classes, é ressaltado pelas pedras preciosas e pelo bordado que caracterizam as vestimentas dos anjos e dos mártires. Isso nos leva a concluir que a representação da cena procura sublinhar o caráter nobre de São Vital e do construtor da basílica, ainda que subordinados ao Cristo, senhor todo poderoso do universo.

O Pantocrátor, do grego παντοκράτωρ-τοπος, *pantokrátōr -átoros*, é complemento de παντο, *pâs pantós* “tudo”, e derivado de *krátos* “força, poder”. Inicialmente é o epíteto helenístico de divindades, “aquele que reina sobre tudo”, o todo poderoso, o onipotente. Segundo o dicionário de arte e iconografia cristã, no século IV, inspirando-se na iconografia imperial, o Pantocrátor é esculpido em alguns sarcófagos, sentado em um trono (Figura 81). No século VI, no mosteiro de Santa Catarina no Monte Sinai, foi realizado em técnica de encáustica, a meio busto, abençoando e com um livro (Figura 82) na mão. De grande apreço na iconografia bizantina, o Pantocrátor, como uma imagem do “tipo contemplativo e atento”, após o período de iconoclastia (843), marcado por perseguição e morte de iconógrafos e destruição de ícones, permaneceu com características “de nobre e potente grandeza” e não raramente como “imagem do Cristo protetor do imperador e do governo”. Um exemplo se encontra na Igreja de Santa Sofia (hoje museu) em Istambul: o Cristo está no trono imperial (Figura 83) e o então imperador, Leão VI, de joelhos diante dele (Cf. FERRARI, 2004, p. 1026).

Essa representação do Cristo com barba e cabelos longos foi um tipo que se convencionou tanto para o Pai quanto para o Filho (Cf. Jo 12,45) e foi utilizada em toda a Idade Média no ocidente e pelos séculos sucessivos no oriente, nas igrejas ortodoxas. O ocidente tomou características do Pantocrátor nos traços do Cristo em Majestade – *Maiestas Domini* – ou no Cristo juiz, nas ábsides e tímpanos das igrejas medievais (Cf. FERRARI, 2004, p. 1026). O Cristo glorioso, no juízo final (*parusia*), se opõe às representações do Cristo que sofreu a Paixão ou do Menino Jesus, isto é, das representações que ilustram a sua humanidade.

A arte no ocidente cristão, apesar de utilizar modelos antigos, sem regras precisas, não se fixou em um único tipo. Pelo contrário, diferentes imagens do Cristo podem coexistir num mesmo monumento ou manuscrito, com diferentes atributos, jovem sem barba ou adulto com barba. O Cristo do Apocalipse, por exemplo, será ilustrado jovem até o início do século XI. Ao contrário, no oriente, desde o século VI, prevalece o tipo de barba e a tentativa de “criar um modelo físico consagrado, quase retratístico”, uma figura sozinha, sem outros atributos e fora de qualquer contexto, como o ícone do Mosteiro de Santa Catarina, no Sinai (Cf. CRISTE, 2004, p. 540-541). Por meio de documentos do século VI ao VII como o ícone do Sinai, as ampolas da Terra Santa (Museu Diocesano de Monza), o Evangelho sírio de Rabula (Firenze) e moedas cunhadas pelo Imperador Justiniano II, é possível distinguir dois modelos concorrentes. Prevaleceu o modelo do Sinai, o chamado Pantocrátor bizantino com barba, cabelos compridos, traços graves e evidente assimetria entre a parte esquerda e a direita do rosto; o retrato “ideal” para as imagens tidas como “aquropitas”, feitas não por mãos humanas,

pneumáticas como o *mandylium* (figura 84) em tecido e sua cópia em terracota, o *Keramion* (figura 85). O modelo concorrente aparece contemporaneamente ao primeiro nas moedas de Justiniano II (Figura 86): o Cristo com cabelos curtos e com uma barba sutil (Cf. CHRISTE, 2004, p. 540-541).

Na arte bizantina, o Pantocrátor é uma figura do Cristo a meio busto (Figura 87), que abençoa e representa uma só pessoa, o Pai e o Filho, o Criador e o Redentor. É posto nos remates das cúpulas e das ábsides - no sentido de domínio, sobre outro registro contendo as figuras dos apóstolos, dos santos, dos quatro evangelistas e da Virgem Maria. Como melhores exemplos, na Itália, podemos citar o Cristo Pantocrátor do Duomo de *Cefalu* (Figura 88) ou de *Monreale* (Figura 89). No caso específico do Pantocrátor do Duomo de Cefalú, a imagem ocupa três quartos do espaço absidal, de acordo com as informações contidas no site da catedral de Cefalú, sendo o três o número da Trindade e o quatro, o símbolo da terra, dos quatro pontos cardeais, dos quatro elementos: terra, água, fogo e ar. O olhar é penetrante, não imóvel, mas que procura o olhar do expectador. Com a mão esquerda segura o Evangelho, mostrando quatro dedos, o que é interpretado como sendo a terra toda que escuta a Palavra que se fez carne. Os três dedos da mão direita representam a Trindade e os outros dois as duas naturezas: humana e divina.

O Pantocrátor pode ser ilustrado segurando um pergaminho ou um livro, com as letras gregas o alfa e o ômega indicando que ele é o primeiro e o último (Cf. Ap. 1,8a). Pode ainda ser acompanhado por cenas do livro do Apocalipse (Cf. FERRARI, 2004, p. 1026). O “Senhor poderoso do Universo” tem a ábside como seu lugar privilegiado. Ela simboliza as realidades celestes e a sua proximidade com o altar sugere descida do divino, do céu para a terra, da morada do céu para a morada dos homens. É a presença divina abençoando o cosmos.

Aqui vale uma breve observação sobre a simbologia embutida na arquitetura basilical a fim de compreendermos esta afirmação. Quando da liberdade de culto, a Igreja não cria uma nova arquitetura, mas utiliza o modelo existente, isto é, a basílica romana da antiguidade tardia, lugar público, de encontro de cidadãos. Os arquitetos cristãos na época constantiniana, porém, acrescentaram ao modelo basilical conhecido três ou cinco naves divididas por filas de colunas, como era a basílica vaticana, por exemplo (Cf. LIVERANI, 2008, p. 10). A ábside com a decoração é posta na dinâmica da trajetória do observador, ou do observador em sua trajetória, ou melhor dizendo, a fila de colunas conduzem à ábside (Figura 90).

Enquanto estrutura arquitetônica, ela é um arco ou abóbada utilizada como articulação espacial interna e externa, podendo ser semicilíndrica ou poliédrica, arrematada por uma semicúpula, na planta circular, ou por uma abóboda na planta poligonal. Muzj (2011, p. 189)

observa que a ábside poderia ser uma referência ao nicho da realeza ou dos tribunais forenses, como igualmente aos santuários dos cultos místéricos, ou ainda ao arco triunfal enquanto porta *triumphalis* romana, que era utilizada para cortejos triunfais que dividiam simbolicamente o tempo e o âmbito da batalha, da felicidade do reino resultado da vitória e do triunfo.

A basílica longitudinal leva à percepção da linearidade do tempo, do passado em direção ao futuro. O lugar do povo é a nave, expressão não isenta de significado, pois “nave” remete a viagem. A nave - *naos* - lugar fechado, é o espaço-tempo no qual é preciso caminhar, atravessar, olhar para frente a fim de chegar ao santuário; é o espaço-tempo em direção ao Céu, o não tempo da liturgia. A nave é lugar de percurso à ábside. Aqui reside uma das maiores diferenças em relação aos templos pagãos nos quais o povo não entrava. O templo era o santuário, lugar sagrado da divindade - no qual o povo não era digno de entrar - para quem eram oferecidos sacrifícios, mas fora do templo.

Nave e ábside evidenciam a estrutura simbólica binária do cosmos: as realidades celestes (alto) e as realidades terrestres (baixo). Como disse Máximo, o Confessor: “A santa igreja é imagem do mundo sensível enquanto tal. Possui um céu... o divino santuário e por terra a beleza da nave” (Mistagogia 3, p. 218). Gérard de Champeaux (1997, 13-14) observa que há milênios a contemplação das estrelas exerce fascínio no homem. Meditando diante do céu, ele busca aquilo que dá razão à sua existência. E esta é uma necessidade nata em todo homem, de todos os povos. Para os cristãos, o binômio terra e céu significa a condição humana e Deus postos em comunhão, unidos definitivamente “uma vez para sempre” (Hb 10,10.14; 9,26.28), pelo mistério pascal de Cristo que cumpriu o plano salvífico de Deus.

É nesse sentido que o “santuário” ou “presbitério” é o lugar da iconografia do tipo teofânico, ou seja, atemporal como o Cristo em Majestade, o Pantocrátor ou a *Traditio Legis*, e a nave é percurso, após um ingresso, uma passagem por uma porta, pórticos e átrios, em direção à luz simbolizada no mosaico dourado. Igualmente, janelas em alabastro que iluminam sem ofuscar - e sem que a luz se mostre atravessando a matéria, como nos vitrais - são símbolos do mistério que se revela, isto é, dá-se a conhecer, mas não conseguimos compreendê-lo na sua totalidade, nem de uma só vez.

Nave e santuário: os dois espaços da igreja que reúnem a totalidade da realidade humana e divina; a ponte que as une é a Cruz de Cristo, uma vez que com ele o véu do santuário que separava Terra e Céu foi rasgado de alto a baixo (Cf. Mt 27,51). Nele, Caminho, Verdade e Vida, o culto cristão celebra uma história universal salva pelo desígnio divino e um evento - coração desta história - que é a encarnação do Logos, a Páscoa do Cristo. Por Ele o divino faz

morada na terra e o humano pode contemplar o divino. Ele é “imagem do Deus invisível, primogênito de toda a criação, porque nele foram criadas todas as coisas nos céus e sobre a terra, as visíveis e as invisíveis” (Col 1,15-16).

1.5 Considerações parciais

Até o momento podemos afirmar que o cuidado, a liberdade, a compaixão e a alegria caracterizam as ações do bom pastor que dá a vida. Vimos o Evangelho de João, posto em paralelo a textos do Antigo Testamento, em especial, a Ezequiel 34 que denuncia os maus pastores e anuncia que as ovelhas serão apascentadas pelo próprio Deus. A metáfora do Pastor e suas ovelhas em unidade com a cura do cego, coloca no mesmo contexto o tema da luz e do pastoreio. Luz e vida estão no centro do Livro dos Sinais em contraposição à cegueira dos fariseus, dos maus dirigentes, dos mercenários. Cegos são os que dirigem o povo distanciando-o da vida em abundância. O Pastor é belo, *pomén ho kalós*, porque o seu modo de ser – Eu sou – corresponde exatamente à sua função. O amor é o que define o seu conhecer cada ovelha, como ele conhece o Pai. A vontade do Pai é a mesma vontade do Filho: vida. Aqui reside toda a autoridade: é legitimada enquanto promotora de vida.

A parábola da ovelha perdida, em Mateus, apresenta-se com um significado eclesiológico. A Igreja é que deve ir procurar quem se extraviou, quem está à margem da sociedade e da comunidade. É a igreja que deve acolher e festejar o seu retorno. Lucas, evidenciando o significado cristológico da parábola, acentua a misericórdia, a conformidade de Jesus com a vontade do Pai, a quebra das resistências da ortodoxia religiosa, orgulhosa e prepotente em relação aos novos cristãos, o perdão, a perda e o reencontro, tendo a alegria como destaque nas narrativas.

É esta a via que o Papa Francisco indica a todos, mas em especial aos que exercem uma função de condução na Igreja. Sua insistência se baseia em uma eclesiologia fundada na vida, no exemplo e mensagem de Jesus Cristo, o Bom Pastor. Mas existem bons e maus pastores. Os maus pastores servem-se do rebanho em proveito próprio, assim se transformam em lobos. É no sentido de um poder que sujeita e não liberta que Michel Foucault chegou à conclusão de que o cristianismo, antes de ser a religião da lei, é a religião da vontade de Deus, manifestada na vontade do pastor. No cristianismo, o pastor não é juiz, mas o que conduz a conduta das ovelhas em seus mais ínfimos detalhes, velando pelo todo do rebanho e por cada um em particular (*Omnes et Singulatim*). Eis o porquê de ser, na prática, uma religião de controle, antes de ser uma religião que conduz à autonomia e à liberdade.

Foucault aponta o Antigo Testamento, como um modelo de relação entre povo e um Deus poderoso, soberano, e que dia e noite se faz presente na vida de todos e cada um. Com a análise do poder pastoral, o filósofo vem ao nosso encontro suscitando um diálogo e ampliando as possibilidades de compreensão dos mecanismos de poder ligados ao pastoreio e à pastoral que, por vezes, permanecem no inconsciente e alimentam a vida e a liturgia da Igreja. Além disso, é quando o grito dos pobres não aflige mais, é quando o prestígio ocupa o lugar do serviço (Cf. Jo 13,1-20), é quando o desejo de luxo não deixa partilhar, colocando os pastores surdos à voz do povo, vaidosos e “zelosos” de sua autoridade, enriquecidos pela exploração e sujeição dos fiéis, que a Igreja se torna um lugar estranho aos mais frágeis e vulneráveis da sociedade.

E, nesse contexto, a liturgia deixa de ser “ação sagrada por excelência” e perde sua eficácia (Cf. SC 7). Papa Francisco adverte que, assim como o Antigo Israel sentiu a presença de Deus, a sua Teofania na história, igualmente na Igreja, na Liturgia, “é o Senhor que se aproxima” e “sua presença é real”. A liturgia não é uma representação, mas é a própria Última Ceia; é a Paixão, Morte e Ressurreição redentora do Senhor. É uma Teofania do Senhor que se faz presente no altar para ser oferecido ao Pai (Cf. PAPA FRANCISCO, 10 fevereiro 2014). Ninguém tem o direito de ofuscar a presença amorosa de Deus na Liturgia, na vida das pessoas, na organização e na vida de toda a Igreja. Jesus revelou a verdadeira face de Deus e é esta que os homens e mulheres de todos os tempos procuram: a face de um Deus terno, amoroso.

O estudo da figura do Bom Pastor na arte paleocristã nos mostrou que os cristãos, enquanto viviam em tempos alternados entre trégua e perseguição, representaram sua fé por meio de símbolos da cultura greco-romana, dando-lhes, porém, um novo significado. A arte representava a vida nova em Cristo e, com ele e como ele, a esperança de viver plenamente e para sempre em Deus. As basílicas foram reinterpretadas pelos cristãos como símbolo do encontro entre Céu e Terra. A nave, como caminho iluminado pela Palavra em direção à Luz que não se apaga.

A nova iconografia, que surge sob o patrocínio do Imperador, representava triunfo, vitória e poder. O Pastor de vestes pobres e simples é revestido com os tecidos, cores, gestos e símbolos do Imperador para frisar a onipotência de Deus e o triunfo do cristianismo que necessitava afirmar-se, após tempos de ocultação e martírio. A situação política muda de lugar o culto e transforma a arquitetura de seu espaço, assim como os programas iconográficos desses elementos.

O poder tem suas representações nos discursos e na prática, e a arte não está isenta de suas intervenções, mesmo porque o poder é financiador das artes. Assim o foi no Império

romano. O mesmo soberano opressor, convencido de ser o vencedor de tudo e de todos, que deu liberdade de culto às religiões do império, atrelou às manifestações artísticas cristãs as suas insígnias, reforçando seus valores.

Precisamos ainda verificar em que medida os cristãos conseguiram, a partir da arte oficial palaciana, dar um valor mistagógico àquelas representações em sentido de resistência, contraconduta, no dizer de Michel Foucault, ou profecia, na linguagem teológica de José Comblin, por exemplo. Destarte, vale apresentar as seguintes perguntas: como se tornaram aqueles programas iconográficos objetos de contemplação e de celebração litúrgica? O que dizer da arte litúrgica, aquela que deve ser teofânica? E o que significa arte teofânica? Poderíamos fazer uma leitura da arte desagregando-a da celebração litúrgica, especialmente a Eucaristia e de sua dimensão simbólica? Quais são as imagens teofânicas ou imagens de sentido, para contemplar e celebrar nos dias em que vivemos?

Existe uma filosofia que embasou a arte cristã dos primeiros séculos e que prevaleceu até a idade moderna, oferecendo coordenadas para as representações das figuras e para o modo de ver e interpretá-las. Grabar aponta o neoplatonismo, em especial em Plotino (205-270 d. C.), como grande influenciador de ideias sobre a arte e a linguagem teológica. Como justificar o uso das imagens, se existe uma proibição expressa na Sagrada Escritura? Como os cristãos viam as imagens? Por que as aceitaram? O que argumentaram os Santos Padres sobre a arte e a figura do Bom Pastor? É o que pretendemos arrazoar no próximo capítulo.

A partir das lições da história ainda pretendemos repensar a arte litúrgica dos nossos dias porque a arte pode externar e ao mesmo tempo inculcar ideias e ideais, normas e dogmas que, por sua vez, dão a tônica nas relações interpessoais, eclesiais e sociais, de homens e mulheres que escolhem, consciente e inconscientemente, seguir o Bom ou deixar-se enredar pelo mau pastor.

CAPÍTULO II

IMAGENS E INTERPRETAÇÕES

Introdução

A Antiguidade Tardia foi uma época complexa, de entrelaçamento de ideias, religiões e crises de ordem social, econômica e política. Na arte, as formas clássicas convivem com outras formas de representações sob a influência do lado oriental do Império. A população do século II e III vive um estado de angústia e pessimismo e busca alento nos ritos, no mistério, no mundo invisível, situação que teve reflexos na arte de toda a Antiguidade tardia e na iconografia bizantina⁹ pós século VI. O século III testemunhou uma grande crise na história da arte, a desagregação da tradição clássica, segundo Kitzinger (2018, p. 6-17), uma verdadeira crise dos cânones formais da arte antiga. “As obras cristãs anteriores à Paz da Igreja (313) formam uma sorta de premissas à história da arte cristã da antiguidade e um capítulo à parte nos monumentos romanos do século II e III” (GRABAR, 1967, p. 4).

O século III foi palco de uma mudança na sociedade romana, em relação à vida espiritual. Portanto, na primeira parte deste capítulo faremos algumas observações, com base na História da arte e na Filosofia, sobre as ideias que influenciaram a relação com o sagrado nos séculos II e III e, conseqüentemente, a estética da Antiguidade Tardia, da Idade Média e a imagem do Cristo. Existiam religiões de mistério, uma teoria sobre a beleza ou uma estética conhecida pelos cristãos, além de ritos imperiais. O filósofo Plotino é o intérprete e tradutor por excelência da estética que nasce no século III, do tipo abstrato, simbólico. Nela, a realidade material adquire valor somente na medida em que reflete o espírito, o *Noús*. Como afirma Grabar, para Plotino a arte é concebida em vista da contemplação do Inteligível, da essência das coisas e não da aparência. (Cf. GRABAR, 2011, p. 43). O autor mostra que o modo de interpretar a arte mudou porque mudara a concepção de filosofia e da função do filósofo.

Os cristãos não descartam o que fazia parte de sua cultura, mas reinventam, dão um novo significado à luz do Mistério do Verbo Encarnado, da vida da Igreja mergulhada na vida de Jesus Cristo, o Ressuscitado. A iconografia na Igreja vai se transformando e nesse movimento procuraremos estabelecer um reencontro com estudiosos das fontes que nos ajudam

⁹ Por arte bizantina entende-se a arte da cidade de Bizâncio - de cultura grega - produzida do século IV ao XV, ou do ano de 330 a 1453. Em linhas gerais segue a linguagem artística da Antiguidade Tardia com reelaborações e inovações, reflexos das mudanças dos tempos e que era realizada por artistas e eruditos de Constantinopla (Cf. GRABAR, 2011, p. 13-15).

a um diálogo entre arte, Escritura, Filosofia e Teologia. Jesus utilizou imagens como um recurso ou meio para comunicar a sua verdade, a sua mensagem, para que o Pai fosse conhecido. As imagens de culto querem também comunicar uma verdade que as ultrapassa e para tanto, o Magistério vai também “pastoreando” arte e artistas entre princípios norteadores e liberdade; visões e inspiração. A verdadeira imagem reveladora do Pai é Jesus Cristo e o modo de ser de Deus é comunhão. A arte sacra pode assim ser chamada se deixar transparecer a verdade revelada, a fé da comunidade celebrante; fé que se visibiliza nas relações, onde reside a beleza.

2.1 Imagens e estética na antiguidade tardia

A arte cristã na Antiguidade tardia, inicialmente em ambiente de perseguição, foi simbólica. O fato de a figura do Cristo ter sido tirada do repertório bucólico, mitológico e de retratos coletivos não nos permite encontrar, dele, uma fisionomia única na arte dos primeiros séculos. Com a organização do catecumenato (século IV-V), a arte contribuiu para a formação contínua, que se desenvolvia juntamente com a “liturgia e a homilia, muito mais do que com o contato direto com a Escritura” (DULAEY, 2004, p. 29). Nas observações de Duraey fica claro que as imagens no ambiente funerário, mais do que uma função pedagógica, exprimiam convicções e aquilo que os cristãos compreendiam como sendo de maior importância, a partir da catequese recebida.

Conforme o historiador Plazaola (2001, p. 13-16), e de acordo com Grabar e outros historiadores, no que tange ao estilo, a arte cristã dos 50 anos anteriores à paz constantiniana contrasta com a arte clássica. Ela coloca em relevo as figuras simbólicas do pastor, da orante e do filósofo, ao lado de temas bíblicos, evitando a perspectiva, a profundidade, e acentuando a frontalidade, com figuras em variadas escalas na mesma composição. Afinal, “as cenas repetidas eram expressão plástica de uma oração que deveria estar continuamente nos lábios dos crentes que viviam em contínuo risco de prisão, de tortura e de morte” (PLAZAOLA, 2001, p. 15).

A esta característica, Grabar (2011, p. 13-25) atribui a denominação “modo anticlássico” de composições, que portam influências da arte oriental do Império: Mesopotâmia, Síria e Egito. O vocábulo “clássico” nos remete à Grécia antiga, onde a imagem “possuía um caráter misterioso e até mágico” e onde “o mortal que ousava encarar os deuses era atingido pela loucura ou cegueira” (SENDLER, 1985, p.15). Conforme o mesmo autor, isso

explica-se porque “muitas estátuas, como aquelas de Atenas ou de Artemis de Éfeso eram consideradas ‘não feitas por mãos humanas’ e descidas do céu” (SEDLER, 1988, p.15).

A partir da metade do século IV, a arte, em especial nos sarcófagos, quer “fazer sentir a espiritualidade sobrenatural que emana de Cristo e também a nobre grandeza dos Apóstolos a começar por Pedro e Paulo” (GRABAR, 1967, p. 44). Por meio dos modelos da majestade imperial, o Imperador vencedor, inicia-se a ilustrar a divindade de Cristo, a mesma característica de majestade que havia nas estátuas de Júpiter, Baco e Ísis. Mas Grabar aponta a “grave nobreza” das figuras de Cristo e dos Apóstolos, em sarcófagos da metade do século IV, (Figura 91) como manifestação de um “sentimento especificamente cristão”, característica esta que no ocidente sobreviveu até o movimento gótico e no oriente para sempre; que passa dos sarcófagos e pinturas catacumbais para as grandes composições monumentais e depois para todas as figuras sacras (Cf. GRABAR, 1967, p. 44).

Pensadores, bem como historiadores, antropólogos, filósofos e teólogos analisam a transição do paganismo para o cristianismo no período em que o Império vivia a chamada “*età dell’angoscia*”, idade da angústia; o arco de tempo que vai do século II ao início do século IV. A angústia foi estampada nas pinturas, relevos e esculturas “nos retratos de qualquer personagem relevante ou oficial” (KITZINGER, 2018, p. 20). Uma mostra de arte deste período foi realizada em 2015, em Roma nos Museus *Capitolini*, com este título: “*L’età dell’angoscia, da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*”. A partir da mostra (que visitamos) e dos artigos científicos do seu catálogo, sintetizamos aqui em que medida esta etapa influenciou a arte cristã. Segundo o historiador Marco Maiuro (2015, p. 45- 57) a documentação desta época é escassa, em especial no que se refere ao século III. Aquele tempo foi marcado por profundas transformações: crise no Império e crise social, econômica, espiritual e religiosa que levou ao abandono de religiões tradicionais e à adesão massiva ao culto de divindades orientais como Ísis, Mitra, Atlas, as Sibilas, o Sol Invictus e outros. Procurando, da melhor maneira possível, o modo de avaliar essa realidade passada e compreendendo seus mecanismos e causas, o historiador propõe não a palavra crise, mas a sua substituição pela expressão “um tempo de mudanças aceleradas” (cf. MAIURO, 2015, p. 46).

A experiência traumática da “idade da angústia” - como ficou designada - no entanto, preparou o terreno para os eventos que se seguiram. No curso do século III, as cidades ganharam importância, como centros de funcionamento das principais funções do império e de articulação das relações sociais, e os cidadãos romanos ganharam status de universalidade porque pertencentes a um império universal; é concedida a dupla cidadania e o direito de defesa nos

tribunais imperiais para casos de delitos. Segundo Maiuro (2015, p. 48) a maior transformação ocorrida então foi a “revolução espiritual”, entendida como um processo de transformação que mudou aspectos fundamentais da identidade individual e do sagrado; do indivíduo e das formas de pertença social. Principalmente no III século, o grande número de religiões possibilitava uma rendição da própria identidade no sentido religioso quando o grupo, isto é, a comunidade religiosa se tornava o sujeito histórico.

Tanto a demanda pelo sagrado quanto as opções eram inúmeras: os cidadãos podiam escolher entre Maniqueísmo, Mitraísmo, Enoteísmo, Gnosticismo, Zoroastrismo, Neoplatonismo, Hebraísmo, Cristianismo ou outros cultos orientais¹⁰. E todas as religiões apresentavam uma solução para o problema da vida após a morte, da salvação individual, assim como se estruturavam em torno de um credo e definiam a pertença dos fiéis através de ritos. “O discurso religioso conquista centralidade e relevância em todas as esferas e domina o imaginário do período” (MAIURO, 2015, p. 49).

Viktor Lazarev (2014, 35-64), referência para a história da arte bizantina, também elenca as transformações pelas quais o Império passou na Antiguidade Tardia e suas consequências para a arte bizantina. Destaca que, na idade da angústia, o Império assimilou o gnosticismo, o neoplatonismo, acolhendo, contemporaneamente, os ritos e a magia e criando, desse modo, um sistema religioso acabado (Cf. LAZAREV, 2014, p. 35-36). No caos instaurado, a sociedade procura explicações na esfera religiosa. Nesse tempo, o pensamento formado no neoplatonismo, juntamente com as religiões místicas do mundo helenístico e com o gnosticismo¹¹, se expressa de uma nova forma: “o pensamento evade do mundo sensível para voltar-se ao ultraterreno [...] a intuição sobre o mundo se colore de misticismo, o universo é dividido em duas esferas distintas e o fantástico e miraculoso adquirem uma importância predominante” (LAZAREV, 2014, p. 35). Na base de tudo, encontra-se um sistema dualista que afasta a divindade do mundo sensível, da matéria que, por princípio, é má: “o fim último da existência humana se reduz à liberação do sensível, à separação do corpo e à purificação (catarse)” (LAZAREV, 2014, p. 36).

Seguindo as conclusões do mesmo autor, a teoria estética adquire um caráter transcendente: uma vez que a beleza só existe no mundo das ideias, qualquer reflexo de beleza

¹⁰ “A definição de ‘cultos orientais’ refere-se a algumas manifestações religiosas voltadas para divindades específicas originárias do Egito e do Oriente Próximo Antigo presentes em todo o Império Romano.

¹¹ Gnosticismo deriva do grego “*gnostikós*” que significa algo ou alguém que é capaz de conhecer. Defende a teoria de que os sofrimentos humanos podem ser superados através do conhecimento. Caracteriza-se pelo dualismo bem-mal, luz-trevas, espírito-corpo.

na matéria é um passo em falso, uma caída do perfeito ao imperfeito. Antes, a arte clássica ignorava o contraste entre corpo e espírito porque corpo perfeitamente harmônico exprimia a beleza do espírito; corpo e espírito eram indissoluvelmente unidos. A beleza do corpo era expressão da beleza espiritual. O sistema de proporções atribuía também valores morais: um corpo bem desenvolvido correspondia a uma alma bela, boa. Exemplo disso é a estátua de *Doriforo di Policleteo*, reconhecida como a obra prima da Grécia antiga por seu grande equilíbrio e pelas proporções perfeitas (Figura 92). Essa relação perfeita entre corpo e espírito é que foi substituída por um dualismo como se o corpo fosse uma prisão do espírito ou um fardo do qual é necessário libertar-se (Cf. LAZAREV, 2014, p. 36). Plotino (205-270 d. C.), trata de algumas obras de arte do seu tempo¹² sendo citado por teóricos da Teologia simbólica como Maria Giovanna Muzj; arqueólogos e historiadores como Grabar, Kitzinger, Lazarev, enfim pelos que estudam este período da História da arte, procurando compreender as ideias geradoras das representações. Como historiador de arte e não como filósofo, Grabar examina alguns textos de Plotino recolhendo, não suas impressões sobre as obras de arte daquele tempo, mas o modo como o filósofo contempla uma obra de arte e o valor religioso e filosófico que ele atribuía à visão e em especial à contemplação (GRABAR, 2011, p. 31).

A partir dos estudos destes teóricos, podemos compreender a arte Bizantina, em especial o Pantocrátor que aqui nos interessa, e as suas características iconográficas que persistem até os nossos dias, não obstante as mudanças sofridas no decurso da história. Em seus estudos, Grabar constata a “profunda consonância existente entre o pensamento de Plotino, a difusão da dimensão contemplativo-visionária do mundo do seu tempo e a mudança detectável na sensibilidade estética do século III” (MUZJ, 2011, p. 158). Segundo a autora, Grabar reconhece em Plotino uma testemunha e um intérprete da arte do seu tempo.

Ao comentar sobre o encontro entre a fé cristã e as ideias de Plotino, Stéphane Bigham (2014, p. 117) faz um elenco das características do cânone que rompe com a tradição greco-romana, ou seja: expressão de certo desprezo pelo naturalismo e pela *mimesis* (tentativa de reproduzir com fidelidade a realidade física do mundo); não ilustração de estados psicológicos humanos; exclusão da sombra e da luz natural, das imagens puramente decorativas; adoção de semblantes que exprimem conteúdos de fé e a beleza espiritual reduzindo ao mínimo aspectos exteriores; a frontalidade que favorece a comunhão com o expectador; a criação de um espaço metafísico com a redução do tridimensional; combinações com símbolos, representações de

¹² Os escritos de Plotino foram reunidos, por seu discípulo, em seis capítulos de nove partes chamados Enéades. São 54 tratados escritos entre 254 e 269 d. C.

pessoas e acontecimentos históricos; o corpo humano é esquematizado, leve, desmaterializado, como que flutuando; o indiferentismo frente à paisagem; a exclusão da visão da morte e do martírio; a adoção da perspectiva invertida e radiante¹³, sem excluir totalmente a perspectiva linear; ausência de profundidade e adoção de um plano único e o anonimato do artista.

O III século foi o cruzamento de estéticas e de estilos iconográficos diversos. Os cristãos inicialmente adotaram vários estilos daqueles existentes. Assim como os artistas da capital do Império, os cristãos também foram influenciados pela imagética oriental, do Egito, da Síria, de Palmira e outros sem desprezar o estilo greco-romano. (BIGHAM, 2014, p. 119).

2.1.1 *Imagens e verdade Plotino*

A arte cristã – não exclusivamente - da Antiguidade Tardia apresenta algumas características estranhas, ou novas tendências para às quais Grabar encontra o suporte filosófico em Plotino. A imagem, para Plotino, é um espelho da coisa que representa, a aparência das coisas materiais, mas também espelha a essência espiritual das coisas. Comenta Grabar que as coisas são dotadas de uma alma, “o universo inteiro é animado, e esta alma, presente em todas as coisas materiais, não é outro que o reflexo do *Noús*, ou Inteligência superior, o intelecto que é o elemento espiritual, a única coisa real. O resto é pura matéria, isto é o vazio Não-ser” (GRABAR, 2011, p. 32). A razão de ser da obra de arte - como um espelho - será a de refletir esta matéria, como instrumento imperfeito, mas útil, isto é, “o que ela deve oferecer, e o que devemos procurar, é o reflexo – fraco, mas certo – da Inteligência suprema, da inteligência como única realidade” (GRABAR. 2011, p. 32-33).

Parece-me que os sábios antigos, quantos deles construíram templos e estátuas no desejo de que os deuses neles se fizessem presente, olhando a natureza do universo, pensaram que a natureza da alma fosse facilmente atraída de toda a parte e que acolhê-la fosse fácil se se construísse alguma coisa de idêntico, capaz de hospedar uma de suas partes; *simpatetica*¹⁴, pois, é qualquer imitação que, a modo de um espelho seja capaz de roubar o reflexo de uma forma (PLOTINO, *Enéadas* IV, 3,11)

A imagem, como espelho, participa do modelo que representa com base no princípio estoico da “*simpatia universal*” que une as partes entre si. Para Plotino, é o *Noús* que pode unir todas as realidades cósmicas enquanto a “*simpatia*” une as partes do mundo visível de forma

¹³ A perspectiva invertida não representa a extensão do espaço; o ponto de fuga está na frente, fora do quadro. Na perspectiva radiante os objetos se desprendem em todas as direções como raios que saem de um centro.

¹⁴ A palavra utilizada por Plotino é “*simpatetico*”, tradução italiana. Conforme o vocabulário online Treccani *simpatetico* é: (do grego. tardo *συμπαθητικός*, der. *δι συμπαθέω* “provar os mesmos sentimentos (pl. m. -*cī*). Que está perfeitamente de acordo com o modo de pensar e sentir, com o caráter e a inclinação de uma pessoa, ou à natureza, ou à natureza das coisas.

imperfeita, como reflexo daquela união perfeita que só o Espírito, a Inteligência, o *Noús* pode fazer (Cf. GRABAR, 2011, p. 32). O mundo material é valorizado enquanto meio para conhecer a Inteligência que ele reflete. A inteligência é realidade na matéria que a obra de arte deverá refletir como num espelho. Aqui podemos dizer que Plotino vê a arte como sendo útil para; a arte existe para; tem uma razão de ser a qual descobrimos ao contemplar uma obra.

Grabar comenta que as ideias de Plotino levam a criar dúvidas do valor das representações na arte figurativa que tradicionalmente tinham por função imitar a aparência das coisas. Plotino afirmava que, se o artista e o expectador vissem a obra de arte como imitação do real, como aparência das coisas da natureza, com o tempo teriam sua sensibilidade diminuída, uma vez que o mundo real cairia no descrédito. Somente a procura da verdadeira imagem – *Noús* – impulsionaria a capacidade da visão de interpretar a imagem; uma imagem abstrata, mas com características precisas que um expectador informado sobre a natureza física da visão conseguiria discernir Cf. GRABAR, 2011, p. 33).

A preocupação de Plotino era com o tamanho verdadeiro, a distância e a cor verdadeiras para “colocar em relevo a presença do ‘real’ presente no vazio da matéria” (GRABAR, 2011, p. 35). Ele observava que uma imagem vista de longe parece ser menor, de perto, ao contrário, parece maior. As cores vistas de perto são mais fortes, mas vistas de longe ficam esvaecidas. Igualmente os objetos numa mesma composição podem passar despercebidos em suas particularidades quando vistos no seu todo. Num olhar não é possível observar nem formas, nem suas partes pois os objetos aparentam pequenos em proporção e as particularidades se escondem. “Segundo Plotino, em uma situação ideal cada imagem de um modelo que se queira submeter à contemplação deverá ser fixada em primeiro plano, com acento nos diversos elementos da mesma imagem, alinhados neste mesmo plano” (GRABAR, 2011, p. 35).

Algumas obras de arte da Antiguidade Tardia, neste sentido – como por exemplo a já citada *Liberallitas Augusti* no arco de Constantino (Fig. 57) – abandonam a tradição clássica da perspectiva e das figuras dispostas em vários planos, ao adotar a perspectiva invertida na qual todas as figuras estão no mesmo plano, em um fundo sem sombras. Egon Sendler (1988, p. 120) comentando a perspectiva invertida (Figura 93) fala de seu “princípio simples”: o ponto de fuga não está atrás mas na frente do quadro, no expectador; e que não existe somente um ponto de convergência uma vez que cada figura possui a sua própria perspectiva. Os objetos não são postos em uma escala de altura, de distância ou dimensão, “mas justapostos segundo um princípio de composição e segundo o significado de tais objetos na cena representada” (SENDER, 1988, p. 120). No quadro não há profundidade, o espaço é reduzido; as linhas

partem do interior da imagem em direção ao expectador. “Ao contrário de uma pintura do Renascimento, não é uma janela através da qual o espírito humano deve penetrar no mundo representado, mas é um lugar de presença. Nesse, o mundo representado irradia em direção àquele que se abre para recebê-lo”. (SENDER, 1988, p. 120).

Conforme as observações de Plotino, tanto figuras como objetos são postos em um único plano, em seus mínimos detalhes, com cores puras, sem o degrade que nos induz a distinguir os objetos próximos dos distantes em segundo, terceiro ou quarto planos. As cores não mudam o tamanho das coisas, diferente da pintura em vários planos que desbotando-as as tornam aparentemente menores, menos do que são e escondendo seus detalhes (Cf. GRABAR, 2011, p. 35). O claro-escuro que produz a profundidade também, para Plotino, deve ser omitido a fim de que a arte possa refletir o intelecto. Tal efeito somente pode ser conseguido em uma superfície colorida por igual, iluminada em todas as suas partes, que não distinga partes iluminadas e partes obscuras ou sombras. Como primeiro exemplo de imagem na qual a luz envolve a figura inteira está na Basílica de Santa Maria Maior (século V), em Roma (Figuras 94 e 95). É o personagem central da cena da aparição em Mambré (Gn 18,1- 16) em uma auréola luminosa, cuja luz transparente passa através das outras duas figuras próximas. É esse espaço de luz, oval, incolor, transparente e geometricamente regular que retira o personagem do mundo sensível. Esta é uma tentativa de representar o inteligível. (Cf. GRABAR, 2011, p. 54).

2.1.2 O olhar que contempla

A obras de arte produzidas a partir do ano 220-230 d.C. – aproximadamente – são caracterizadas pela violação do equilíbrio entre espírito e corpo, típico da arte do período clássico. Lazarev (2014, p. 37-) fala sobre a expressão das imagens: os olhos das figuras representadas fixam-se no expectador. As pupilas são dilatadas e olham ao longe. Na idade da angústia, a expressão de cansaço carrega traços de uma dolorosa sensibilidade; as rugas na fronte e em torno ao nariz representam luta interior, expressão que geralmente é entendida como sendo acentuadamente espiritual. As figuras comunicam uma tendência ao mundo sobrenatural e parecem querer livrar-se do corpo enquanto tido como um invólucro material que reveste o espírito e freia a sua escalada para o alto.

Para Grabar, a arte da Antiguidade Tardia e aquela que se segue, isto é, a bizantina, tem como intenção estilística “abrir os olhos do espírito” para contemplar um mundo suprassensível, “o único digno de ser contemplado e admirado” (GRABAR, 2011, p. 22); isto é, para além da

aparência e da estética, a imagem é capaz de outra função. O autor observa que para Plotino a arte existe em vista da contemplação do inteligível, do conhecimento da essência das coisas, um conhecimento imediato e total. E para exprimir a sua concepção de conhecimento, utiliza as expressões: visão intelectual, visão transparente, visão do Inteligível ou olhar interior. A visão com o “olhar interior comporta uma dúplici ordem de condições: a primeira é espiritual, diz respeito ao modo de olhar a imagem, por ser capaz de ser reflexo da realidade inteligível ou espiritual; a segunda, física, diz respeito às características sensíveis ou estéticas da imagem” (MUZJ, 2011, p. 253).

Plotino nos possibilita chegar às ideias geradoras das obras de arte criadas para serem contempladas. O que se entende por contemplar? Segundo o dicionário de etimologia (PIANIGIANI, versão Web), o vocábulo provém do latim, com = *cum* (por meio) e *templum* enquanto espaço, ou parte do céu na qual é possível observar o voo dos pássaros que trazem bons presságios. O gesto de olhar para cima ou para o alto é associado à elevação interior, meditação, é busca das razões da alma em direção a outras realidades a um estado mais alto. Pela linguística se entende a relação entre conceito e coisa, uma relação na qual o elemento contemplado encontra-se internalizado naquele que o contempla; entre um ato prático e uma atitude interior de interrogação. A interrogação leva a um movimento de saída de si em direção a outro. O dicionário de espiritualidade apresenta “contemplação” em sentido bem restrito como busca de uma forma de conhecimento. No entanto, “se o entendermos no sentido de união com Deus, como o faz o texto do Vaticano II: ‘União com Deus de mente e de coração’ (PC 5), ficará evidente que a vida cristã supõe a contemplação e que a Escritura inteira persegue esta meta da união com Deus em Cristo” (Cf. BERNARD, 1993, p.184).

A mudança na arte pode acontecer graças à mudança radical da concepção de conhecimento. Como sintetiza Muzj (2011, p. 150-153) o conhecimento nesse tempo desliga-se do processo cognitivo do tipo dialético-especulativo e passa a ser uma experiência de conhecimento imediato e total, conquistado através da visão interior, que conduz à contemplação do real. A mudança é ideológica, filosófica e exigiu uma mudança de linguagem. É a forma simbólica que não busca a aparência; pelo contrário, a forma simplificada, frontal e abstrata é aquela que consegue transmitir uma mensagem.

Em contraposição aos filósofos tradicionais, a concepção de filosofia e a função do filósofo também mudam nessa época. Filosofia, mais do que especulação da razão, busca a visão interior que vai além do pensamento. A dimensão contemplativa extrapola os limites do âmbito religioso. A grande mudança se dá pelo primado da visão, da epifania, incidindo sobre

a arte, a começar pelos retratos funerários, dos filósofos e imperadores e na arquitetura. A arte representa o defunto no ato de ver, na eternidade, o que já via na terra com o olhar interior; os filósofos como sacerdotes, com olhos grandes e bem abertos e em posição frontal, como testemunhas da divindade, mas com a visão interior. Da mesma forma, o imperador utilizará a mesma estética como propaganda (Figura 96), uma vez que ela representava os heróis, os homens divinos, santos, os anciãos.

Seis séculos antes de Cristo, imagens representavam a contemplação em um único plano, sem peso nem volume, com objetos representados em suas minúcias e frontalidade em figuras com olhos grandes, fixos e bem abertos. Representações como estas já eram conhecidas na Síria e no Egito. Existem, a propósito, os retratos de Fayum (século I a.C – Século III d. C.) que eram postos sobre as múmias, com estas características (Figura 97). Inclusive, desses retratos o cristianismo herdou a técnica da encáustica e da têmpera a ovo em suporte de madeira, como são realizados os ícones destinados à Liturgia ou à devoção. Maria Giovanna Muzj (2011, p. 162-169), ao analisar a obra de Grabar comenta que à contemplação “olhos nos olhos” – expectador e divindade – corresponde a frontalidade da imagem, postura que aparece nas obras de arte dos países greco-latinos do período da Antiguidade Tardia. Relevos e pinturas com figuras frontais eram utilizados em ambientes funerários e religiosos, com o intuito de possibilitar a comunicação direta do fiel com a divindade por meio de sua imagem ou de sua aparição milagrosa ou da contemplação, o que era favorecido pela grande difusão das religiões de mistério¹⁵. Como exemplo, a autora cita a arte encontrada em Dura Europos (fundada em 300 a.C. e destruída em 256 d. C.) que já trazia imagens caracterizadas pela frontalidade. “A frontalidade corresponde à contemplação ‘olhos nos olhos’ da divindade e consequentemente do Inteligível” (MUZJ, 2011, p. 163). Observa também que esta característica é intrínseca à temas teofânicos na iconografia cristã.

As indagações de Grabar, conforme conclui Muzj (2011, p. 113), sobre a relação entre a arte imperial e arte religiosa o fizeram chegar ao conteúdo de valor epifânico e teofânico¹⁶ da iconografia religiosa e funerária do período da Antiguidade Tardia. As imagens que ressaltam a visão de Deus ou do inteligível serviram para indicar a visão da pessoa beneficiada por uma

¹⁵ “O atributo mistérico refere-se a uma estrutura ritual bem individuada de tipo esotérico e iniciático por força do qual os homens participam emotivamente da vicissitude dolorosa das divindades que asseguram um bom viver nesta vida e uma perspectiva *beata* pós-morte” (SANZI, 2006, p. 38).

¹⁶ Teofanias são as manifestações (por meio de visões) da divindade comum às religiões de todos os povos e anterior ao cristianismo. Epifanias, estreitamente ligadas ao mesmo conceito, são teofanias caracterizadas por uma aparição de improviso, com início e fim. No período helenístico englobavam ações benéficas ou soteriológicas em favor da humanidade como curas, vitória nas guerras e proteção nos perigos (Cf. MUZJ, 2011, p. 128-129).

aparição divina e igualmente para que se fizesse a distinção entre uma imagem comum e uma aparição teofânica da divindade ou de um personagem divinizado. “A linguagem figurativa cristã toma forma por motivos intrínsecos em torno de dois temas estreitamente ligados da teofania e da visão: a teofania histórica em Jesus Cristo e a sua tradução em termos de percepção visiva” (MUZJ, 2011, p. 114).

Muzj (2011, p. 113-126) – com base na obra de Grabar, intitulada “*Martyrium*”, que coloca o fator religioso e as expressões plásticas junto à história da arte e a arqueologia – mostra o predomínio da arquitetura basilical no ocidente e a planta central no oriente, assim como o desaparecimento dos temas iconográficos das catacumbas e o aparecimento repentino da iconografia histórica na Palestina. A solução está na importância dada pelo cristianismo ao testemunho ocular, ao próprio testemunho dos mártires e demais cristãos, em relação à teofania histórica de Deus na pessoa de Jesus de Nazaré. Por isso, a categoria da visão ganhou grande importância na iconografia monumental. O termo “mártir”, aplicado aos cristãos que morreram defendendo sua fé, é sinônimo de “testemunha”, mesmo que aqueles mártires do século II e III não tenham sido testemunhas oculares de Jesus Cristo.

Os mártires pela fé, na Antiguidade Tardia, eram considerados testemunhas imediatas da divindade de Cristo tanto na vida como no momento precedente à morte violenta. Aqui está o motivo pelo qual, junto à imagem do Cristo triunfante, foram ilustrados os mártires, nas primeiras basílicas. E por eles terem experimentado o amor de Deus e terem “visto e ouvido” a Deus, os mártires tiveram a força para enfrentar a morte e testemunhar o Cristo que se apresenta vitorioso sobre ela. Por esta experiência, os mártires puderam ser colocados, sem problema, nos ciclos iconográficos, ao lado das testemunhas oculares de Jesus Cristo, isto é, os discípulos.

Prova disso são as três basílicas construídas na Palestina, pelo Imperador Constantino, sobre três lugares teofânicos, honrados como *martyria*: em Belém, sobre o Gólgota e sobre o Monte das Oliveiras. O *martyrium* do Monte das Oliveiras ocupa o centro topográfico e central de todas as fundações constantinianas na Terra Santa:

O *martyrium* da Anástasis, como é chamado, “forma o núcleo da Nova Jerusalém ideal, porque o sepulcro de Cristo se encontrava fora da velha cidade da Jerusalém terrestre. De fato, diz Eusébio que “os pés do Senhor não pisarão em Jerusalém” mas no Monte das Oliveiras, pois ‘a glória do Senhor migrou, depois de haver deixado a primeira cidade” (Eusébio de Cesareia, Vita Cost., III, 25. Apud. MUZJ, 2011, p.121)

Deste texto de Eusébio, pode-se compreender o porquê de Constantino escolher o Monte das Oliveiras para o *martyrium* da “última” teofania de Cristo. O importante desse fato é que o Imperador estabeleceu um método que definiu a noção de *martyrium*. Depois dele, outros

construirão santuários nos lugares onde Jesus realizou milagres. Assim por teofania entenderam aparições e milagres – manifestações de Deus através de prodígios. Construir santuários e simbolizar plasticamente o lugar de uma teofania fazia parte da tradição das religiões antigas, conhecidas por Constantino e seus sucessores. “Ora, se não existisse essa “tradição”, os retratos dos santos e os episódios sacros não poderiam ter se imposto como imagens de santidade” (MUZJ, 2011, p. 124). O mesmo vale para as igrejas construídas sobre a tumba dos mártires.

Embora não tenha encontrado muitos exemplos de figuras de teofanias das antigas religiões, Muzj salienta que Grabar em suas pesquisas arqueológicas encontra modelos comuns como por exemplo para ilustrar a soberania cósmica, análogas às composições triunfais tanto do Imperador, como de Baco e Mitra e do Cristo. Ele distingue figuras comuns de divindade e figuras teofânicas. Essas vêm acompanhadas por testemunhas oculares à visão em composição realizada em dois níveis sobrepostos e as testemunhas expressam uma reação à visão através do terror em contraste com a serenidade dos deuses; a frontalidade, os raios luminosos, os símbolos cósmicos como estrelas, lua, sol, zodíaco e a presença de objetos como o trono vazio ou ocupado, coroas e Vitórias aladas. Outro exemplo é a grande figura de Zeus no santuário de Dura Europos (Figura 98), que Grabar chama de “teofania-visão”, pois Zeus é coroado por duas Vitórias aladas que voam no momento em que ele vai para o céu em um carro solar, enquanto os crentes, ao testemunhar a visão gloriosa, o aclamam e adoram (Cf. MUZJ, 2011, p. 132-133).

O pesquisador encontrou exemplos de teofania-visão, de teofania-natalícia e de teofania-milagre das religiões antigas em esquemas iconográficos imperiais. A teofania-visão em cenas de Majestade: o imperador no trono, coroado pela mão divina, adorado, recebendo ofertas; a teofania-natalícia como revelação da divindade no herói e no rei, nas ilustrações do seu nascimento e subida ao trono, e as teofanias-milagre em cenas nas quais o monarca intervém em favor dos súditos; quando do seu *Adventus* liberando povos conquistados; quando pisa na cabeça do inimigo (bárbaro), quando destaca um vencedor (Cf. MUZJ, 2011, p. 135).

Os cristãos, habituados a estas representações, utilizam imagens de teofania no centro da ábside e cenas da intervenção de Deus na história, tanto do Antigo como do Novo Testamento, na nave das igrejas. O olhar, a visão face a face comum a todas as religiões de mistério (na Grécia, Egito, Pérsia ou Frígia) simboliza que é a partir da visão da divindade que o homem se diviniza e se liberta do corpo, da mortalidade e alcança a salvação. Era de suma importância um itinerário de iniciação com a visão da divindade ou um êxtase. Havia a crença de que aquele que visse a divindade morria. Porém a divindade, no rito de iluminação, lhe

concedia a vida como um novo nascimento. Muzj sintetiza a descrição¹⁷ de um rito de iniciação ou consagração à deusa Íris sobre essa forma, no qual o iniciando fazia experiência da escuridão para a luz; levado pela mão pelo sacerdote, passava, no escuro, por elementos cosmológicos e improvisamente ele via a divindade num espaço de luz muito forte. Depois, era adorado pela comunidade como sua imagem-reflexo, como imagem de alguém que fora transfigurado pelo mistério contemplado. Finalmente, deixando a túnica “celeste” que vestia para a cerimônia no templo, voltava ao mundo “normal”, mas guardando dentro de si a imagem da deusa com o “olhar interior” (Cf. MUZJ, 2011, p. 136-137).

É este olhar interior, olhar espiritual que está ligado, em Plotino, à passagem da esfera do sensível para o inteligível. A visão assume um caráter simbólico, soteriológico, evocação de uma presença, da presença divina em sua beleza que provoca alegria.

A visão é da ordem da presença, em particular da presença do ser divino que se revela como existente: o sentimento desta presença provoca a alegria total que é estática. Isto é, faz sair de si, para aderir ao Ser em um movimento que é amor. E precisamente enquanto induz um movimento de adesão que de per si é transformante, a visão-contemplação antecipa o estado da bem-aventurança, isto é, da salvação desejada (MUZJ, 2011, p. 139).

Por meio da beleza das estátuas, os deuses, em seu mundo luminoso, eram contemplados e percebidos através da visão, com o olhar espiritual ou olhar interior; uma relação expressa na beleza dos cultos por meio da dança e de cantos. A experiência da visão era também chamada de iluminação. É a Visão face a face ou olhos nos olhos pela qual o homem é divinizado. Assim, o cumprimento da iniciação mística transformava a vida dos iniciados. Esta contemplação do inteligível, segundo Muzj (2011, p.142-143), nos leva a falar do conhecimento simbólico. Em seus estudos, Grabar reconhece Plotino como testemunha de uma linguagem figurativa simbólica, como já observamos, mas a partir do estudo de sua estética, passa-se do campo do pensamento para o campo da expressão figurativa. As figuras do defunto eram desenhadas com grandes olhos para representar a visão após morte do que, em vida, ele contemplara com o olhar interior, ou seja, o invisível que agora é visto em todo seu esplendor. “Aparecem agora sob uma nova luz dois aspectos característicos da linguagem iconográfica cristã: a posição frontal e o olhar fixo dos mártires e das testemunhas da Teofania histórica”. (MUZJ, 2011, p. 147).

Grabar (2011, p. 50), a esse respeito, cita o pesquisador Franz Cumont. Este demonstrou, por meio de suas pesquisas, que Plotino era conhecedor e havia feito experiência pessoal de religiões de mistério, provavelmente do culto a Íris-Osiris, do qual faz relato em Eneadi V,1,6

¹⁷ O texto referido é do romance *Metamorfosi*, Livro I, XI de Lucio Apuleio (século II).

(Cf. GRABAR, 2011, p. 48-49). Afirmar ainda que Plotino sustenta a hipótese das origens (orientais) da figura frontal, figuras das divindades e do contemplador, que correspondem à contemplação face a face do Inteligível. Além disso, por meio de suas teorias é possível encontrar prováveis origens filosóficas de outros estilos estranhos à arte clássica grega na Antiguidade Tardia; estilos estes conceituados como formas decadentes, arte rudimentar que substituiu aquela tecnicamente perfeita.

Outro dado realçado por Grabar é sobre a influência dos discípulos de Plotino. Esses neoplatônicos, vivendo em Roma no final do século IV, defendiam a tradição clássica na arte; na mesma medida queriam que o paganismo renascesse e incentivavam a retomada dos modelos das obras do passado em uma nova arte-*pastiche*. Assim os artistas se inspiravam no estilo clássico dos monumentos da Idade de Augusto e de Adriano. Contrariamente, é na arte cristã que novas tendências se manifestavam e encontravam em Plotino uma fundamentação filosófica adequada. Os discípulos de Plotino, hostis ao cristianismo, não perceberam que seus “inimigos” estabeleciam uma relação entre as ideias de Plotino e a arte que servia para “ilustrar” a sua fé, uma arte religiosa que tivera início há mais de um século de distância, isto é, na época do mestre - e que encontrou lugar no *atelier* cristão no final da Antiguidade. Arte esta transformada em uma nova estética, que não era exclusiva dos cristãos, mas que desde Plotino brotava de diferentes doutrinas e ambientes (Cf. GRABAR, 2011, p. 50-53).

Enfim, o século III, foi um tempo de crise, passagem da república para um tipo de monarquia, na qual o imperador é investido de soberania e divindade. A angústia desperta o desejo de salvação e uma certa hostilidade frente ao poder. O imperador, aproveitando-se do desprezo pelo mundo visível, também se utiliza das imagens que o mostram como um ser divino. O povo se volta para os cultos de mistério e para o cristianismo. A felicidade terrena dá lugar à felicidade pós morte, à não essencialidade do mundo visível; do destacar-se da vida terrena para a realidade invisível. O senso da realidade se transforma em senso religioso. E os ritos de iniciação ou iluminação representam a busca do invisível, da experiência que toca a vida, porque nesses ritos a divindade se manifestava (teofania) e a pessoa passa a participar da vida divina que vê a divindade - para sempre - com o olhar interior que a arte representa pela frontalidade, olhos grandes, cores puras e perspectiva invertida, cujo conceito já comentamos na seção anterior.

Os cristãos conheciam os ritos de iniciação e a expressão “iluminação”, porém, para a Igreja, a iluminação não provém nem do mundo das ideias nem de uma epifania passageira, isto é, da visão da efígie de uma divindade, mas de um encontro com um Deus pessoal, um Deus

que vive, um Deus presente. A iluminação na iniciação batismal desconhece aquele aspecto visionário misterioso, extraordinário e passageiro porque é dom definitivo, luz da Palavra eterna que se fez Boa Nova, Luz, Verdade e Vida e ilumina a pessoa toda: sentimentos, pensamentos e ações de forma indelével porque, como diz São Paulo: “pelo batismo nós fomos sepultados com ele na morte para que como Cristo foi ressuscitado dentre os mortos pela glória do Pai, assim também nós vivamos vida nova” (Rm 6,4). É à luz do Mistério Pascal de Cristo que os cristãos dão um novo significado à vida e às imagens.

2.1.3 Teofanias: a escolha para as composições absidais

Os estudos realizados por Grabar, sobre epifanias antigas, o levaram à classificação da iconografia cristã do século IV ao VI, em três grupos de teofanias-visão que Muzj (2011, p. 177) apresenta em um esquema sinótico, com base nas indicações de Grabar em sua obra *Martyrium*. Primeiramente, as cenas apoteóticas e de triunfo em que o soberano aparece no trono, coroado pela mão divina, adorado, recebendo ofertas e sendo investido. Segundo, em teofanias da divindade no herói ou no rei no momento do nascimento, na coroação e na intervenção em favor dos súditos, ao libertar os povos conquistados¹⁸. Terceiro, em teofanias-milagres dos adventos, isto é, das chegadas triunfantes do soberano e nas imagens do imperador que pisa na cabeça de um bárbaro e eleva um vencedor. Paralelamente, o ciclo cristão terá o bloco de teofanias-visão. Primeiramente, as Teofanias vétero e neotestamentárias do Logos, enquanto Cristo-Majestade no trono ou em pé, coroado pela mão do Pai, recebendo as ofertas dos fieis ou a coroa dos mártires; o Cristo adorado na Transfiguração, ao delegar o seu poder (*Traditio Legis*) aos apóstolos, na Ascensão e na Segunda vinda. Em segundo lugar, no ciclo da infância ou Epifania estão os anúncios, narrados por Lucas, a Zacarias, a Maria e José; a Visitação, a Natividade, a Adoração dos Magos (entronização); a apresentação no Templo (reconhecimento por parte dos judeus; a ida ao Egito (reconhecimento por parte dos gentios); o Batismo (consagração), o sinal em Caná da Galileia, como primeira manifestação da potência taumatúrgica de Cristo, as teofanias da Paixão-Ressurreição com a negação de Pedro, a crucifixão, a aparição às mulheres e a Tomé. E finalmente, o ciclo dos milagres traz ilustrações da ressurreição de Lázaro, os milagres, a entrada triunfal em Jerusalém, Cristo que eleva Adão.

¹⁸ A chegada do soberano para libertar os povos escravizados era chamada de *Adventus*, assim como o reconhecimento do jovem soberano como tal e outras cenas de intervenções e triunfos do soberano.

A importância desse grupo de teofania-visão se deve ao fato de ter sido escolhido para as ábsides das igrejas tanto no Ocidente quanto no Oriente e não somente nas *martyrias* (igrejas construídas nos lugares históricos da manifestação da divindade de Cristo ou do martírio dos apóstolos ou outras testemunhas). Desde o século IV, os cristãos deram à zona do altar um valor de *martyrium*, que tinha por função ilustrar os mártires da fé como participantes da paixão e morte de Jesus Cristo, das quais a celebração da Eucaristia faz memória, ao passo que as figuras das naves eram constituídas por ciclos narrativos (CF. MUZJ, 2011, p. 176-178). Dado o tamanho arquitetônico das ábsides, os cristãos adotaram a mesma prática utilizada nos templos pagãos e nas sinagogas, que empregavam figuras isoladas no centro do edifício, e aplicaram nelas as teofanias-visão, históricas ou escatológicas. Essa escolha “respondia à exigência mais profunda dos crentes: contemplar a Deus sobre a trilha dos testemunhos de suas manifestações salvíficas” (MUZJ, 2011, p. 178).

A diferença entre o Oriente e o Ocidente está nas referências ao Apocalipse, ausentes nas pinturas do primeiro, explicada pela não aceitação da canonicidade do livro durante alguns séculos, o que nunca foi posto em dúvida pelo segundo. O Oriente (Egito, Grécia, Palestina) preferiu teofanias históricas, reconhecidas pelo Cristo aureolado, acompanhado por testemunhas: Maria, profetas, apóstolos. No entanto, o Oriente, utilizando as figuras dos profetas, não foge do influxo apocalíptico, pois no ensino dos Santos Padres Aquele que aparecia nas visões dos profetas era sempre o Logos (Cf. MUZJ, 2011, p. 180).

Como exemplos, a autora cita duas composições bizantinas apontadas por Grabar: o mosaico da Igreja do “Santificado Davi” (século V), na região de Salonica, na Grécia (Figura 76), e a composição da capela 17 (Figura 78) do Mosteiro -destruído- de Bawit, Egito (século VI). No primeiro exemplo, duas testemunhas da visão, dois profetas – Abacuc para alguns ou Zacarias¹⁹ (Figura 99) e Ezequiel (Figura 100) - ladeiam o Cristo que segura um pergaminho aberto (Figura 101) com uma paráfrase de Isaías 25,9-10: “Eis o nosso Deus no qual esperamos e nos alegramos pela nossa salvação, porque concederá o repouso a esta casa (oikos)”. O profeta Ezequiel, em pé, olha para o rio fascinado pela visão. A mão levantada em direção ao rosto é sinal de espanto. Ezequiel vê “... a água que escorria sob o limiar do Templo para o lado oriente [...] ” (Ez 47,1-10). No mosaico há quatro rios que correm do monte sobre o qual está o Cristo e, longitudinalmente, um grande rio com peixes (Figura 102). São elementos que mostram a mistura entre visões proféticas e visões do Apocalipse de João. O mesmo vale para o Cristo

¹⁹ Para Grabar é Zacarias pela proximidade dos textos de Isaías 25,9-10, Ezequiel 47,1-10 e Zacarias 14,8 (Cf. MUZJ, 2011, p.180).

jovem e os quatro *Zodia* (do grego) ou *animalia* (do latim), os quais – postos separadamente e não como o tetramorfo (= 4 formas) na visão de Ezequiel (Ez 1,5-11) – representam os quatro evangelistas e o “Grande Dia de Deus”, elementos esses que simbolizam a teofania do anúncio da salvação final (Cf. MUZJ, 2011, p. 180-183).

A segunda composição absidal, citada como exemplo, traz igualmente o Cristo sem barba, sentado sobre o trono, no centro de uma glória luminosa, e segurando um livro com a palavra AGIOS = Santo, numa referência à visão teofânica de Isaías (6,3), retomada pelo autor do Apocalipse em 4,8. Outro elemento baseado na visão de Ezequiel é o carro de fogo (Figura 103). A obra também, como no primeiro exemplo, mescla elementos do Antigo e do Novo Testamento. Na faixa inferior, ao centro, está a Virgem Maria como Orante, ladeada pelos apóstolos imóveis e em posição frontal. Esses são testemunhas da teofania histórica da encarnação. Nessa ilustração, aparecem também elementos da natureza como testemunhas da visão: o sol, a luz e as estrelas; dois anjos se aproximam do Cristo, cada qual com uma coroa e o *zodia*, trazendo na mão um livro fechado. Se a parte superior reporta ao capítulo 6 de Isaías, a inferior leva ao próximo capítulo: “Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal. Eis que a jovem está grávida e dará à luz um filho e dar-lhe-á o nome de Emanuel” (Is 7,14).

Por isso, frequentemente nota-se a substituição “no Oriente a partir do século VI - na zona da concha absidal - das teofanias-visão crísticas para uma ilustração da *Theotokos* com ou sem o Menino” (MUZJ, 2011, p. 183). Porém, evocação da presença de Deus entre os homens, a *Theotokos* (do grego: *Θεοτόκος* = Mãe de Deus) foi sistematicamente substituída, durante a Idade Média, pelas teofanias-visão do Cristo. Um dos melhores exemplares desta arte bizantina é a *Theotokos* da basílica eufrasiana, em um mosaico do século VI (Figura 104), no qual se vê a Mãe de Deus no trono com o Menino, coroada pela mão de Deus que desce das nuvens coloridas como em um pôr de sol (= parusia).

Os exemplos mostram a teofania histórica da Ascensão do Senhor - também da Transfiguração - transformada em uma visão escatológica. Essa facilidade em passar de uma dimensão a outra se explica, segundo Muzj, pelo caráter da fé e do culto cristão: “para a fé, a teofania histórica da Encarnação possui uma dimensão meta-histórica e tudo o que vem no tempo em relação a Jesus, o Cristo, possui um valor eterno e é figura de uma realidade que se realizará plenamente no final dos tempos” (MUZJ, 2011, p. 185). Nos primeiros séculos Encarnação, Epifania e Parusia possuem o mesmo significado: a presença atual na Igreja do Senhor ressuscitado. Logo, o Apocalipse não era pensado somente como a segunda vinda.

No Ocidente, particularmente em Roma, os temas teofânicos não são aqueles da manifestação de Deus na terra, típicos das *martyrias* da Palestina, mas temas da Majestade e da glória de Deus nos quais prevalecem visões escatológicas e composições inspiradas nas teofanias do livro do Apocalipse (Cf. MUZJ, 2011, p. 185); tais como as do mosaico da Igreja de Santa Pudenziana (Figura 79), com o Cristo majestoso, soberano eterno na Nova Jerusalém celeste e que preside a reunião dos apóstolos. Ainda outros elementos podem ser elencados: as letras gregas alfa e ômega (o Princípio e o Fim), o Cordeiro ou o Cristo sendo adorado pelos vinte e quatro anciãos ou pelos quatro viventes; o Cordeiro sobre o monte dos quatro rios ou sobre Trono ou diante dele ou do Altar. Essas cenas da liturgia celeste (Cf. Ap 4-5) podem ter ainda anjos em adoração ao Cordeiro ou à Cruz.

A diferença entre o Apocalipse do Novo Testamento e os apocalipses do Antigo, segundo Comblin (1969, p. 20), se dá pelo fato de as visões desses últimos estarem sempre relacionadas a realidades futuras que, ocultas no céu, terão seu momento de intervenção no destino da humanidade. Já no Apocalipse do Novo Testamento, uma parte das visões mostra realidades futuras, enquanto a outra mostra a escatologia já realizada, isto é, o que Deus já fez; os aspectos invisíveis, porém reais das realidades salvíficas, a Igreja, o Espírito, realidades presentes.

As ábsides – com imagens triunfais do Cristo, que aparecem na metade do século IV, até então ignoradas no repertório funerário – recebem, em torno do ano 400, um irromper de símbolos apocalípticos, tais como o Cordeiro no trono (também com a Cruz), a Jerusalém celeste, a árvore da vida, os quatro viventes, os rios, anjos e os vinte e quatro anciãos. É uma nova fase da Igreja, na qual muda a relação com o Império, mais precisamente com o Imperador. Yves Christe (2015, p. 275-290) comenta que os cristãos reativam fórmulas iconográficas que até o século III e IV eram utilizadas na arte imperial como o trono vazio, antes associado à figura do imperador. O trono a partir de então recebe atributos do Cordeiro (Cf. Ap 5), a cruz como troféu, o rolo dos sete selos ou o manto cor de púrpura (Figura 105). Outro exemplo são as figuras dos vinte e quatro anciãos (Figura 106) que, no arco triunfal da basílica de São Paulo extramuros, foram realizadas em mosaico sob o papado de Leão, o Grande (440-461)²⁰. As figuras postas em duas filas estão voltadas para o Cristo. Cada uma delas tem as mãos veladas ao oferecer-lhe uma coroa (Ap. 4,10). Segundo o autor, o desenho é baseado na coluna de Arcádio (Constantinopla, século V), na qual os senadores, com figuras que personificavam Roma e Constantinopla, oferecem coroas de ouro a Onório e Acádio - *oblatio, aurum oblatium*

²⁰ O referido mosaico foi recolocado, da forma mais fiel possível, na basílica atual após o incêndio de 1823.

- unindo assim oriente e ocidente na homenagem aos dois imperadores. Seguindo o mesmo raciocínio, os anciãos na basílica de São Paulo, com as cabeças cobertas representam a Igreja proveniente do judaísmo, no lado em que está a figura de Pedro e a Igreja dos gentios, acompanhados de Paulo, com as cabeças descobertas.

As igrejas paleocristãs mostram elementos apocalípticos no arco triunfal e/ou na ábside, lugares em que a iconografia une céu e terra como acontece na Liturgia Eucarística. Essa arte, durante todo o primeiro milênio, se descola das interpretações do texto como profecia de final dos tempos. Tal profecia não encontra justificativas na literatura cristã contemporânea a Ambrósio e Jerônimo. Mas, segundo Christe, o Apocalipse serviu para ilustrar a iconografia do Cristo triunfante, a glória e a soberania de Deus presente, graças à interpretação de um africano chamado Ticonius, do qual não resta nenhum escrito, mas que foi lido e comentado por Beda e Agostinho. Essa mesma afirmação encontramos também na *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti iniziata dall'Istituto Giovanni Treccani* no verbete Apocalipse estudado por P. K. Klein. Para Ticonius “o último livro do Novo Testamento não é mais uma visão do final dos tempos, uma profecia escatológica, mas sim uma revelação simbólica da totalidade dos tempos da Igreja, da Encarnação ao retorno de Cristo no final dos tempos” (CHRISTE 2015, p. 277). É pela interpretação desse autor que, de acordo com Christe, o livro perdeu o peso oprimente do milenarismo em um momento em que os cristãos já não esperavam o fim iminente dos tempos. Nos anos 400, Igreja e Império viviam em estreita união e o Império não era mais a “Besta inimiga do Cordeiro”, daí porquê a iconografia apocalíptica tenha pedido uma releitura dos temas abordados.

Enquanto referência à arte monumental em Roma, o livro do Apocalipse, de acordo com o dicionário *Treccani*, se fundiu com os outros temas, a partir da afirmação do cristianismo como religião do Estado com o Imperador Teodósio (391). Mesmo que possa ser interpretado como escatologia em relação ao final dos tempos, Klein, o autor do verbete, liga a teoria da “parusia atual” de Ticonius e Agostinho com a afirmação política, social e religiosa do cristianismo, caracterizada pelo estreito vínculo “entre o Império e a Igreja, entre a divina clemência imperial e o domínio universal de Deus e a progressiva conversão ao cristianismo do velho patriciado de cultura clássica” (Klein, 1991, p. 27-29).

Com isso, a imagem do Bom Pastor, nas igrejas, deixou, pouco a pouco, de ser atribuída ao Cristo, imagem misericordiosa do Pai e da *humanitas*, para dar espaço àquela que conjuga o imperador ao Pantocrátor triunfante. A versão apocalíptica da *Traditio Legis*, a adoração ao Cordeiro por parte dos vinte e quatro anciãos foi largamente utilizada em Roma e em toda a

região do Lazio até o século XIII (Cf. KLEIN, 1991, p. 27-29). A arte em forma de esculturas, pinturas ou mosaicos era privilégio de pessoas ricas e poderosas e “era normal que a Igreja dela fizesse uso para afirmar a sua autoridade e impor as suas ideias” (CHRISTE, 2015, p. 276). A *Traditio Legis* que havia na basílica paleocristã vaticana, na análise de Bisconti (2000a, p. 51), remete à soberania do poder divino entregue à Igreja, poder este traduzido – não nas Escrituras – mas em Lei, no sentido de postulados, dogmas, mandatos, regulamentações para a Igreja e para cada batizado. Portanto, a cena traz conceitos de caráter eclesiológico que se misturam aos tons apocalípticos, à memória de ritual da corte e ao poder.

A imagem do Pastor ficou, na arte funerária, produzida em tempos de perseguição e martírio. O lugar onde o olhar se detém, no interior das igrejas, traz outras imagens simbólicas, retiradas do livro do Apocalipse. Imagens de outro reino, do Reino definitivo, no qual é destruído o poder – passageiro – que oprime e mata. Em sua tese, Comblin (1969, p. 31-37) mostra que o Cristo no Apocalipse é concomitantemente autor e objeto, anúncio e revelação. É objeto da revelação, da profecia e do testemunho ao desempenhar as funções de juiz e salvador. Mas não somente. O livro do Apocalipse o apresenta como Cordeiro, título que é mais do que um nome porque sintetiza “todas as funções e todos os atributos de Jesus” (COMBLIN, 1969, p. 31), derivados de Is 53 e dos Cânticos do Servo Sofredor (Is 40-55; 61 e Ez 34-37). Enquanto Messias, sua função real se realiza dando a vida. A realeza, portanto, é consequência da ressurreição que o constituiu “vivente e fonte de vida”. Intervindo na luta entre Deus e satanás, a besta é reconhecida como o Império romano e o falso profeta como o culto imperial. “Nos parece natural que seja visto também revestido de algumas insígnias imperiais. Ele é o super imperador divino que vem para arrancar dos imperadores seduzidos por satanás as insígnias de sua falsa divindade e a revelar o nada que são” (COMBLIN, 1969, p. 36).

À luz das profecias do Servo (Is 53) é que os cristãos compreenderam o Mistério da Cruz e Ressurreição de Jesus e igualmente os tempos de perseguição e martírio. Conforme Comblin, apesar da figura do Servo estar presente em todo o Apocalipse, é o Cordeiro a imagem de Jesus mais importante, mencionada 29 vezes (Cf. COMBLIN, 1969, p. 43). O teólogo vai mostrando que este não é um título (como em Jo 1,29), não é o seu nome, mas uma figura apocalíptica como o são os quatro vivos. Outros textos salientam a familiaridade dos cristãos com as profecias do Servo, especialmente com o versículo que diz: “Foi maltratado, mas livremente humilhou-se e não abriu a boca, como cordeiro conduzido ao matadouro; como ovelha que permanece muda na presença dos tosquiadores ele não abriu a boca” (Is 53,7). Começando por este texto, Felipe anunciou o Evangelho ao eunuco etíope (At 8,32-35). São

Pedro diz que todos foram resgatados pelo “sangue precioso de Cristo, esse cordeiro sem defeitos e sem mácula” (1Pd 1,19)²¹.

Comblin mostra que no cristianismo primitivo havia uma cristologia do Cordeiro pascal conhecida; o que é insinuado pelos evangelhos na interpretação pascal da ceia (Lc 22,15); nas palavras de Jesus (Mc 14,24; Mt 26,28; Lc 22,20); em Paulo que fala claramente: “... nossa Páscoa, Cristo, foi imolado” (1Cor 5,7). Jesus é o Cordeiro Pascal, salvação do novo povo de Deus (Ap 5,9-10) e se sobrepõe ao cordeiro de Isaías 53,7. O autor do Apocalipse tem presente as profecias e escolhe os textos que evocam o êxodo, a aliança e a libertação do povo, imagens tipológicas da nova Páscoa, da Nova Aliança selada com o sangue do Cordeiro, Cristo. O nome “o Primeiro e o Último” (Cf. Ap 1,17) – que na arte será simbolizado pelas letras Alfa e ômega - é interpretado como uma ampliação do nome revelado a Moisés (Cf. Ex 3,14); Comblin entretanto mostra que o nome do Cordeiro somente é revelado explicitamente em Ap 19,13: ele é o “Verbo de Deus” (Cf. COMBLIN, 1969, p. 57).

O Cordeiro do Apocalipse porta as insígnias do poder (Ap 5.6): faz guerra e a vence (17,14); é um outro Moisés (15,3) é o “rebento de Davi” que tem o poder de “abrir o livro e seus sete selos” (Ap 5,5); é o soberano do mundo e exerce o juízo (6,16) que a liturgia celeste proclama serem justos (Ap 19,2). Ao mesmo tempo, é aquele que conduz o seu povo liberto, resgatado e salvo, evocando a figura do “Cordeiro Pastor”: “Pois o Cordeiro que está no meio de trono os apascentará, conduzindo-os às fontes da água da vida” (Ap 7,17). A imagem do pastor parece ter sido retirada da profecia messiânica de Ezequiel: “Suscitarei para eles um pastor que os apascentará, a saber, o meu servo Davi” (Ez 34,23), pois o autor do Apocalipse cita quase literalmente Isaías no versículo que anuncia garantia de vida, mas que não menciona o pastor: “Não terão fome nem sede, a canícula e o sol não os molestarão, porque aquele que se compadece deles os guiará, conduzi-los-á aos mananciais (Is 49,10). Portanto, o Cordeiro ocupa o lugar de Deus que na cristologia joanina corresponde ao Pastor (Cf. COMBLIN, 1969, p. 57-77). Enquanto na tradição veterotestamentária o rei messiânico é pastor e o povo o seu rebanho, no Apocalipse é o Cordeiro que conduz o rebanho, é o Messias-Pastor. Comblin ainda lista vários versículos do Canto do Servo, de Isaías, colocando-os paralelamente àqueles do livro do Apocalipse, os quais mostram a correspondência entre o Servo Sofredor e o Cordeiro. O Servo Sofredor é o Cordeiro (Cf. COMBLIN, 1969, p. 61-71).

²¹ Citação retirada do rodapé do texto, ali posta como alternativa por ser de melhor compreensão.

O livro do Apocalipse, enfim, escrito no final do primeiro século, em tempos de perseguição, é um livro profético (Cf. Ap 1,3). Toda profecia quer recordar, chamar à fidelidade denunciando o seu relaxamento, apelar para a conversão como retorno ao Evangelho, à Igreja pobre e solidária com os pobres, como nas origens. Os profetas de todos os tempos protestam contra o poder que corrompe e reclamam por liberdade contra as alianças e acordos com os poderosos (Cf. Comblin, 2008, p. 96-97). O autor observa que Orígenes, no século III, diz que a profecia é uma realidade que ficou no passado. Antes, as obras do século II, Didaqué e Pastor de Hermas, apontam para a presença de profetas verdadeiros e também falsos; de bispos, doutores e diáconos, mas os profetas não estão incluídos nos quadros institucionalizados. Justino (100-165), em tempos de martírio, afirma: “Entre nós, com efeito, até o presente existem carismas proféticos” (Diálogo com Tritão, 82).

O martírio e o profetismo desaparecem após o cristianismo tornar-se a religião oficial do Império e Comblin nos lembra que a maioria dos bispos, no século IV, “eram semi-arianos²², porque negavam o Credo do Concílio de Niceia” (COMBLIN, 2008, p. 103), formando uma classe privilegiada e seguindo o modo de raciocinar e crer do Imperador como forma de agradá-lo e de tê-lo como aliado. As tentações de poder e riqueza rondavam e ameaçavam a vivência evangélica da Igreja. Mas, no momento em que as comunidades cristãs não são mais perseguidas e os cristãos podem conviver livremente, as autoridades cristãs acabaram por se deixar influenciar pelos modos de viver e pensar daquela sociedade. Em oposição a esse modo de conduzir o rebanho, desenvolveu-se o monaquismo, na contramão dos privilégios adquiridos pela hierarquia. Inicialmente, os monges “fugiram” das cidades indo se alocar em lugares desertos, nos quais se refugiavam os bandidos, sonegadores de impostos ou os que se escondiam da polícia. Os monges se afastavam, assim, do mundo romano das riquezas e passaram a viver em total solidão; dividiam o dia entre oração, trabalho e estudo da Bíblia. Em 357, com São Basílio, começa o estilo comunitário, modelo que influenciou todas as fundações monásticas que vieram depois.

Como forma de profetismo a vida monástica deu à Igreja alguns influentes pensadores que se tornaram bispos e protestaram contra o estilo de vida que os convertidos ricos levaram para o cristianismo. Esses bispos, doutores, cultos, conheciam tanto as Escrituras quanto a

²² Assim foram chamados por serem arianos moderados. Definiam o Filho semelhante (*homoios*) ao Pai segundo sua substância (*Kat'ousian*) e procuraram a reconciliação com os nicenos mesmo com reservas em relação a alguns pontos doutrinários. Seguiam a doutrina de Ário (260-336), que definia o Filho como sendo inferior ao Pai. Ário foi condenado em Antioquia no início do ano de 325 e depois, novamente no I Concílio de Niceia (325) (Cf. KANNENGIESSER, 2004, p. 180-181).

Filosofia e se fizeram voz dos excluídos, dos pobres do Império que eram os mendigos, os miseráveis, que não participavam das comunidades e pediam esmolas nas portas das Igrejas (Cf. Comblin, 2008, p.108). Entre esses bispos estão os Santos Padres do Oriente: S. João Crisóstomo (344-354). São Gregório Nazianzeno (330) e S. Basílio (330). Em seus discursos denunciavam as injustiças, a exploração dos trabalhadores do campo e a miséria utilizando os Evangelhos. No ocidente outros Padres exerciam a missão do profeta como Agostinho, Ambrósio, Gregório Nisseno, Zenão de Verona, Gregório Magno e outros. “O papel do profeta consistia em desmascarar o ídolo e reafirmar a verdade do verdadeiro Deus e ainda consiste nisso” (COMBLIN, 2008, p. 118).

O monaquismo foi referência em todo o primeiro milênio. Influenciada pelo platonismo e pelo estoicismo, a vida religiosa monástica, no entanto, herdou a distinção entre corpo e alma, a rejeição do corpo e o cultivo exclusivo da alma. O corpo era considerado a prisão e um obstáculo para a alma, como para os platônicos. Aceitou dos estoicos o individualismo e a luta ascética contra o corpo para conseguir a paz e a serenidade na *apatheia* (paciência que tudo suporta). A procura de Deus nesse contexto é possível por meios intelectuais, separando-se do mundo exterior. “Os monges gregos acabaram definindo o cristianismo como ascensão da mente para Deus” (COMBLIN, 1998, p. 18).

Por outro lado, do ponto de vista filosófico, Michel Foucault (2006, p. 219-220), ao analisar o poder pastoral, mostra que a espiritualidade cristã, a partir do século III-IV, se desenvolveu de forma rigorosamente ascéticas no monasticismo e pôde ser apresentada como “consumação de uma filosofia antiga [...] dominada pelo tema da catártica, ou pelo tema da conversão e da *metanoia*. A vida de ascese, a vida monástica será a verdadeira filosofia, o monastério será a verdadeira escola de filosofia [...] na linha direta de uma *têkhne tou bíou*, que se tornara uma arte de si mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 219). No entanto, a *Têkhne tou bíou* – traduzida pelo próprio autor como “a arte, o procedimento refletido da existência, a técnica de vida” que se pergunta como viver como indivíduo e como cidadão, como viver como convêm, que, em Platão é cuidado de si, vinculado e com a finalidade de ocupar-se dos outros – será, com o arrefecimento do poder pastoral, orientada para uma renúncia a si e a um controle exaustivo das mais ínfimas atitudes das ovelhas pelo olhar do pastor.

No entanto, os Padres do deserto ou os Padres dos períodos posteriores, e que exerciam a função de bispos para além das filosofias que lhes eram contemporâneas, se deixaram mover pela Palavra que os impulsionara ao profetismo, como vimos no comentário de Comblin. É próprio do profetismo chamar à conversão, mostrar a realidade com suas injustiças e todas as

feridas que machucam suas vítimas. Os estudos sobre a arte monumental não refletem sob este ponto de vista, porém, é no espaço celebrativo que continua a ecoar a mesma Palavra que recorda os profetas do passado e suscita os novos. As imagens simbólicas da liturgia celeste presentes no livro do Apocalipse e que foram postas junto à *Traditio Legis* ou ao Cristo Cosmocrátor ou Pantocrátor não poderiam dizer outra coisa que não a mensagem profética somada ao louvor em uma celebração, capaz de unir céu e terra. Neste sentido podemos afirmar que os elementos de um livro profético na arte monumental querem dizer o mesmo conteúdo que a Palavra de Deus diz.

Existe uma vasta literatura mostrando a progressiva elaboração dos dogmas cristológicos em conexão a questão das imagens. Ou seja, as imagens do Senhor do Universo, o Pantocrátor, deveriam ilustrar os dogmas proclamados nos concílios realizados a partir do século V. Não entramos nesta questão pois ela nos distancia da Antiguidade Tardia e do estudo da figura do Bom Pastor. Vale observar que a arte cristã, tanto ocidental como oriental, tem suas raízes na Antiguidade Tardia, tanto da filosofia platônica, na trilha do neoplatonismo de Plotino, quanto da Teologia dos Santos Padres. Se para Plotino uma imagem reflete o Inteligível ou a Inteligência suprema, para os Santos Padres, “o artista mostrará a verdade na cópia e o arquétipo na imagem” (Dionísio, o Areopagita, p. 191)²³, e que é preciso viver na fé e na comunhão para deixar-se conduzir pela vida de um Deus que assumiu a humanidade, sendo homem. A verdade é Jesus Cristo:

É preciso, de fato, que nós, se aspiramos à comunhão com Ele, fixemos o nosso olhar sobre a sua vida diviníssima vivida na carne, assimilando a sua sagrada impecabilidade, tendamos em direção ao seu estado divino e privado de mancha. Assim, de fato, da maneira que nos convém nos fará o dom de nos comunicar a sua semelhança” (Dionísio, o Areopagita, EH 12, p. 191).

Os Santos Padres, ao dialogarem com a Filosofia, com as culturas e suas representações, podem então nos ajudar a compreender também o significado da arte e sua função desde a escuridão das catacumbas até os grandes programas iconográficos nas Igrejas iluminadas tanto pela luz exterior como pela luz difusa e refletida pelos mosaicos, pelo dourado, símbolo da eternidade, do não-espço e do não-tempo, mas especificamente aqui queremos buscar, em alguns escritos da patrística, a interpretação da figura do Pastor, para assim compreendermos a verdade que a arte formulou durante Antiguidade Tardia.

²³ Dionísio, considerado teólogo místico, faz esta observação em sua obra Hierarquia Eclesiástica (*EH = Ecclesiastica Hierarchia*), na qual fala sobre o dom que Deus faz de si mesmo à humanidade que a ele se eleva e se une.

2.2 A imagem do Bom Pastor na interpretação dos Santos Padres

A cultura clássica não foi desprezada pelos Santos Padres e nem mesmo os filósofos, conforme escreveu São Justino de Roma, Padre Apologeta (? – 165): “Portanto, aqueles que viveram conforme o Verbo são cristãos, quando foram considerados ateus, como sucedeu entre os gregos com Sócrates, Heráclito e outros semelhantes” (Justino, Apologia, I, 46, 3). A figura de Orfeu que atrai, encanta e acalma com a beleza de sua música e de Hermes (*Kryophoros*, para os gregos), o pastor que carrega o cordeiro, aquele que leva as almas para o além – o deus Mercúrio, para os romanos - foram aceitas para ilustrar o Bom Pastor, sem que nenhum deles as considerasse idolatria. Ao contrário, a imagem mitológica, pouco a pouco foi se desprendendo da ligação com os mitos e deuses para se tornar símbolo ou personificação da benevolência (característica não comum nos deuses antigos). Benevolência, “uma virtude evocada com a palavra grega *phylanthropia* (que podemos traduzir por ‘ter no coração os seres humanos’) e que os latinos chamam *humanitas*, bela e intraduzível palavra” (UTRO, 2015, p. 41-42).

Mesmo que as imagens portassem aspectos das religiões chamadas pagãs, os Padres os consideravam como uma “preparação” para o cristianismo “por causa da semente do Verbo, que se encontra ingênita em todo o gênero humano” (Justino, II Apologia 8,1). Embora não se aceitasse tudo o que diziam, por não terem conhecido a Verdade plena que é Jesus Cristo, os filósofos eram levados em consideração porque “tudo o que os filósofos e legisladores disseram e encontraram de bom, foi elaborado por eles pela investigação e intuição, conforme a parte do Verbo que lhes coube” (Justino, Apologia, II, 10, 2-3).

Cirilo de Jerusalém (313-386) percebia que a leitura das Escrituras era uma exceção: “Não todos podem ler as Escrituras, alguns por sua ignorância, outros porque suas ocupações os afastam do conhecimento” (Catequeses, 5, 12, apud DULAEY, 2004, p. 29). Mas, ao contrário, a maioria do povo memorizava as figuras bíblicas. Esta afirmação pode também ser lida em Cirilo: “Quero que aprendais à memória palavra por palavra e que professais com toda a atenção por vossa conta, sem escrever nada sobre o papel, mas imprimindo na memória e no coração” (Catequeses, 5, 12, apud DULAEY, 2004, p. 29). No mesmo texto, Cirilo pede que todos prestem atenção ao que ele fala. Disto podemos compreender a importância da imagem mental e da arte. Se a primeira catequese se funda sobre a Escritura, a formação contínua se dá pela arte, pela homilia e pela liturgia.

A transmissão da fé através da oralidade popularizou as figuras bíblicas. “Mas isso é mais do que um método pedagógico: a exegese simbólica, e mais particularmente ‘tipológica’

é inerente à mensagem cristã” (DULAEY, 2004, p. 29). Concordando com Dulaey, Daniélou (2012, p. 28) nota que neste método pedagógico o caráter bíblico é característica da Tradição desde os tempos apostólicos. Largamente utilizado nas catequeses sacramentais dos Santos Padres, o mesmo é encontrado na arte das catacumbas, onde as figuras bíblicas do Antigo Testamento mostram o cumprimento das escrituras em Jesus Cristo, como Adão, Noé, Moisés e outras. No Dicionário Crítico de Teologia lemos que tipo (*typos*) é a matriz daquilo que está por vir, isto é, o antítipo. Tipo é a figura. Ao falar em tipos, entendemos as “figuras abertas para o futuro” (BEAUCAMP, 2004, p. 1635). Toda a Escritura é palavra que tem como função exprimir a Palavra, Jesus Cristo: “Tudo o que está contido nestes livros é dito sobre ele e em vista dele” (Agostino, Contro Fausto, Libro 12, 7). O certo é que toda a exegese paleocristã é cristocêntrica, como já afirmava Agostinho: “ao ouvirmos o salmo, o profeta, a lei, tudo isso escrito antes que aparecesse na carne nosso Senhor Jesus Cristo, toda a nossa atenção se volta para ver aí o Cristo, para aí entendê-lo. (Agostinho, Sobre o Salmo 98,1).

Se a arte testemunha a catequese, os textos do início do século III à metade do século IV são raros e ainda mais raros os comentários sobre as imagens existentes nos ambientes cristãos. Alguns temas parecem desaparecer após o século II para reaparecerem de forma brusca no final do século IV e início do século V. “A imagem do Bom Pastor é posta em relação com a descida à mansão dos mortos no século I e II e a ideia reaparece nos textos somente no final do século IV” (DULAEY, 2004, p. 35).

Não podemos afirmar que aqueles que viam as imagens nas catacumbas tivessem em mente textos dos Padres, mas a escolha das imagens não foi aleatória. O fato é que, desde o início, os textos bíblicos são fundamentais na formação dos cristãos. Não temos uma fisionomia histórica de Jesus nem na arte e nem na literatura dos primeiros séculos. As imagens são tipológicas, vale dizer simbólicas. É nesse sentido que podemos entender a afirmação: “O Bom Pastor não representa o Cristo histórico, mas quer dizer: o Salvador salva realmente” (EVDOKÌMOV, 2002, p.177). O autor – ao classificar a arte das catacumbas em três grupos: os que se referem à água; ao vinho e à salvação – inclui o Bom Pastor nesse último, juntamente com Daniel na cova dos leões, a fênix e Lázaro ressuscitado. Defendendo o ícone como verdadeira arte litúrgica, “teologia visiva”, Evdokimov vê a arte das catacumbas como representações - em forma de sinais e cifras – da salvação mediante o Batismo e a Eucaristia, em forma de desenhos sintéticos. Para ele, a arte paleocristã é grafite e apresenta “grande negligência pela forma artística e a ausência de qualquer desenvolvimento teológico [...] as representações indicam simplesmente a ação salvífica” (EVDOKÌMOV, 2002, p. 177).

No entanto, quando Jesus diz “Eu sou”, ele está se revelando como Deus. Tal expressão, antes de tudo, é uma revelação teofânica. Ao dizer: “Eu sou o Bom Pastor”, Jesus aplica a si mesmo uma imagem profética (Ez 34,15-16.23-24; Jr 23,3; Sl 23); isto é, nele se cumpre a profecia: ele é o Deus conosco a apascentar o seu rebanho. A imagem do Bom Pastor é bíblica, mesmo que na arte funerária ela não tenha características físicas de um judeu e sim de figuras mitológicas. Os Padres não utilizam o Evangelho de João para falar do Bom Pastor, mas os sinóticos Lucas e Mateus, os quais contam a parábola da ovelha perdida. Lucas, que escreve para cristãos de cultura helenista, narra o pastor que carrega a ovelha nos ombros. “Não obstante a maioria fundir espontaneamente as duas narrativas, é a imagem do pastor com a ovelha nos ombros que domina nos textos e nas representações figuradas, mesmo se, em geral, os autores antigos se refiram à parábola de Mateus” (DULAHEY, 2004, p. 55). As imagens de Orfeu ou de Hermes crióforo tinham um significado na cultura greco-romana: felicidade, harmonia cósmica, o paraíso, a outra vida. Mas os cristãos viam nelas símbolos de fé. A arte cristã ilustra a fé e a fé é acolhida como um dom. Como os antigos cristãos viam o pastor, como viam a ovelha?

2.2.1 Ele deixa as 99 ovelhas no monte

“Que vos parece? Se um homem possui cem ovelhas e uma delas se extravia, não deixa ele as noventa e nove nos montes para ir à procura da extraviada?” (Mt 18,1). O monte é uma imagem frequente na Bíblia e significa o céu, o alto, o Deus que os Padres reconhecem – nesta parábola – como o mistério da Encarnação (Cf. UTRO, 2015, p. 48). Segundo o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, 2014, p. 665-669), a montanha também tem inúmeros significados. Por suas características de verticalidade, altura, elevação, proximidade com o céu, está ligada à transcendência e ao simbolismo das manifestações, enquanto é centro das ierofanias atmosféricas (manifestações do sagrado) e de teofanias. Vista de baixo é haste, escada para subir, ligação entre céu e terra; vista de cima é um ponto, ou a ponta de uma linha vertical, o centro do mundo. Além do simbolismo da altura e do centro, exprime estabilidade e imutabilidade, às vezes também pureza, meio para se relacionar com a divindade.

Os povos antigos tinham suas montanhas ou montes sagrados, lugares de sacrifício e de oração. O Antigo Testamento traz ecos do simbolismo cósmico da montanha enquanto fortaleza, segurança: “Inclina depressa teu ouvido para mim! Sê para mim forte rochedo, casa fortificada que me salva; pois meu rochedo e muralha és tu: guia-me por teu nome, conduze-me” (Sl 31(30), 3-4). O monte Garizin é chamado “Umbigo da terra” (Jz 9,37); lemos ainda “montanhas antigas” e “colinas sagradas” (Gn 49,26), “as montanhas de Deus” (Sl 36 (35), 7).

Ezequiel (28,11-19) e Isaías (40,3-5) comparam a montanha de Deus à montanha do paraíso. Se os cultos pagãos eram realizados nos montes ou lugares elevados, no judaísmo e no cristianismo primitivos, espera-se por um nivelamento ou desaparecimento das montanhas. Deus reconduzindo seu povo do exílio, aplainará os desníveis: “... todo monte e toda colina sejam nivelados; transformem-se os lugares escarpados em planície, e as elevações, em largos vales” (Is 40, 4b). No Novo Testamento, o Sermão da Montanha (Mt 5, 1ss) – Nova Aliança – é posto em correspondência à Lei recebida no Sinai. A Transfiguração de Jesus se dá em uma alta montanha (Mc 9,2) e a Ascensão no Monte das Oliveiras (Lc 24,50; At 1,12) (Cf. CHEVALIER 2014, p. 665-669).

Se os textos dos primeiros séculos fazem referência à narrativa mateana, a arte une as duas, de Lucas e Mateus. Conforme Dulaey (2004, p. 55), nos batistérios paleocristãos havia sempre um lugar reservado à pintura ou ao mosaico de imagens pastoris e, especialmente, do Bom Pastor carregando uma ovelha. O Salmo 23(22) era cantado rezado de memória pelos catecúmenos. As “águas tranquilas” (Sl 23, 2b) deste poema eram interpretadas como sendo as águas do batismo; as verdes pastagens (Sl 23, 2a), a Sagrada Escritura; o perfume evocava a unção e o cálice transbordante, a Eucaristia (Sl 23,5).

O bom pastor deixa as 99 ovelhas no monte, em segurança, para procurar uma ovelha que se perdeu (Mt 18,12). Em Lucas, ele as deixa no deserto para assim procurar, até encontrar, aquela que se perdeu; o pastor a encontra e, alegre, a carrega em seus ombros (15,4-5), como na cultura grega o pastor crióforo, evocação da filantropia, carrega o carneiro. E reencontrar a ovelha é motivo de festa (Lc 15,6; Mt 18,13). As 99 ovelhas seguras foram representadas nas 99 estrelas no centro do mosaico absidal da Igreja de Santo Apolinário em Classe – Ravenna (Figura 107), construída nos anos 532-536. Nesta composição paradisíaca está São Apolinário em postura orante sobre um prado verde, o paraíso. A figura principal acima do santo é a cruz gloriosa (Figura 108) dentro de um círculo estrelado e nele ao pé da cruz lê-se a inscrição “*SALUS MUNDI*”. (Cf. FROSSARD, 2004, p. 91-103).

A imagem da montanha é a que prevalece nos comentários patrísticos. A montanha “representa o mundo superior, de onde o Filho de Deus desceu para vir habitar entre os homens” (DULAHEY, 2004, p. 55). O pastor é Jesus Cristo que veio primeiro “para as ovelhas perdidas da casa de Israel” (Mt 10,6) e a ovelha resgatada representa toda a humanidade.

2.2.2 Ele desce para se tornar “uma coisa só com a ovelha”

A ovelha perdida vagava perdida (cf. Lc 19,10) e Deus mesmo desceu para resgatá-la. Ele, o Logos, desceu com um uma missão. Ele “veio procurar e salvar o que estava perdido” (Lc 19,10). Para os Padres, descer do monte significa a Encarnação do Verbo:

uma descida extraordinária devido a um excesso de amor aos homens, visando reconduzir, conforme a expressão misteriosa da divina Escritura, “as ovelhas perdidas da casa de Israel” (Mt 15,24), que desceram das montanhas, e para as quais o pastor de certas parábolas “desceu”, deixando nas montanhas as que não se haviam perdido (cf. Mt 18,12-13; Lc 15,4s) (ORÍGENES- Contra Celso. 4,17).

Retomando a Tradição, Ratzinger (2014, p. 113-114) ao comentar sobre a arte paleocristã, afirma que a imagem do Bom Pastor foi tão popular exatamente por ser considerada uma alegoria do Logos, Palavra criadora, “mediante a qual tudo foi criado [...]. Na Encarnação ele toma sobre os ombros a natureza humana, a humanidade em seu todo e a leva de volta para a sua casa” (RATZINGER, 2014, p.114). A figura daquela única ovelha, portanto significa o gênero humano. E o Logos é aquele que “estando na forma de Deus não usou de seu direito de ser tratado como um deus, mas se despojou, tomando a forma de escravo. Tornando-se semelhante aos homens e reconhecido em seu aspecto como um homem abaixou-se, tornando-se obediente até a morte” (Fl 2,6-8). Na sequência, o cântico continua mostrando que Deus “o elevou”. O movimento é duplo no qual “se dão a descida da beleza e a ascensão da beleza suprema” (FORTE, 2006, p. 22).

Para São Jerônimo (348 - 420), a descida do Logos simboliza não só a sua vinda – *in forma pastoris* - para salvar a ovelha perdida, mas a sua *Kenosis*: o Logos desce em forma de servo – *forma servi*, conforme o Canto do Servo Sofredor (Is 42,1-9; 49,1-6; 50,4-9; 52,13-53,12), o homem das dores, desfigurado DULAEY 2004, p. 56-57). É ele que desceu, tomou sobre si todas as dores, limites e pecados do mundo, redimiu o sofrimento e venceu a morte. O Logos mergulha na escuridão, na angústia, na dor e no silêncio. Na Cruz, “o belo é o Todo no fragmento [...] não o Todo outro separado e alheio do fragmento, nem o fragmento isolado e caduco em relação ao Todo, mas a ausente presença, a presença ausente [...] que só a luminosa obscuridade do crucificado pode de alguma forma clarear” (FORTE, 2006, p. 75-76). De acordo com o comentário de Bruno Forte, o sentido da beleza está no advento paradoxal do Todo no fragmento e somente quem possui esse sentido pode anunciar “um Deus significativo para a humanidade, tornada agora consciente da plena dignidade de tudo o que é histórico e mundano” (FORTE, 2006, p. 78).

Homens e mulheres de fé veem na fragilidade e deformidade do Servo Sofredor a manifestação da infinita beleza, do amor infinito de Deus, “que chega a se revestir da feiura do pecado para elevar-nos, além dos sentidos, à beleza divina, que supera toda a beleza e nunca se corrompe” (*Via Pulchritudinis*, 2006, p. 51). Como observa Utro (2017, p. 88), o Evangelho de João diz que o Pastor é belo = *Kalós*. “Sigamos o texto grego: *Egó eimi* (eu sou) *ho poimèn* (o pastor) e esperamos agora o *agathós* (bom). Ao invés disso, João diz textualmente, *ho poimèn ho kalós* (o belo pastor)” (UTRO, 2017, p. 88). O autor ressalta que o texto faz referência ao ideal antigo da perfeição humana, a grega *Kalokagathía*, isto é “*beleza-bondade*”. Os gregos davam a *Kalós* não só um valor estético, mas também moral.

Para os cristãos, no entanto, Jesus é o verdadeiro *filantropo*: é ele que entrega a vida, é por meio dele que o mundo é salvo (Cf. Jo 3, 16-17). Utro (2017, p. 91) recorda que a primeira imagem de Jesus – o pastor – foi pintada e esculpida com as feições de Apolo, que entre outros atributos era o deus da luz, da beleza e da palavra, o filho de Zeus. Os cristãos dos primeiros séculos, utilizando essa imagem apolínea quiseram dizer que a verdadeira Palavra, Luz e o verdadeiro Deus da Beleza é revelado em Jesus (Jo 1,14), o Logos feito homem. Assim também utilizaram a imagem do *Sol Invictus*²⁴, adjetivo dos deuses como Hélios, na Grécia (Figura 109) ou Mitra, (Figura 110) a partir da Pérsia, em todo o Império. Imperadores também se auto declaravam como *Sol invictus* (Figura 111).

O desenho dos raios luminosos do “*Sol Invictus*” serviu como referência às imagens do Cristo, o verdadeiro *Sol Invictus*, porém ele é a verdadeira Luz que brilha sem precisar do sol (Cf. Ap 22, 5). O Cristo como *Sol Invictus* pode ser visto na Necrópole Vaticana (Figura 20) em um mosaico dourado circundado por ramos de videira. O Cristo Sol também foi realizado em mosaico sobre o arco triunfal da Basílica de São Paulo extra muros (Figura 112). A luz está presente em todas as imagens teofânicas nos primeiros séculos porque, como diz o texto, “doce é a luz, e agradável aos olhos ver o sol” (Ecl 11,7). A figura de Apolo, sempre de semblante iluminado, jovem e belo, foi utilizada por Michelangelo Buonarroti (1564-1564) como referência para a pintura do Cristo na Capela Sistina. Luz, céu brilhante e beleza acompanham as imagens do Cristo desde seus primeiros esboços.

Ao falar da estética bíblica, Ravasi (1992, p. 43-75) mostra as Escrituras como um código de arte e a arte como código da exegese. O autor observa que a expressão “*kî-tôb*” = “e

²⁴ *Sol Invictus*, nome dado a divindades solares tipicamente orientais como Mitra, Hélios e muitos outros significa invencível ou sol parado, assim chamado porque nos dias 21 a 24 de dezembro, ele parece estar parado; as noites são as mais longas do ano para depois o dia ir renascendo com toda a força. É o solstício de inverno no hemisfério norte.

Deus viu” pode ser traduzida como “e Deus viu que (tudo) era belo” (Gn 1,4.10.12.18.21.25.31) e que na tradução dos LXX aparecem três registros lexicais diversos para transformar “em grego o *tôb* bíblico e o seu círculo semântico: do *kalôs*-belo ao *agathôs*-bom até o *chrêstôs*-útil. Que esta visão esteja na base do *Kalôs* neotestamentário emerge da surpreendente autoproclamação de Cristo em Jo 10,11.14: ‘Eu sou o pastor *kalôs*’” (RAVASI, 1992, p. 45)

O mesmo autor ainda comenta que em outros idiomas, da mesma forma, a palavra belo é análoga à palavra bom, por exemplo no Inglês *nice* sugere beleza, fascínio, bondade, verdade, plenitude e, em Italiano, fazer algo bem feito é *aver fatto un bel lavoro* = ter realizado um belo trabalho = muito bem feito, em português. E conclui que Cristo é a imagem = ícone de Deus (Cf. Cl 1,15), em sua suprema “beleza-bondade-perfeição, raiz de toda harmonia ética e estética” (RAVASI, 1992, p. 45). Coerente com tudo o que foi posto é a afirmação da Assembleia Plenária do Pontifício Conselho da Cultura, realizada em 27 e 28 de março de 2006. Segundo ela: “A Encarnação é o centro focal, a justa perspectiva a qual a beleza assume seu significado último: ‘Imagem do Deus invisível’ (Cl 1,15), Cristo Senhor é o homem perfeito, que restituiu aos filhos de Adão a semelhança com Deus, tornada disforme, já no início, por causa do pecado” (*Via Pulchritudinis*, 2006, p. 30)²⁵. O Invisível, no visível; o perfeito no imperfeito; o eterno no limite, a Encarnação é ação salvífica na história. Ao dizer “Eu sou o Pastor...” ele se apresenta como Deus. A imagem do Pastor Bom e Belo é, portanto, a imagem do Deus invisível que se tornou visível em Jesus, o Cristo.

É a humanidade no seu todo que, na Encarnação, o Logos toma em seus ombros. “A imagem do Pastor engloba assim a inteira história da salvação: o ingresso de Deus na história, a Encarnação, a procura da ovelha perdida e o caminho que reconduz para a casa na Igreja dos judeus e dos pagãos” (RATZINGER, 2014, p. 114). Cirilo de Alexandria (370-442), de acordo com a pesquisa de Dulaey (2004, p. 57) associa esse tema à docilidade da ovelha que o pastor põe à frente do rebanho para que este a siga:

Exatamente como as ovelhas, estávamos perdidos; por isso ele foi conduzido à morte como uma ovelha e, como um cordeiro, permaneceu mudo diante dos tosquiadores. Como um pastor, quando vê as ovelhas dispersas, toma uma e a conduz em direção ao pasto que ele escolheu, atraindo assim todas as outras, assim o Verbo de Deus, tendo visto o gênero humano perdido, tomou e fez sua a forma de escravo e com aquela forma atraiu a si toda a humanidade, conduzindo em direção ao pasto divino as ovelhas que mal pastavam e estavam expostas aos lobos. Eis porque nosso Salvador assumiu a nossa natureza, sofreu a paixão e ressuscitou (Cirilo de Alexandria. Sobre a Encarnação do Senhor, 28, *apud* DULAEY, 2004, p. 57)

²⁵ Documento final da Assembleia Plenária do Pontifício Conselho para a Cultura ocorrida em 27 e 28 e março de 2006. Iremos citá-lo como *Via Pulchitudinis*.

Santo Ambrósio (340-397), por sua vez, interpreta a imagem do Pastor que desce do monte para salvar a ovelha como sendo a imagem do bom samaritano (Cf. Lc 10, 29-37). Este, ao descer de Jerusalém, encontra um homem caído à beira da estrada, ferido e quase morto. Coloca-o sobre o seu cavalo e o deixa em lugar seguro. É a imagem da misericórdia. Dulaey cita ainda São Gregório de Nissa (335 –394), que também reconhece no pastor com a ovelha nos ombros, a imagem do Filho encarnado:

Tomando sobre si a ovelha, o pastor se tornou uma coisa só com ela; a ovelha elevada sobre os ombros do pastor, isto é, na divindade do Senhor, se torna uma só coisa com ele porque ele a tomou sobre si mesmo; é ovelha naquele que a eleva, pastor naquele que a assume (Contro Apollinare 16, apud DULAHEY, 2004, p. 57).

A famosa estatueta do Bom Pastor (Figura 113), do ano 313 d.C. no Museu Vaticano, parece ilustrar a reflexão de São Gregório de Nissa: os cabelos do pastor são idênticos aos pelos ou à lã da ovelha. Pastor e ovelha se identificam. O pastor olha para a ovelha e ela olha para o alto. O jesuíta e artista, Pe. Rupnik (2019, p. 50-51), a partir da imagem do pastor com a ovelha nos ombros, fala de relação, de comunhão, de comunidade. O pastor “olha para a ovelha e a ovelha olha para o Pai. Os gregos não conheciam a relação. Os santos Padres levaram três séculos para demonstrar que a relação está na Ontologia²⁶. Lá bem no profundo da existência há a relação, a comunhão, e não o Ser! Está a pessoa” (RUPNIK, 2019, p. 51). Ao dizer Filho, o fazemos em relação ao Pai. O Pai está em relação ao Filho. Deus é Trindade e assim constituído pela comunhão, pela inclusão.

A exegese dos Padres se concentra no movimento de descida e subida, pois “entre o Cristo pastor e a descida à mansão dos mortos existe uma ligação que remonta às primeiríssimas gerações cristãs” (DULAHEY, 2004, p. 58). A Encarnação, descida do Verbo, se prolonga na descida “à profundidade da terra para procurar a ovelha perdida” (IRINEU, Contra as heresias 3,19,3). No Xeol a morte pastoreia os homens (Cf. Sl 48,15), “mas Deus resgatará a minha vida das garras do Xeol e me tomará” (Sl 48,16), assim reza o salmista. Dulaey cita nomes de outros Padres que assim interpretavam: Basílio de Cesareia toma a imagem presente nesse salmo e escreve que a morte pastoreia homens até que o verdadeiro pastor que deu a vida pelas ovelhas as retira das trevas da morte. Em um sermão africano anônimo, do século V se lê “Quando Cristo foi à procura da ovelha se não quando desceu do céu? Quando ele a reencontrou? Quando desceu aos infernos” (Pseudo Agostinho, Sermão Lelercq 3, apud DULAHEY, 2004, p. 58).

Autor do III século, o Pseudo Cipriano interpreta a parábola da ovelha perdida como “parábola da paixão” e São Jerônimo como “o Filho de Deus que sofre golpes, chicotadas, a

²⁶ Teoria do ser; parte da Filosofia que estuda o ser enquanto ser, as coisas em si mesmas.

cruz por uma só ovelha enferma, deixando as outras noventa e nove sobre o monte” (Jerônimo, *Contra João de Jerusalém*, 4, apud DULAHEY, p. 58). Assim ele morre pelos pecadores e não pelos justos. O Pastor com a cruz se confunde com o pastor que carrega a ovelha nos ombros, como rezou Santo Ambrósio: Os ombros de Cristo são os braços da cruz; e ali depositou os meus pecados, é sobre o nobre pescoço daquele patíbulo que repousei” (*Sobre o Evangelho de Lucas 7*, 209). Na mesma oração ainda diz: “Colocou a ovelha cansada, o bom pastor, sobre os ombros, isto é, sobre a cruz” (*Sobre o Salmo 118*, 20, 33, apud DULAHEY, p. 58-59). Também para Santo Agostinho, a parábola evoca a paixão. O pastor que se fere entre os galhos espinhosos para resgatar a ovelha “foi rasgado pelos espinhos da paixão” (*Sermões*, 89, 1).

A ovelha é vista na sua fragilidade e impossibilidade de salvar-se sozinha: “impedida de caminhar por sua grande debilidade” (Jerônimo, *Sobre Mateus 18,12*) “desfalecendo por causa de seus pecados” (Jerônimo *Contra João de Jerusalém*, 34, apud DULAHEY, p. 59). A ovelha perdida representa a humanidade em sua limitação, fragilidade, pecado. A exemplo dela, que não consegue caminhar nem voltar sozinha para junto do pastor, dirá Santo Agostinho que sem a graça o homem não pode salvar-se (Cf. *Sobre o Salmo 77,24*). “Carregar a ovelha nos ombros, significa, portanto, carregar o pecado do mundo: ‘Cristo vos carrega no seu corpo, tendo assumido para si os vossos pecados’, disse Ambrósio (*Sobre o Evangelho de Lucas 7,76*)” (DULAHEY, 2004, p. 59). Daí também entendemos o porquê de a ovelha nos ombros do pastor ser enorme, tanto no batistério de Dura Europos (Figura 09) como em outras figuras do Pastor nas catacumbas. É a natureza humana elevada; não diminuída, mas “uma coisa só” com o Pastor, uma coisa só com o divino que se fez humano.

2.2.3 *Ele sobe com a ovelha nos ombros*

A Encarnação do Verbo, como entenderam os Santos Padres, é a descida do Pastor para buscar quem se havia perdido. Assim sendo, o pastor que carrega a ovelha representa a salvação oferecida por Cristo. Mesmo que a parábola não se diga nada sobre o retorno do pastor ao monte, para os Padres, ele, Jesus o pastor belo, sobe ao Pai após resgatar e fazer ressurgir para a vida, toda a humanidade:

o próprio Senhor nos deu um sinal que se estende da mais profunda mansão dos mortos ao mais alto dos céus, [...] só Deus conosco, que desceria ao mais baixo da terra, em busca da ovelha perdida, que era a obra que ele modelara; que subiria depois às alturas para apresentar e recomendar ao Pai o homem assim reencontrado. Ele se constituiu primícia da ressurreição, porque, como a cabeça ressuscitou dos mortos, assim devem ressuscitar os outros membros. (IRINEU. *Contra as Heresias*, 3,19,3)

A Páscoa de Jesus é a Páscoa da ovelha, a Páscoa do rebanho. A Ascensão do Ressuscitado é a ascensão de toda a humanidade. O Senhor “recuperou a ovelha perdida e a conduziu com alegria ao rebanho da vida” (IRINEU, *Contra as heresias*, 5,12,2). A verdadeira relva é o paraíso escatológico, a casa, morada definitiva para onde a ovelha é conduzida: “Ó casa resplandescente e pura, amei a tua beleza e o lugar da habitação da glória do meu Senhor, que te criou e possui [...] andei errante como a ovelha desgarrada, mas espero ser reconduzido, para dentro de ti, aos ombros d’Aquele que é o meu Pastor e teu arquiteto” (SANTO AGOSTINHO, *Confissões* XII, 15, 21). Como observa Utro (2017, p. 88), a iconografia bizantina representa Jesus Ressuscitado, não saindo do sepulcro com um estandarte ou bandeira mas como aquele que desce à mansão dos mortos, cena que os orientais chamam de *Anástasis*. O Ressuscitado na escuridão da terra, envolto em um círculo de luz amendoado, segura firmemente pelos punhos Adão e Eva, no gesto de tirá-los daquele patamar. O Cristo ressuscitado, deixa em pedaços as correntes que prendiam Adão e Eva e destrói, quebra as portas que os detinham nas trevas (Figura 114). Assim se lê no Salmo 107 (106): “Tirou-os das sombras e trevas e rebentou seus grilhões. Celebrem o Senhor, por seu amor, por suas maravilhas pelos filhos de Adão: Ele quebrou as portas de bronze, despedaçou as trancas de ferro” (Sl 107,14-16). É a imagem da humanidade, do homem e da mulher reconduzidos ao Pai por Jesus Cristo; é a imagem da ovelha resgatada e elevada.

O rebanho estava incompleto sem aquela que se perdeu, pois na parábola conta-se 99 ovelhas. O número das ovelhas, agora, completa 100, o que para os antigos era símbolo de totalidade, união entre anjos, homens e mulheres, o número que abrange toda a criação. Nestes termos escreveram: Metódio de Olimpo, Ambrósio, Hilário, Agostinho e Gregório de Nissa (cf. DULAEY, 2004, p. 58). O retorno da ovelha se inicia no batismo, em cuja fonte nasce para uma vida nova.

A imagem do pastor com a ovelha nos ombros exprime a salvação de toda a humanidade. É esta a mesma fé cantada na liturgia da Vigília Pascal: “Ó noite em que Jesus rompeu o inferno, ao ressurgir da morte vencedor: de que nos valeria ter nascido, se não nos resgatasse em seu amor?” (MISSAL ROMANO, 1992, p. 275). A figura do Pastor com a ovelha nos ombros é síntese do Mistério Pascal de Cristo - de sua Encarnação até sua Ascensão - e é figura da humanidade que nas águas do Batismo morre para o que escraviza, ressuscita com Cristo e com ele é elevada ao Pai.

2.2.4 Vestido de pastor para cuidar da vida

As imagens do Pastor, na arte paleocristã, são acompanhadas por outros elementos pastoris como duas árvores que evocam o jardim do paraíso, assim como alude o Salmo 22(23) “Em verdes pastagens me faz descansar”. A Palavra de Deus, para Santo Agostinho (Sermões 46,24) equivale aos vales de pastagens verdes e nutritivas. Igualmente em um sermão africano do século V:

A pastagem que te preparou o Bom Pastor, no qual te colocou para que tu sejas restaurado, não é a variedade das ervas frescas, algumas com doces sucos e outras de suco muito amargo que por vezes são encontradas segundo as estações; por pastagens se entende a doce palavra de Deus e seus preceitos que foram semeados. Aqueles haviam experimentado o que dissera Deus: “Como são doces as tuas palavras na minha boca, mais que o mel e o favo de mel” [...] É a esta pastagem que o pastor convida as ovelhas: “Trabalhar por um alimento que não perece”. Esse é imperecível porque a palavra de Deus permanece eternamente; o Verbo de Deus é o alimento que nutre” (Pseudo Agostino, Sermone 366, 3, apud DULAEY, p. 63)

A Palavra, o Verbo quis ser também alimento, “alimento que não perece” e a arte nas catacumbas é testemunha de que a figura do pastor sintetiza Batismo e Eucaristia. O pastor com o balde de leite (Figura 03) é uma figura de abundância paradisíaca conhecida no mundo pagão e que recebe outro significado na interpretação dos cristãos. A terra prometida a Abraão, é onde corre leite e mel (Ex 33,3), terra conquistada após a longa permanência no Egito, terra da escravidão. Leite e mel é alimento na terra da libertação e o será, em sua plenitude, no paraíso onde “das colinas escorrerá leite” (Jl 4,18).

A imagem do leite, de acordo com Dulaey (2004, p. 64), pode ser interpretada sob dupla perspectiva: o fiel na Igreja enquanto peregrina na terra se nutre de um alimento – leite – que é antecipação do paraíso e o que será e terá em abundância na vida eterna. Com esse significado, observa também, é que em alguns ritos batismais era oferecido ao neófito um cálice de leite e mel. Clemente de Alexandria em sua obra *O Pedagogo* (1,40)²⁷ explica que não existe alimento mais nutritivo e doce do que o leite e o alimento espiritual lhe é semelhante porque doce é o que foi dado por graça, e porque o nutriente é vida. Quem doa o leite do amor que nutre a vida é o Cristo. O pastor com o balde é evocação do leite e mel prometidos, isto é, a paz eterna (Cf. *Il Pedagogo* 1,36, 1).

O antigo escrito “*Passione*²⁸ di Santa Perpetua”, *Passio Perpetuae et Felicitatis* é considerado um importante testemunho sobre como os cristãos do II e III séculos interpretavam

²⁷ Utilizamos a versão em língua Italiana: *Il Pedagogo*.

²⁸ As *Passiones* e as *acta martyrum* surgem no século II a III e eram lidas antes da homilia na celebração do mártir; “a crítica histórica, sobretudo no interior da tradição de estudos filológicos alemães, caracterizou, este tipo de produção, como *Kleinliteratur*, que [...] se pode traduzir como ‘literatura popular’” (FORMISANO, 2013, p. 23).

a imagem do pastor na arte paleocristã. Perpétua, martirizada em março do ano 203, escreveu um diário enquanto estava na prisão. Este documento é uma raridade em se tratando de textos latinos, pois foi escrito por mão feminina ao relatar o pensamento, os sentimentos e as escolhas de uma mulher. Perpétua descreve sua subida por uma alta escada de bronze, que chegava até o céu e lá no alto:

E vi um imenso jardim; no centro do qual estava sentado um homem de cabelos brancos vestido de pastor, de estatura imponente, que ordenhava as ovelhas; ao seu redor estavam muitos milhares de pessoas vestidas de branco. Ele levantou a cabeça, me olhou e disse: “Seja a bem-vinda, filha”. Depois me chamou e me deu um bocado de queijo tirado do leite que estava ordenhando; o recebi com as mãos juntas e o comi. E todos aqueles que estavam ao redor disseram: “amém” Ao som daquela palavra despertei e ainda me parecia de engolir um não sei dizer de doce. Fiz referência do sonho ao meu irmão; disso compreendemos que o martírio nos esperava para logo; onde nos dispusemos a abandonar toda esperança deste mundo. (*Passione di Perpetua e Felicità* IV, 8-10, apud FORMISANO, 2013, p. 87-91).

É notório o simbolismo da narrativa: o jardim imenso representa o paraíso; há um homem no centro. O centro do paraíso, no relato da criação, é o lugar da árvore da vida (Gn 3,3) e o centro da Nova Jerusalém, a Jerusalém celeste é o lugar do trono do Cordeiro (Ap 22,3). A imagem do homem no centro está presente no livro do Apocalipse: “Eu sou o Primeiro e o Último, o Vivente, estive morto, mas eis que estou vivo pelos séculos dos séculos [...]” (Ap 1,17b-18), o Cristo do mistério Pascal na esfera celeste. É o Verbo Eterno, a sabedoria, o divino, a vida imortal no símbolo dos cabelos brancos (cf. Ap 1,14), “prerrogativa de Deus” de acordo com Hugo Vanni (1984, p. 40-41).

Imponente como o eram as colossais estátuas dos imperadores – os que ordenavam a morte dos cristãos - o ancião está sentado, como um soberano e ladeado por milhares de pessoas; como “uma multidão que ninguém podia contar, de todas as tribos, povos e línguas. Estavam de pé diante do trono e diante do Cordeiro, trajados com vestes brancas...” (Ap 7, 9), voltados a ele, porque ele é Deus; aquele que salva definitivamente de maneira universal. Ele oferece o alimento que Perpétua recebe com as mãos postas, enquanto aqueles que se vestem com vestes brancas dizem “amém”. É alimento de um paraíso bucólico, mas o “amém” ressoa como uma liturgia eucarística na qual o Cristo se dá como alimento (Cf. DULAEY, 2004, p. 65).

Aquele que se senta no centro do jardim está vestido de pastor – “*in habitu pastoris*” – isto é, ele é verdadeiramente pastor, o Bom e Belo Pastor (cf. Jo 10,11). Desta expressão de Perpétua é que nasceu o título deste trabalho. Aquele que se vestiu de pastor é o Verbo eterno, o grande Pastor que deu a vida pela humanidade e a levou consigo para o “jardim imenso”. Aquele que “o Deus da paz (...) fez subir dentre os mortos (...) que se tornou, pelo sangue de uma aliança eterna, o grande Pastor das ovelhas, nosso Senhor Jesus Cristo” (Hb 13,20).

Vestido de pastor, o Verbo encarnado, Jesus de Nazaré, alimentou multidões, curou, consolou, incluiu os que eram marginalizados, ensinou a fazer o que ele fez. Para os cristãos do II e III séculos, aquele que na terra resgatou a humanidade é o mesmo pastor na eternidade, é ele que está sentado no trono, na sua morada eterna. A coragem do martírio, a partir do diário de Perpétua, estava na certeza de que o grande Pastor se faz pequeno com os pequenos, cura as suas feridas e os alimenta. Ele não permite que nem mesmo a morte destrua as suas ovelhas, que na eternidade, enfim entrarão na comunhão plena com ele. Ovelhas estas que comungaram na terra do mesmo Pão, ou seja, do mesmo projeto de vida dele.

O Logos, em vestes de pastor, é a imagem do perdão e da misericórdia, do amor que se doa. A obra do século III, *Didascalia dos Apóstolos*, utilizou a parábola da ovelha perdida para exortar aos bispos e estimulá-los ao zelo pastoral da qual Dulaey cita um trecho:

Tu, pastor cheio de ternura e pastor diligente, ponha-te à procura, conta o rebanho, procura a ovelha que manca, como o Senhor Deus, nosso bom Pai, que enviou seu Filho, bom pastor e salvador, nosso mestre Jesus [...]. Procura a ovelha perdida, recoloca a extraviada no reto caminho, reconduz aquela que está distanciada, tu de fato tens a autoridade para converter e libertar das suas culpas aqueles que se perderam (Constituição apostólica 2,20,8-9, apud DULAHEY, 2004, p. 62).

A Constituição Apostólica mostra que aqueles que tem a missão de dirigir a Igreja, deverão agir conforme o Bom e Belo Pastor. Utilizando a expressão de Perpétua, deverão vestir-se de pastor, assumindo a identidade de pastor, vale dizer, assumindo os riscos e alegrias da função. Ainda outros elementos podem ser destacados na iconografia paleocristã do pastor. O bastão curvo, ou cajado, utilizado por todos os bispos, remete à função do pastor, o qual, na arte, é posto na mão de Jesus, o Belo e Bom Pastor, em formato de cruz. Nesse sentido, é com a cruz que o vemos o mosaico do Bom Pastor no Mausoléu de *Galla Placidia* em Ravenna (Figura 115). Parecendo um músico, ele está sentado “como um violoncelista enquanto toca o seu instrumento ou como o poeta antigo que pede acordes da sua lira” (FROSSARD, 2004, p. 35); porém é a cruz que atrai. É como se a cruz fosse um instrumento musical que convida a festejar a vida da ovelha resgatada. Mas também porque, elevado na Cruz, o Pastor ressuscita e com a ressurreição deixa impressa para sempre na Igreja a alegria que já, na anunciação (Lc 1, 28) e no seu nascimento (Lc 2, 10), é ofertada à Maria e aos pastores. Alegria anunciada também à Igreja que conhece o caminho já aberto pelo Belo e Bom Pastor. As ovelhas tranquilas olham para ele. É “a visão mística de outro mundo, impossível de localizar porque se subtrai às leis que regem o nosso” (FROSSARD, 2004, p. 35).

A Escritura traz Davi como pastor e músico ao mesmo tempo. Como o mitológico Orfeu, que acalmava animais selvagens e toda a natureza com a música, Davi acalmava o rei Saul em

suas angústias. A tradição atribui a Davi a composição dos salmos e enquanto pastor é evocação do Messias, seu descendente, muito embora este último já existisse antes dele. Jesus, o Logos feito carne que, pelo Espírito, harmonizou o universo e o homem, como escreveu Clemente de Alexandria:

Entretanto, esse descendente de David já existia antes de David, o Logos de Deus, que, desprezando a lira e a cítara, instrumentos sem alma, harmonizou, pelo Espírito Santo, o cosmo e esse microcosmo – o homem, alma e corpo do Logos; e o Logos salmodia a Deus através desse instrumento polifônico canta em sintonia com esse mesmo instrumento: o homem. “Tu és, pois, para mim, uma cítara, uma flauta e um templo”²⁹: cítara pela harmonia, flauta por teu sopro, templo por tua razão; de modo que uma vibra, a outra respira e o último abriga o Senhor (O Protéptico 1,5,3).

O homem, portanto, é o instrumento de mil vozes quando animado pelo Espírito Santo, Espírito da verdade. A música que acalmara Saul, diz Clemente de Alexandria, é a verdade. A verdade afasta o mal que gera a tristeza e afasta dos ídolos e demônios (Cf. O Protéptico, 1, 5, 4). O homem, sopro divino, instrumento plasmado à imagem do Criador, foi feito voz do Logos para cantar o “canto novo” e o Logos quer, com seu cântico novo: “abrir os olhos dos cegos e os ouvidos dos surdos, conduzir os paráliticos ou os errantes à justiça, mostrar Deus aos homens insensatos, fazer cessar a corrupção, vencer a morte, reconciliar com o Pai os filhos desobedientes” (O Protéptico, 1, 6, 2).

O Cântico Novo é o próprio Cristo, a Verdade, aquele que se alegra com o homem resgatado e livre porque “o mal se nutre da perda dos homens; a verdade, por seu turno, como a abelha, não prejudica nada do que existe, apenas se alegra por sua salvação” (O Protéptico, 1, 6, 2). O verdadeiro Hermes, o verdadeiro Orfeu, o verdadeiro músico para os Padres é o Cristo, assim também escreveram Ambrósio, Agostinho, Efrem, Paulinho de Nola e Filão de Alexandria. Porque Orfeu é também aquele que desceu ao Hades para de lá tirar a sua amada Eurídice. Muito mais fez Jesus que deu a vida para tirar a humanidade definitivamente da morte (Cf. DULAHEY, 2004, p. 66-69).

Os Padres demonstram que a novidade que Jesus trouxe foi mostrar a verdadeira face de Deus que é relação, um modo de ser que é comunhão e que conhecer a sua verdade é entrar em uma relação sempre mais profunda com ele através do amor porque só quem ama conhece a Deus (1Jo 4,7).

²⁹ Citação de autor desconhecido

2.3 A imagem de Jesus como pastor que conduz à verdade e à vida

As parábolas do Belo e Bom Pastor e da ovelha perdida, a partir dos textos bíblicos e da exegese patrística ou ainda da catequese batismal dos primeiros séculos, ficaram também gravadas na arte como uma imagem de salvação, de vida plena. Todo o Evangelho, isto é, a vida, as palavras e ações de Jesus, o mostram revelando-se como a imagem do Deus verdadeiro: “Quem me vê, vê o Pai” (Jo 14,9), não através de abstrações, mas da sua própria vida. Assim como um pastor que caminha para sanar as necessidades das ovelhas, os Evangelhos mostram Jesus sempre a caminho, seguido pelas multidões e pelos discípulos que viram, ouviram e assistiram também aos inúmeros conflitos que teve com os que detinham o poder. A verdade de Jesus traz liberdade: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (Jo 8,32).

O Logos, o Belo Pastor que desceu para reconduzir a ovelha perdida, é também aquele que procura resgatar toda a humanidade. Jesus foi plenamente homem como definido no Concílio de Calcedônia (453). Comblin (2008, p. 51-72) recorda a importância da vida terrena de Jesus, de seu projeto e de suas ações, muito embora a Teologia cristã tenha, até o século XX, dado mais importância à adoração do que ao seguimento de Jesus. Mas, é necessário ter presente a historicidade de Jesus, pois nem o cristianismo é um culto atemporal e fora da realidade, nem Jesus viveu fora da história. Pelo contrário, nela viveu e ocupou um lugar determinado, consciente de que fora enviado por Deus para uma missão profética. Os sinais que ele realizava, a perseguição que sofrera, as denúncias e oposição dirigidas aos doutores e às autoridades – políticas e religiosas - o identificam como profeta. Ele mesmo disse não ser aceito em Nazaré porque “não há profeta sem honra, exceto em sua pátria e em sua casa” (Mt 13,57).

O conteúdo da mensagem de Jesus é a chegada do Reino. Os profetas do Antigo Testamento se preocupavam com os problemas e com a sorte imediata do povo, reacendiam a esperança no futuro reinado de Deus e proclamavam a chegada do Reino com anúncios de “castigos que ameaçavam os povos pagãos ou o povo de Deus devido à sua infidelidade à aliança” (COMBLIN, 2008, p. 65), chamando-os à conversão imediata. O autor fala do movimento apocalíptico nascido no século II a. C., no qual acreditava-se que este mundo não tinha mais salvação e que deveria dar lugar a um outro, que viria do céu após a destruição da humanidade. Jesus, porém, contemporâneo desse movimento, anunciava a chegada do Reino na história humana já nesta terra, muito embora a sua plenitude não conhecia ainda nem o dia e nem a hora (Mt 24, 36). Foi por meio de parábolas que Jesus falou do Reino, conceito desconhecido nas sociedades de cultura helenística, o que fez com que João e Paulo utilizassem o vocábulo ‘vida’ significando reino de Deus.

O Reino de Deus já foi tema de controvertidas discussões e Comblin adverte que ao situar-se em um universo religioso específico, do seu tempo, a mensagem de Jesus deve ser traduzida em categorias contemporâneas. Jesus apresenta o Reino como uma realidade presente, inaugurada por ele: “Cumpriu-se o tempo...” (Cf. Mc 1,15); “... o Reino Deus já chegou a vós” (Mt 12,28), presente, no começo, em semente como Jesus mostra através das parábolas (Cf. Mc 4,26-29 e Lc 13,18-21); não no final da história. “Os milagres, as curas operadas por Jesus, a sua opção pelos pecadores, pelos pobres e pelos rejeitados da sociedade são sinais da chegada do reino de Deus aqui e agora. São os sinais que os fariseus ou os doutores não conseguem compreender” (COMBLIN, 2008, p. 69). A história para Jesus não é somente um tempo de espera das realizações das promessas, como Israel acreditava. Ele não nega, mantém e confirma as promessas e a Lei, mas anuncia a chegada do Reino com sua presença. A semente por ele plantada é que produzirá frutos por meio de seu Espírito, ao agir por meio dos discípulos. Assim, o mundo é transformado por meio da misericórdia e da justiça dos que se põem à serviço da construção do Reino: um mundo no qual há lugar para os pobres e cuja dinâmica depõe os orgulhosos de seus tronos, como cantou Maria (Cf. Lc 1, 46-55); um mundo transfigurado no espírito das bem-aventuranças (Cf. Mt 5,1-12).

O Espírito de Jesus “é força de vida e faz com que nós também possamos produzir vida” (COMBLIN, 2007, p. 164), e isso está claro na síntese programática de sua missão (Cf. Lc 4, 16-30). O Espírito é força de liberdade que “é poder criativo, poder de inventar uma vida, de descobrir os passos da libertação da humanidade [...]. A vida está associada à verdade. Sem a iluminação da verdade, a vida não tem rumo. ‘Eu sou o caminho, a verdade e a vida’” (Jo 14,6) (COMBLIN, 2007, p. 166). A verdade de Jesus pode ser encontrada na Palavra de Deus que é sempre viva e eficaz (Cf. Hb 4,12) e por isso mesmo precisa ser descoberta no hoje de nossas vidas:

A verdade abriga-se no conhecimento da palavra de Deus que foi a vida de Jesus. Por nós mesmo podemos reconstituir o que os autores do Novo Testamento quiseram dizer. No entanto, isso não é a verdade para nós. A verdade é o que o Pai quer ensinar-nos aqui e agora. A verdade é o que significam para nós as palavras e os atos de Jesus nas diversas circunstâncias da nossa vida. Não se trata do conhecimento de uma verdade abstrata; a verdade é o que Jesus faz por nosso meio neste momento presente (COMBLIN, 2007, p. 166)

A palavra de Deus é a verdade de Jesus, uma verdade que permanece atual, que extrapola tempo e lugar. A verdade de Jesus é experimentada no cuidado de uns para com os outros; na busca conjunta de soluções para os problemas que afligem a humanidade; na aprendizagem de uns com os outros. Ele é o Pastor por excelência que atrai sem impor, que conduz sem controlar. Ele é o Deus da vida, não uma ideia. Os filósofos gregos, comenta

Comblin (2007, p. 17-19), influenciaram a teologia ao aplicar a Deus a categoria de Ser supremo, origem de todo o ser e visto a partir de uma cosmologia. Os gregos entendiam a realidade em diversos níveis de ser permanentes, intransponíveis e definidos por uma natureza imutável. O ser humano era definido por sua natureza imutável: “nem o movimento, nem o tempo, nem a mudança pertencem à natureza e, e por conseguinte, são desprovidos de interesse” (COMBLIN, 2007, p. 17). Toda mudança ou transformação na vida era desvalorizada, tida como inferior porque o ideal era o modelo imóvel e eterno de Deus, superior a tudo o que é material, de cuja eternidade derivam a harmonia, a paz, a ordem em um movimento sempre igual como o das estrelas. Por isso o firmamento estrelado é imagem do mundo ideal.

Por consequência, a vida contemplativa é valorizada em detrimento da vida ativa. “Baseada numa cosmologia da estabilidade, a concepção de Deus como Ser supremo gera uma religião conservadora. A sociedade deve imitar a ordem das estrelas. Toda mudança será vista como desordem, como desobediência ao Criador” (COMBLIN, 2007, p. 18). Jesus, no entanto, anunciou uma mensagem de vida e passou pelo mundo “fazendo o bem” (At 10,38); revelou que o Pai é o Deus da vida e mostrou que é preciso lutar contra as forças da morte. O seu Espírito é vida, movimento, mudança; Espírito que move e dá força para agir e criar um povo novo, Povo de Deus, que multiplica a vida, que defende a vida onde quer que ela esteja ameaçada, sem que isso seja uma ameaça à “ordem”.

2.3.1 Jesus e a veracidade

Jesus comunicava-se por meio de palavras acompanhadas de ações, vale dizer, ações coerentes com o seu pensar, com suas convicções. Ao falar, utilizava parábolas, comparações, alegorias. Vale dizer, Jesus produzia imagens ou recorria a imagens já presentes no inconsciente ou consciente dos seus interlocutores. Falava palavras conhecidas para revelar o conhecido-desconhecido Deus de Israel. Conhecido porque caminhou e fez história com o seu povo. Desconhecido porque, à revelia da relação de amor, fidelidade e libertação com seus discípulos, tentaram prendê-lo nos estreitos cubículos da lei e da tradição, invalidando a Palavra de Deus (Cf. Mt 15, 1-9). É isto que lemos nos Evangelhos e são estes livros que nos dão a imagem verdadeira de Jesus, que não é uma ideia ou um conceito, mas uma pessoa. O Filho de Deus, que assumiu um corpo (Cf. Jo 1,14) e quis ser conosco (Cf. Lc 1,31), se identificou com a humanidade e revelou o rosto divino em palavras, ações e na entrega da própria vida. Jesus é a verdade sobre Deus a quem chamou de Pai; verdade esta revelada muito mais por atitudes, por gestos ou ações do que por conceitos sobre Deus.

Bruno Forte (2006, p. 25-44) cita Plotino como voz da tradição epistemológica inspiradora da filosofia ocidental que dá o primado à ideia. “Se verdade é o exibir-se à razão, o conhecimento da verdade será aquela ‘*adequatio*’ através da qual nosso ver abraça sem sombras o objeto, a coisa” (FORTE, 2006, p. 40). Segundo esta concepção, a verdade está em relação à beleza do objeto, beleza que se mostra ao olhar e torna belos os que a contemplam:

A verdade se mostra na beleza do objeto, dominado em sua totalidade pelo olhar que o contempla. A beleza – como presença epifânica da verdade – será então o encerramento do todo no fragmento, numa relação de posse: a beleza como forma se mostra, se oferece ao domínio total do olhar (FORTE, 2006, p. 40).

O mesmo pode-se ler em José Comblin que em seu livro “O que é a verdade?” reafirma que a Teologia, ao seguir ainda um esquema Medieval, se inspira na Filosofia grega cogitando encontrar “a verdade” por meio de fórmulas racionais, em conceitos que, porém, exprimem “algumas porções de realidade” (Cf. COMBLIN, 2005, p. 5-6). Jesus, como revelador da verdade sobre si mesmo, sobre a humanidade e sobre Deus, vai além das palavras porque as palavras e da mesma forma as imagens são limitadas. Ele “disse” agindo. Porque dar nomes e atributos define, cataloga, reduz e cria comparações com objetos conhecidos. Mas Deus “não é como esses objetos são” (COMBLIN, 2005, p. 22). Para o autor, superado o monopólio da filosofia grega, nos é possível encontrar caminhos que nos aproximam da verdade e aos quais podem contribuir todas as filosofias e religiões. Comblin (2005, p. 7-9) vai demonstrando que, conforme o Evangelho segundo João, vida, morte e ressurreição de Jesus são como um único processo no qual Jesus se opõe a todo o aparato de poder das autoridades de Israel, num embate entre verdade e mentira.

A mentira que domina e engana o mundo foi denunciada e combatida por Jesus e não a ignorância ou o erro, porque é a mentira que falsifica ou ensina um caminho falso. Engana porque fala de vida, mas leva à morte. Jesus acusa as autoridades judaicas de dizerem filhos de Deus e seguirem o pai da mentira (Cf. Jo 8,44), por isso não podiam escutar as suas palavras e nem entender a sua linguagem (Cf. Jo 8,43); não acreditavam em Jesus porque Jesus falava a verdade (Cf Jo 8, 45). A verdade lhes era estranha. “Não é por ignorância ou por erro, mas porque a vida deles está toda orientada para a mentira e para a morte” (COMBLIN, 2005, p. 9). Com eles estava o sistema religioso por eles organizado: um sistema também baseado na mentira, na exploração e exclusão dos pequenos sobre os quais impunham o pesado jugo da lei, uma lei que deveria reger um povo livre, mas que eles deturparam utilizando-a a seu favor.

Embora as autoridades político-religiosas citassem Abraão e Moisés, deturpavam a mensagem de Deus que na história de Israel quis ser libertador, bondoso, compassivo, cheio de

misericórdia. Fiel à vontade do Pai, Jesus resume toda a Lei e os Profetas (Torá) em um mandamento: “Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros. Como eu vos amei, amai-vos também uns aos outros” (Jo 13, 34). Os discípulos também serão identificados, reconhecidos pelo amor (Jo 13,25) e não por repetir o que ele ensinou como era praxe no tempo de Jesus entre mestres, doutores da lei e discípulos (Cf. COMBLIN, 2005, p. 10-11). A verdade está associada ao amor.

Igualmente hoje, a religião mesmo quando se imponha como tal, pode não ser a detentora da verdade. Não são os tratados, os dogmas, o catecismo que convencem. Como diz Comblin, isso não basta. É preciso amar para conhecer realmente. A experiência é pessoal e desta forma “não se pode conhecer no lugar de outro e comunicar esse conhecimento” (COMBLIN, 2005, p. 11). O que teólogos, catequistas, pregadores podem fazer é indicar o evangelho, transmitir o próprio conhecimento, dar condições às pessoas para que possam enveredar pelo caminho do conhecimento, isto é, trilhar o caminho do amor. Jesus comunica a verdade amando, dando a vida por amor. E na medida em que ele comunica a Verdade é também o Caminho.

O autor toma o diálogo de Jesus com a Samaritana (Jo 4,21-24) evidenciando o verdadeiro culto a Deus: “em espírito e verdade”; o verdadeiro culto não depende de um lugar, nem de uma religião, porque “a verdade é o amor ao outro e este amor se realiza em qualquer lugar, a qualquer momento. O verdadeiro culto realiza-se na vida comum e nas relações humanas de cada dia” (COMBLIN, 2005, p. 12). Depreende-se daquele diálogo que não é a multiplicação de atos e símbolos religiosos acrescentados aos atos cotidianos que mostrarão a verdade que as pessoas procuram. Não é necessário excluí-los, porém, somente nos atos de amor é que a verdade se manifesta. Atos de amor revelam a verdade e onde ela se encontra.

A religião pode ser também a grande ilusão e mesmo a grande mentira, quando é usada para que a pessoa se sinta aprovada, legitimada, justificada, assim como aconteceu com os fariseus do evangelho. Para eles a religião foi o grande obstáculo, porque impedia que se abrissem ao conhecimento da verdade. Achavam que a sua religião era a salvação do ser humano e do povo. Ora, essa era a grande ilusão e a grande mentira, pois, em lugar de “conduzir a Cristo” (Gl 3,24), essa religião afastava dele (COMBLIN, 2005, p. 12)

A verdade liberta. Assim declarou Jesus aos judeus que nele acreditaram: “Se permanecerdes na minha palavra, sereis verdadeiramente meus discípulos e conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará” (Jo 8,31-32). “Dizer-a-verdade” é o que Foucault chama de “*parresía*” ou a fala franca enquanto modalidade do dizer-a-verdade (Cf. FOUCAULT, 2011, p. 3). Analisa sob que forma o sujeito livre se constitui, se apresenta a si próprio e aos olhos

dos outros como pronunciando um discurso verdadeiro. O sujeito, ao dizer a verdade se manifesta, representa a si mesmo e “é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 4). Verdade não é retórica, mas é um modo de dizer respaldado por uma bela existência, fruto de uma articulação harmoniosa entre suas convicções mais profundas e suas atitudes. A *parresia* é também a coragem da verdade, do assumir o risco por dizer de forma franca o que deve ser dito sobretudo ao superior. Nesse sentido, é também coragem de aceitar a verdade por parte do interlocutor (Cf. FOUCAULT, 2011, p. 13). Na prática parresiástica emerge também, “em relação ao sujeito desejoso por conhecer os meios mais justos de se conduzir e de conduzir os outros, a figura do mestre, capacitado para lhe dizer a verdade sobre si (*parresía*) e sobre os meios para atingir o governo de si e o governo dos outros no exercício da liberdade” (OTTAVIANI, 2019, p. 72).

Comblin afirma que “a verdade é a vocação humana e esta verdade está em Jesus. Ele tem a chave. Pode dizer ‘eu sou a verdade’, isto é, o objetivo final da humanidade, a explicação de tudo” (COMBLIN, 1998, p.55). Foi a fé na Verdade que fizera dos mártires testemunhas corajosas. Comblin cita a ata do martírio de Perpétua e Felicidade como exemplo de liberdade. “Perpétua seguia com o rosto iluminado e a passo tranquilo, como uma matrona de Cristo, como uma reglona de Deus, obrigando a todos pela força do olhar a baixar os olhos” (Actas de los mártires, p. 435-436, apud COMBLIN, 1998, p. 76). O autor sublinha que a Ata dos mártires é um importante documento sobre a liberdade.

Os mártires desafiavam o poder, sem constrangimento porque movidos pela fé, por uma liberdade que só poderia ser dom, davam testemunho de uma liberdade provinda do próprio Deus: “As comunidades dos primeiros séculos viram com os próprios olhos de que maneira é possível desafiar o poder quase sobrenatural do império e afirmar a própria convicção, afirmar a verdade contra o erro” (COMBLIN, 1998, p. 77). As comunidades, pelo testemunho dos mártires, aprenderam o dever da desobediência à tirania que obriga a ajoelhar-se diante da mentira; libertaram-se da covardia e do medo. Eles ensinaram que a fé é muito mais do que aceitar doutrinas, é entregar-se à vocação para a liberdade, é lançar-se, jogar-se ao risco. “A fé existe na vida, no ato de começar a vida nova [...] trata-se de uma aposta radical, aposta pela vida contra a morte, aposta pelo caminho da vida, sem tê-la previamente experimentado” (COMBLIN, 1998, p. 47).

A autenticidade da fé é provada no agir, como o agir do samaritano que empreendeu uma atitude nova ao se deparar com a necessidade do homem caído e machucado. Um agir que mostrou ao mesmo tempo a sua vocação e a resposta a esse chamado. Por isso, a fé não é um

ato intelectual independente da ação, mas a iluminação da inteligência de toda a vida, dando-lhe novo sentido e valor (Cf. COMBLIN, 1998, p. 47-48). Esse é caminho que, no encontro com a Verdade, o discípulo é chamado a trilhar, libertando-se das amarras do egoísmo e da ânsia de poder, numa consciência de quem vê a vida própria e a dos outros como dom a ser cuidado.

No entanto, se a imagem Bom Pastor resume a Verdade de Jesus, o Cristo, por outro lado ela pode ser lida de forma “político-oportunista”, de acordo com Fábio R. Bento (2005, p. 36-43), quando alguns eclesiásticos se arvoram o direito de definir para a maioria, e de forma absoluta, o que é o certo e o errado; o bem ou o mal. Antes da Revolução Francesa, clérigos e monarquia justificavam o poder soberano e vitalício ao dizer que todo o poder “vem de Deus”, como se fossem a mediação da “descida” de Deus na terra. Nas constituições democráticas, o poder emana do povo e, o cristão, embora continue a acreditar que o poder vem de Deus, afirma também que “a voz do povo é a voz de Deus”. As sociedades modernas passam a ser caracterizadas pela soberania popular e na Igreja pós Vaticano II, a partir da teologia do laicato, o católico “soberano” afirma o direito de todos os batizados ao discernimento, negando o monopólio clerical do conhecimento e do ensinamento do bem e do mal.

Podemos dizer que o Concílio Vaticano II procurou remover a definição de clero como sinônimo de Igreja ao utilizar a categoria bíblica de Povo de Deus, isso é, de povo escolhido, consagrado para uma missão, que caminha em direção ao Reino escatológico; nele tanto ordenados como não ordenados fazem parte de um único povo, um povo de batizados que na comunhão e participação vivem a vocação sacerdotal, profética e real de Cristo (Cf. LG 10-12). Mas para Bento, o leigo continua sendo ovelha no sentido de rebanho, propriedade dos pastores, dos clérigos (Cf. BENTO, 2005, p. 40). Jesus, com a parábola, quer exprimir o amor de Deus – ele mesmo – capaz de dar a vida pela humanidade, mas se mal interpretada “transforma-se num mecanismo cultural de terror, voltado para justificar o domínio político, econômico e psicológico de quem se apropria do título (pastor)” (BENTO, 2005, p. 40).

2.3.2 *Jesus, o Caminho*

Se tomarmos o texto que contém essa afirmação, encontraremos Jesus em seu primeiro discurso de despedida (Cf. Jo 13,31 -14, 1ss). Beutler (2015, p. 342-348) comenta que os primeiros quatro versículos do capítulo 14 têm como tema a partida e a renovada vinda de Jesus. Jesus vai respondendo às perguntas dos discípulos encorajando-os. Ele os exorta à confiança, a não ter medo e a crer nele como forma de crer em Deus para o qual agora está indo, a fim de

lhes preparar um lugar (Cf. Jo 14,2-3). É no versículo 4 que o tema muda e encontramos o tema do caminho. Jesus não deixa que seus amigos fiquem inseguros porque já os preparou ao dizer: “para onde vou, conheceis o caminho” (Jo 14,4). Tomé faz a pergunta sobre para onde Jesus vai e como conhecer o caminho (Cf. Jo 14, 5). “Há um deslocamento: do lugar para onde Jesus vai o tema muda para o caminho. Para esse discípulo, o caminho é somente um meio para chegar ao lugar onde Jesus se encontra. Jesus, porém, vê a si mesmo como sendo esse caminho” (BEUTLER, 2015, p. 345-346).

Ele é “caminho, verdade e vida”. Os três conceitos devem ser lidos relacionados entre si porque “na visão joanina Jesus é o caminho na medida em que ele comunica a ‘verdade’, a revelação que vem de Deus e que leva à vida” (BEUTLER 2015, p. 346). O autor mostra que essas palavras de revelação correspondem a outras proclamações “eu sou” no mesmo evangelho: “o pão da vida (Cf. Jo 6,35); “a luz do mundo” (Jo 8,12); “a porta” (Jo 10,7.9) “o bom pastor (Jo 10,9.11.14); “a ressurreição e a vida” (Jo 11,25); “a verdadeira videira” (Jo 15,1).

O “caminho” é entendido como um processo de conhecimento. Tomé afirma não saberem nem para onde Jesus vai e nem mesmo o caminho para segui-lo. E Jesus então responde que ele é o único Caminho para o Pai e quem o conhece, conhece o Pai: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vem ao Pai a não ser por mim” (Jo 14, 6). No entanto, para compreendermos o que Jesus quis dizer como “caminho” se faz profícuo entender a última imagem: vida. Ele doa a própria vida, “ele é doador de Vida, ele é a vida. Isso é de sua competência porque ele é o “caminho e a “verdade. O “caminho” orienta a atenção para quem recebe a promessa, a “verdade”, para quem a enuncia e cumpre” (BEUTLER 2015, p. 346).

O exegeta realça que “caminho” aparece, no quarto evangelho, somente no capítulo 14 e em 1,23 em uma citação de Isaías. Por esse motivo propõe o Salmo 42-43(41-42) como a tradição utilizada por João. O salmo é oração de um justo que sofre e o cântico de um israelita peregrino longe de Jerusalém, que “anseia” pelo Santuário como a corça por águas correntes. O fiel suplica que o Senhor o “conduza”: “Envia tua luz e tua verdade: elas me guiarão levando-me à tua montanha sagrada, às tuas Moradias” (Sl 43,3). “O verbo significando ‘conduzir’ é aqui *hodégein*, ‘conduzir por um caminho’ [...] o tema do caminho poderia provir deste salmo, pois parece ligado ao tema da ‘verdade’” (BEUTLER 2015, p. 347). Os salmos de peregrinação tinham um significado escatológico pois os peregrinos, no futuro, caminharão em direção à montanha do Senhor, assim o Salmo 42-43 teria seu cumprimento em Jesus “verdade e vida”, guia para as moradas de Deus. Assim, retomando o que já refletimos no primeiro capítulo,

podemos atestar que ao dizer “eu sou” a porta do aprisco, o pastor, a luz, o caminho, Jesus assegura orientação e segurança para quem caminha. Porta é passagem para ir e vir, possibilitando movimento e/ou descanso, o pastor abre caminhos, a luz ilumina o caminho.

À pergunta de Tomé sobre qual é o caminho, Jesus ainda responde: “Se me conheceis, também conhecereis meu Pai. Desde agora o conheceis e o vistes” (Jo 14,7). Nesta resposta há um deslocamento da escatologia futura para a presente, realizada na fé, agora, no ver Jesus e nele o Pai. Os comentaristas divergem sobre a visão da escatologia em João deixando em suspenso se ele pretendeu substituir ou justapor os dois modelos. Beutler pensa ser mais plausível a segunda opção. O texto continua com o pedido de Felipe “Senhor, mostra-nos o Pai e isso nos basta” (Jo 14,8) seguido de mais um tema, o da visão de Deus: “Quem me vê, vê o Pai [...] as palavras que vos digo, não as digo por mim mesmo, mas o Pai, que permanece em mim, realiza suas obras” (Jo 14,9-10). A unidade entre o Pai e o Filho é vista nas obras; entre palavras e obras existe unidade e é este o fundamento da fé (Cf. BEUTLER, 2015, p. 348), expresso por Jesus: “Crede-o, ao menos, por causa dessas obras (Jo 14,11b). A fé é concretizada nas atitudes, nos gestos de cuidado para com a vida. Obras são visíveis, palpáveis.

Em outros termos, Comblin (2005, p. 13) reforça as mesmas ideias de Beutler. “Ver” a Deus é sinônimo de ver o Ressuscitado. É este um conhecimento direto, no qual são dispensadas provas ou confirmação. Ninguém convence a ninguém a ver ou não ver. É somente trilhando o caminho de Jesus através do amor que se pode ver. Porque ver a verdade “não é como ver um objeto, ou ‘ver’ um raciocínio. É um ver que envolve a pessoa toda, a vida toda. Não é uma visão que se contempla um momento para passar a outro objeto. É uma visão que acompanha a vida” (COMBLIN 2005, p. 13).

2.3.3 Jesus, a Vida – o pensamento, a palavra e a ação

Jesus é Caminho, Verdade e Vida. Ele é a Verdade que leva à vida. Palavra (Verbo, Logos) que se fez carne (Cf. Jo 1,14) estava em Deus e se fez homem. Como esclarece Manzatto (2019, p. 16-24), a encarnação enquanto um dos pilares da fé cristã não significa, como para os heróis gregos – uma divinização de um ser humano, mas ao contrário, Deus que se faz homem assumindo a realidade humana na sua totalidade, exceto no pecado. É ela chave de leitura para toda a Igreja, para todos os cristãos que sem hesitações, como o Filho de Deus o fez, podem “assumir as situações e realidades humanas para nelas viverem seu caminho para Deus” (MANZATTO, 2019, p. 23). Ao comentar a Cristologia que fundamenta o ensino de Papa

Francisco, o autor mostra que, na perspectiva de Francisco, à confissão de fé no Deus encarnado corresponderá uma Igreja encarnada nas situações da humanidade contemporânea.

A compreensão do que significa Deus que se encarna foi tema de muitos debates, mas “o equilíbrio da afirmação cristológica exige que se mantenha constantemente a tensão que afirma que Jesus é Deus e é humano, um e outro não sendo excludentes como costuma pensar o senso comum” (MANZATTO, 2019, p. 28). Jesus de Nazaré concilia humano e divino por isso é revelador tanto de Deus como do homem. Com ele podemos aprender quem somos e quem é Deus. Jesus mostrou com sua vida que o humano é capaz de amar; ele amou, isto é, saiu de si, inaugurando um novo modo de relação entre as pessoas que é a fraternidade, a vida em comunidade, o contrário do individualismo (Cf. MANZATTO, 2019, p. 74-75).

Os Evangelhos nos mostram que Jesus é a presença e a ação de Deus no mundo, pois pensa, fala e age conforme aquilo que recebeu do Pai: “Eu falo o que vi junto de meu Pai” (Jo 8, 38a). Ele é a sua imagem, está permanentemente unido a ele que é origem da sua missão. Enquanto Filho, Jesus em todas as suas obras testemunhou que o Pai o enviara (Cf. Jo 5, 36). Não existe contradição entre o seu falar e agir. A verdade de Jesus está na sua ação, no seu jeito de viver, de cuidar, de proteger, de defender, de recuperar a vida de quem estava aberto a acolhê-lo. Por isso, os privilegiados do seu cuidado são todos os que têm a vida e dignidade ameaçadas: as mulheres, os doentes, os pobres, os necessitados, os excluídos da sociedade, os que carregavam o fardo da lei que os ajuizava como pecadores. Jesus age de forma contrária aos fariseus e doutores da lei. Sobre esse seu jeito de ser, Comblin sintetiza: Jesus era livre e por isso, agia na gratuidade, “multiplicou as obras para com todos os excluídos do seu tempo. A todos restituiu a vida. Levantou-os da rejeição da qual eram vítimas” (COMBLIN, 2005, p. 65).

E todas as perguntas sobre o ser humano encontram suas respostas na maneira como Jesus viveu a vida humana. “A verdade sobre o ser humano está em Jesus, isto é, na sua maneira de viver a vida humana. Há nessa vida humana de Jesus algo de novo. O novo é que Jesus se vê e se conhece como uma pessoa que vai mudar o mundo. Ele é, em si mesmo, a encarnação da esperança” (COMBLIN, 2005, p. 16). A fé em Jesus que é Vida, desafia a cuidar de tudo o que mantêm homens e mulheres vivos; daí porque discípulos e discípulas de Jesus cuidam do mundo contra o sistema que em tudo vê uma mercadoria para vender e nesta engrenagem as pessoas - a grande maioria - são transformadas em máquinas de produzir riquezas.

A afirmativa é verdadeira se não tirarmos as palavras de Jesus do seu contexto. Esse contexto, como explana Comblin, é o seu debate com as autoridades de Israel:

Os fatos narrados pelos evangelhos precisam ser lidos no mesmo contexto. O que Jesus faz para com os doentes, os pecadores, as prostitutas, os publicanos, as crianças, as mulheres e o grupo dos discípulos, tudo pertence ao mesmo contexto. Em tudo o que faz, Jesus quer diferenciar-se das autoridades, fazer o que elas não fazem e não fazer o que elas fazem. Cada gesto tem uma mensagem. Cada gesto é um argumento no mesmo debate (COMBLIN, 2005, p. 32-33).

Jesus queria um povo livre e por suas palavras e gestos tentava abrir seus olhos para o que lhes escravizava. A inveja dos seus adversários o fez réu e sua condenação aparentemente foi sua derrota. Mas Jesus defendeu o projeto do Pai até o fim, morreu por ele, não fugiu para salvar a própria vida porque o seu projeto era de vida para a humanidade (Cf. COMBLIN, 2005, p. 32-33). Em suas considerações, Comblin (2005, p. 33-36) mostra que Jesus enfrentou a mentira de um sistema que deformava a verdadeira imagem de Deus a quem chamou de Pai e não de “Senhor”, porque, “Senhor”, supõe que exista um escravo, um subordinado. A relação entre pai e filho é diferente. É uma relação de liberdade e é esta a relação que ele quer para os discípulos ao ensinar-lhes a chamar a Deus de Pai, o que Paulo esclarece aos Gálatas: filho não é escravo, filho é herdeiro (Cf. Gl 4,4-7). “O nome de Pai tem por sentido afirmar a liberdade humana. Infelizmente, a Igreja com frequência desobedeceu a esse ensinamento e atribuiu a Deus o nome de Senhor, particularmente na liturgia” (COMBLIN, 2005, p. 34).

A vida terrena de Jesus, é referência para conhecermos a sua verdade. “Trata-se de entender uma vida humana” (COMBLIN, 2005, p. 35). É uma vida com um projeto de criar homens e mulheres livres a partir dos escravos e não de episódios desconectados, tratados separadamente. O autor faz uma observação de que muitos comentários bíblicos anularam a vida humana de Jesus tratando-a como “uma série de teofanias, como se os evangelhos fossem uma sucessão de manifestações da sua divindade” (COMBLIN, 2005, p. 35).

Comblin vem fazer o contraponto à história da arte e à arqueologia. Como vimos, Grabar faz um elenco de teofanias e epifanias a partir dos programas iconográficos da Antiguidade Tardia. Programas esses baseados nos evangelhos, mas representados com insígnias do poder imperial. Epifanias do Imperador faziam parte da realidade cultural da época e os cristãos utilizaram o que conheciam como referência para a arte. Não temos a intenção e nem condições de analisar as intenções dos artistas ao realizarem aquelas obras uma vez que a literatura daquela época é escassa. Importante para nós hoje é a fidelidade à mensagem do Evangelho, à verdade de Jesus e, ao mesmo tempo às expressões artísticas em cânones culturalmente conhecidos para o povo que celebra, que sejam expressão da fé e da vida; que não deturpem a Boa Nova da libertação. Comblin aponta para a coerência de vida, assim como em Jesus que falava abertamente o que pensava, agia publicamente com liberdade. Nele a verdade era transparente.

Suas observações são válidas para pensar sobre as imagens do Cristo em nossas igrejas. Elas querem mostrar um Cristo distante da humanidade (que ele quis assumir)? Nos inferiorizam diante do um soberano, juiz e vingador ou nos põe no centro de seu Projeto de libertação? São imagens que nos fazem contemplar as manifestações do amor misericordioso nas nossas vidas? Fazem com que nos sintamos resgatados como a ovelha no ombro do Pastor? Na tentativa de elaborar uma reflexão decorrente dessas questões, analisaremos, no próximo tópico, a relação entre teologia, práxis pastoral e arte litúrgica.

2.4 A Igreja, a arte sacra e o artista: cânon e conduta

A arte à qual se volta o nosso interesse é a arte litúrgica. Litúrgica porque está nos edifícios destinados à Liturgia da Igreja. O Concílio Ecumênico Vaticano II, ao tratar da arte sacra em seu primeiro documento aprovado, a Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1964), afirma que “a igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo, no decorrer dos séculos, um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente” (SC 123). A liberdade dos artistas, no entanto, não é isenta de condições ou de orientações. O capítulo VII do documento, desenvolvido em nove artigos, traz os princípios orientadores para a arte sacra: a dignidade da arte sacra (n. 122); a liberdade dos artistas (n 123-126); a formação dos artistas (n.127) a revisão da legislação sobre a arte sacra (n. 128); a formação artística do clero (n. 129) e as insígnias pontificais (n. 130).

Onde se inspirarão os artistas e até onde o processo criativo chega quando se trata de arte para a liturgia que, por assim ser, segue cânones? O que isso comporta? Cânone, como observa Valenziano (2009, p. 32) significa regra, guia, norma, critério e, não raras vezes essas normas são consideradas (talvez sejam) abusivas – antes mesmo de conhece-las – e um cerceamento da liberdade do artista. Em se tratando de arte sacra, a criatividade do artista será sempre guiada, orientada, avaliada, aprovada ou desaprovada. Nossa afirmação se baseia nas palavras dos padres conciliares: “A Igreja julgou-se sempre no direito de ser como seu árbitro” (SC 122).

O Concílio não deu diretrizes específicas para cada Igreja Particular, mas princípios e recomendou que se organize: “além da Comissão de Liturgia, se possível, também uma Comissão de Música Sacra e de Arte Sacra” (SC 41,46,126). Essa comissão constituída por artistas, arquitetos, liturgistas, teólogos, engenheiros tem, entre outras, a incumbência de

orientar e acompanhar projetos arquitetônicos e programas iconográficos das igrejas dando sua contribuição— como peritos — às comunidades, aos párocos e bispos a fim de “combinar vários dados com harmonia: a eclesiologia do Concílio Vaticano II, a teologia litúrgica, a intuição artística e o conhecimento científico-tecnológico” (CAAS, 2005, p. 01).

O Concílio adverte que algumas representações são incompatíveis com a liturgia e devem ser retiradas das igrejas quando “repugnam à fé e aos costumes, à piedade cristã e ofendem o verdadeiro senso religioso quer pela deturpação das formas, quer pela insuficiência, mediocridade e simulação da arte” (SC 124). Os padres conciliares não utilizam a expressão “arte litúrgica”. O que então entendem por arte? Como tornar os conceitos claros para os artistas que recebem a incumbência de criar as imagens para as igrejas? O documento inicia mencionando três conceitos de arte: “entre as mais nobres atividades do espírito humano estão, de pleno direito, as artes liberais, e muito especialmente, a arte religiosa e o seu mais alto cimo que é a arte sacra” (SC 122).

A análise de Daniel Estivill (2012, 23-38) realça que o documento quer mostrar a ligação entre arte e liturgia e nota que a expressão “artes liberais” é uma referência à terminologia tomista que faz distinção entre artes mecânicas (produção de objetos ou coisas belas, feitas com o corpo) e artes liberais (atividade especulativa, obras do raciocínio). A expressão “artes liberais” remete a este duplo sentido clássico. Não obstante o texto conciliar queira se referir às belas artes no sentido moderno, o uso do adjetivo “liberais” não nega uma teoria da Estética contemporânea, mas “estabelece um pressuposto fundamental e um elemento chave para uma adequada leitura do belo” (ESTIVILL 2012, 26). Sem relativismo, na visão tomista uma coisa é bela quando une em si beleza, bondade e verdade.

O texto conciliar distingue ainda arte religiosa do seu vértice, a arte sacra. A arte religiosa “transmite genericamente uma mensagem de fé, enquanto a arte sacra, além do que, é destinada especificamente à liturgia” (ESTIVILL, 2012, p. 28). Pode ser considerada arte religiosa aquelas imagens de devoção pessoal, para a oração individual ou extra-litúrgica. A arte sacra, também chamada arte de culto ou arte litúrgica “é expressão da consciência comunitária e litúrgica de que o artista é o Espírito Santo, [...] é prolongamento do Mistério da Encarnação, da descida do Divino no humano [...], indica a Presença, é imagem do Invisível, leva à contemplação (PASTRO, 2014, p. 82). Além da arte sacra ser bíblica e fazer parte da celebração litúrgica, conforme Pastro “sua forma e cores são rígidas e chapadas (sem movimentos e trejeitos meramente sentimentais) (*sic*). O artista não pinta a paisagem, a realidade do corpo humano e vestes, mas submete-se ao Mistério[...]. O artista não pinta o que

quer, mas segue um ordo” (PASTRO, 2014, p. 82). É o que Plotino já indicara como estética que remete ao invisível, ao *Noús*, ao Inteligível.

Ao contrário, a arte religiosa é aquela não ligada à liturgia, pois nasce da devoção do artista, “vem da vida pessoal e suas reflexões de fé, lutas e buscas internas (*sic*). Faz parte dos cuidados das almas, produz edificação e consolo, mas não tem necessariamente nada com o ser do Mistério Pascal, da celebração litúrgica” (PASTRO, 2014, p. 83). Como se pode interpretar nas indicações do Concílio Vaticano II (Cf. SC 122) também Pastro (2014, p. 82-83), categoricamente, afirma que a arte sacra é sinônimo de arte litúrgica, assim como arte religiosa é sinônimo de arte devocional, de âmbito subjetivo.

Se fôssemos fazer um histórico da arquitetura das igrejas veríamos que a depender da compreensão de Igreja e de Liturgia é que foram sendo feitas as modificações nas igrejas. Assim também perceberíamos as mudanças significativas na arte, pois já na Antiguidade Tardia a arquitetura e a arte eram esboçadas em um projeto artístico único e harmonioso. O que todo artista deve ter presente é a imagem de culto deve ser transparente ao revelar a presença de Jesus Cristo na Liturgia e por meio dele o Pai no Espírito. Por isso, assim como a liturgia, a arte litúrgica é simbólica. “O simbólico não significa ‘ter significados’, não quer dizer ‘significado’, símbolo é presença, uma presença que envolve, é ser captado em uma relação” (RUPNIK, 2019, p. 107). É nesse sentido que podemos entender a norma: “... os objetos destinados ao culto, sejam realmente dignos e belos, sinais e símbolos das coisas divinas” (IGMR, 288) e no Direito Canônico lemos: “A arte sacra é verdadeira e bela quando corresponde por sua forma à vocação própria: evocar e glorificar, na fé e na adoração, o mistério transcendente de Deus, beleza excelsa e invisível de verdade e amor, revelada em Cristo (CDC 2502).

O Concílio diz que a Igreja admite todos os estilos de arte e condiciona o seu livre exercício: “contanto que, com a devida reverência e honra, sirva aos sagrados templos e às cerimônias sacras” (SC 123); entrega a tarefa do controle aos bispos de cada Diocese para que “promovendo e incentivando a arte verdadeiramente sacra, visem, antes, à nobre beleza que à mera suntuosidade. O que se há de entender também das vestes sacras e dos ornamentos” (SC 124). No mesmo parágrafo recomenda-se que as igrejas sejam funcionais por conta das “ações litúrgicas como para obter a participação ativa dos fiéis”.

Muito se tem escrito em “beleza” e uma das sínteses mais citadas é a de Pavel Florensky (1882-1937): “A verdade manifestada é amor. O amor realizado é beleza” (FLORENSKI, 1988, p. 116). É na *Kenosis* do Verbo – Caminho, Verdade e Vida - que a beleza se revelou como amor, entrega: epifania. A verdade de Deus é comunhão, trindade, assim também é a beleza. A

Exortação Apostólica *Sacramentum Caritatis* condensa em algumas linhas em que consiste a beleza:

No Novo Testamento, realiza-se definitivamente esta epifania de beleza na revelação de Deus em Jesus Cristo: Ele é a manifestação plena da glória divina [...] Mas, esta beleza não é uma simples harmonia de formas; “o mais belo dos filhos do homem” (Sal 45/44, 3) misteriosamente é também um indivíduo “sem distinção nem beleza que atraia o nosso olhar” (Is 53, 2). Jesus Cristo mostra-nos como a verdade do amor sabe transfigurar inclusive o mistério sombrio da morte na luz radiante da ressurreição. Aqui o esplendor da glória de Deus supera toda a beleza do mundo. A verdadeira beleza é o amor de Deus que nos foi definitivamente revelado no mistério pascal (Bento XVI, *Sacr. Car.* 35).

A Assembleia Plenária dos Bispos (APB), realizada em março de 2006, escolheu como tema: “*Via Pulchritudinis* – o caminho da beleza; mostrando a necessidade de assumir a via da beleza para se aproximar de quem está distante ou se distanciou da Igreja como caminho privilegiado de evangelização e diálogo. Constataram que a “verdade tem sido instrumentalizada por ideologias, e a bondade, horizontalizada, tem sido reduzida meramente a um ato social, como se a caridade para com o próximo pudesse se eximir de fundamentar a própria força no amor de Deus” (*Via Pulchritudinis*, p. 12). Os bispos também denunciavam a redução do belo ao simples prazer dos sentidos, negando-lhe seu valor transcendente; expressões do belo que não favorecem a acolhida do Cristo e sua mensagem; a arte e a cultura que desnaturam e ferem a dignidade humana (Cf. *Via Pulchritudinis*, p. 13-14).

A Assembleia Plenária apresenta a via da beleza como caminho para a verdade e a bondade; como resposta ao desejo de felicidade – desejo de Deus, Criador de toda a Beleza - que cada pessoa traz em si; como via de abertura para o Transcendente e ao Mistério. Verdade e Bem. “Contemplada [...], a beleza fala diretamente ao coração, eleva interiormente do espanto ao maravilhamento, da admiração à gratuidade, da felicidade à contemplação (*Via Pulchritudinis*, p. 22). Assim sendo, o artista que aceita realizar uma obra para uma igreja, não poderá ignorar a fé da comunidade celebrante porque “a obra de arte não é a *beleza*, mas é sua expressão e obedece a cânones” (*Via Pulchritudinis*, p. 15). O artista deverá conhecer os princípios fundamentais da arte para um espaço de celebração e compreender a “frase-cânone iconográfico fundamental para todas as imagens cristãs, que Irineu de Lion reformulou: ‘O Pai é a invisibilidade do Filho, o Filho é a visibilidade do Pai’ (*Adversus haereses* IV, 6,6, apud MUZJ, 1999, p 637).

O cânone da arte cristã foi e sempre será em primeiro lugar a Palavra de Deus, mais precisamente, a Palavra que se fez carne em Jesus Cristo. É o que podemos afirmar, a partir do exposto. É deste mistério que nasce a Teologia dos Santos Padres – a Tradição – a Liturgia e

toda a vida da Igreja seja quando celebra, seja quando através das Pastorais ou da ação de cada cristão trabalha por um mundo mais justo, fraterno, solidário, testemunhando desta forma os gestos libertadores de Jesus. A Igreja, no entanto, prescreve normas gerais que norteiam o artista a criar as obras de arte que se destinam aos lugares de celebração, porque tem como pressuposto a dimensão mistagógica do espaço celebrativo. Em outras palavras, tudo o que diz respeito à liturgia: o edifício, as imagens esculpidas ou em outras técnicas, as vestes, os utensílios, a música... exprimem o invisível no visível, o inaudível no audível; exprimem a Palavra de Deus na história humana; a ação salvífica de Deus em Jesus Cristo. Neste sentido é que se entende o caráter mistagógico da arte litúrgica.

O exposto nos leva então a inferir que um artista deve fazer algumas perguntas antes dos primeiros esboços. Dentre elas, as imprescindíveis: O que é arte sacra? Quem é e o que celebra a comunidade naquele espaço ao qual se destina a obra de arte? E, sequencialmente, qual imagem de Jesus Cristo é coerente com sua vida e mensagem ou com o Mistério Pascal celebrado pela comunidade? Segundo os cânones, o artista, em seu processo criativo, também é “conduzido” pela fé, por critérios bíblico-teológicos e é na Palavra libertadora de Jesus de Nazaré, o Cristo, que o ele encontra a liberdade para criar. Assim sendo a Igreja está elegendo artistas católicos para obras que dizem respeito a celebração litúrgica; caso contrário, a arte não será portadora da epifania de Deus – visível em Jesus - que a beleza torna Presença. A Igreja não despreza artistas de outras religiões ou denominações cristãs, ao contrário, valoriza a arte de todos os tempos, lugares e culturas, o que pode ser comprovado nos Museus Vaticanos, por exemplo. Mas, haverá sempre um “porém” para a arte litúrgica, porque liturgia é celebração de uma comunidade que professa a fé cristã, católica, em um espaço comunitário, no qual a arte se torna a visibilidade da Palavra, da intervenção salvífica de Deus na história humana.

2.4.1 A lei e a liberdade

A Igreja latina tradicionalmente reconhece a liberdade dos artistas no que tange a diferentes estilos, de acordo com as culturas e as exigências dos ritos (Cf. SC 123), porém é uma liberdade condicionada ao bem e à verdade; à verdade que liberta (cf. Jo 8,32), porque a arte litúrgica tem um endereço, tem finalidade. Os artistas são livres desde que a arte “sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos ritos e edifícios sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os grandes homens elevaram à fé católica nos séculos passados” (SC 123). Isso significa que existe uma arte que serve e outra que não “serve”. A abertura aos estilos permitiu a introdução da perspectiva no Renascimento

e mais tarde no movimento Barroco, considerado a arte da Contrarreforma. É preciso recordar “que até o século XVIII os estilos artísticos nasceram e se desenvolveram no âmbito de uma cultura marcada pelo cristianismo, sem um especial contraste do tipo ‘ideológico’ com a fé” (ESTIVILL, 2012, p. 41). A arte que “serve” é aquela que não provoca desconforto na comunidade celebrante e que a ajuda a celebrar, a contemplar.

A liberdade dos artistas em se tratando de arte litúrgica está sob a orientação dos bispos uma vez que a eles é pedido o incentivo e a promoção da “arte verdadeiramente sacra” caracterizada pela “nobre beleza” e não pela “mera suntuosidade” (Cf. SC 124). São relevantes portanto, para a criação de obras de arte sacra: a fé do artista, daqueles que encomendam a obra e do povo situado em um tempo e lugar. O artista, para tornar visível os mistérios da fé, precisa necessariamente escutar a Igreja, melhor ainda se ele mesmo fizer parte da Igreja e como Igreja crer, celebrar e agir. Desta forma a arte sacra deve superar a individualidade.

O primeiro documento do Magistério que versa sobre arte e liturgia é a Encíclica *Mediator Dei* (Pio XII, 1947) e depois, a Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963). O segundo retoma o primeiro. Pio XII já mostrava a preocupação com os novos estilos e com a liberdade dos artistas:

Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos; de modo que ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os gênios cantaram nos séculos passados a fé católica. (MD 179)

Igualmente, em sua homilia na missa com os artistas, Paulo VI fala sobre uma certa crise na arte: “Algumas vezes esqueceis o cânone fundamental da vossa consagração à expressão; não se sabe o que dizeis, não sabeis tantas vezes também vós, seguis uma linguagem de Babel, de confusão?” Seguindo com a pergunta “onde está a arte?” Em seguida responde: “A arte deveria ser intuição, deveria ser facilidade, deveria ser felicidade. Vós não sempre lhe dais esta facilidade, esta felicidade e assim ficamos surpresos, intimidados e destacados” (PAULO VI, 1964, § 7). É evidente que a arte moderna, principalmente a abstrata provoca uma reação na Igreja. E, procurando manter o diálogo com os artistas, seus sucessores oferecem orientações.

A esse respeito, Ratzinger (2014, p. 127-130) elenca 5 princípios fundamentais para a arte litúrgica e o primeiro é que “a total ausência de imagem não é conciliável com a fé na

Encarnação de Deus [...] iconoclastia não é uma opção cristã”; em segundo lugar “a arte sacra encontra os seus conteúdos nas imagens da história da salvação, a começar pela criação e do primeiro dia até o oitavo: aquele da ressurreição e do retorno, no qual a linha da história se cumpre como um círculo”. Nesse princípio entram também as imagens dos santos enquanto “explicação da história de Jesus Cristo, com o fazer-se fecundo ao longo de todo o curso da história da semente de trigo, que caído na terra, morre”; o terceiro princípio refere-se ao agir de Deus na história tanto passada quanto atual, “história, porém, tornada sacramento em Jesus Cristo, que é fonte dos sacramentos”, por isso a arte deverá remeter aos sacramentos em especial ao Batismo e à Eucaristia. Consequentemente é a imagem do Cristo – fonte dos sacramentos – “o centro da arte figurativa sacra. O centro da imagem de Cristo é, pois, o Mistério Pascal: Cristo é representado como Crucificado, como Ressuscitado, como Aquele que retorna e já agora reina no mistério” (RATZINGER, 2014, p. 128).

Muito se tem discutido sobre a imagem central nas igrejas e neste terceiro princípio fica claro que a imagem do Cristo deverá portar “esses três aspectos fundamentais do Mistério de Cristo, deve ser uma imagem pascal [...]. Mesmo que se evidencie a Cruz, a Paixão ou a Ressurreição e o retorno do Cristo “não se pode jamais isolar de tudo um aspecto particular” (RATZINGER, 2014, p. 128-129). Em qualquer representação do Cristo deve estar presente o mistério pascal por inteiro. “Uma imagem da cruz na qual a Páscoa não transparece de algum modo, seria igualmente falsificada como uma imagem pascal que esquecesse os estigmas e, portanto, a presença da dor” (RATZINGER, 2014, p.129).

O quarto princípio reforça o que já comentamos sobre a arte que extrapola o plano material. As imagens de Cristo ou dos Santos não devem ser hiper-realistas, como fotografias porque é de sua essência conduzir ao invisível, através da contemplação do visível e “ensinar um novo modo de ver. A sacralidade da imagem consiste no fato que provêm de uma visão interior e por isso mesmo conduz, por sua vez, a uma visão interior” (RATZINGER, 2014, p.129). Essa visão interior, de acordo com o autor é fruto de contemplação, de uma experiência com o Ressuscitado que leva a um “novo olhar interior, ao encontro orante com o Senhor”. A imagem se forma “na oração e do olhar compartilhado, em comunhão com a fé, capaz de ver, da Igreja”. Ratzinger esclarece que a dimensão eclesial é essencial na arte sacra assim como “o vínculo interior com a história da fé, com a Escritura e a Tradição” (RATZINGER, 2014, p.129). A criação artística nasce da fé celebrada em comunidade.

Por último, Ratzinger chama a atenção para a história percorrida a partir do século XIII, a qual não deve ser negada e para a importância do segundo Concílio de Niceia que reconheceu

o lugar teológico das imagens na Igreja. À Igreja ocidental não é pedido que siga todos as normas desenvolvidas nos concílios que se sucederam no Oriente e que foram definitivamente organizados em 100 cânones no Concílio de Moscou em 1551. Deve-se, porém, considerar como norma a Teologia da imagem. Sem normas rígidas, o artista deve saber distinguir entre arte litúrgica e arte religiosa, devocional. “As formas artísticas que negam a presença do Logos na realidade e fixam a atenção sobre o homem sob a aparência sensível, não são conciliáveis com o senso da imagem da Igreja. Da subjetividade isolada não pode surgir arte sacra” (RATZINGER, 2014, p.129).

Os quatro primeiros princípios são os norteadores para os artistas porque reassumem critérios tradicionalmente utilizados na história da Igreja no que concerne à imagem. O último recorda que sem fé não existe arte litúrgica. Ela não pode ser encomendada como outras artes, nem ser produzida em grande escala. Cada representação é única porque dom do Espírito. “A arte sacra se encontra sob o imperativo da segunda carta aos Coríntios: olhando a Cristo, nós ‘somos transformados na sua imagem, de glória em glória, mediante o Espírito do Senhor’ (1Cor 3, 18)” (RATZINGER, 2014, p.130).

A Igreja estende a sua missão aos povos de todos os continentes, vale dizer a todas as culturas, por isso não monopoliza um estilo de arte mas legitima todas as expressões que ilustram a fé. Neste sentido, no diálogo entre Igreja e artistas, os critérios, as normas, os cânones encontram, do outro lado, a liberdade e a criatividade do artista, o que não é algo simples de ser equacionado. A arte, na contemporaneidade, de maneira geral segue autônoma, independente da tutela da Igreja e os artistas, cristãos ou não, inclusive os que escolhem a arte sacra como uma profissão, vivem situados na cultura deste tempo.

2.4.2 A inspiração, o Espírito, o artista.

As intervenções dos papas que se sucederam ao Concílio Vaticano II, apresentam a “beleza” como ponto de unanimidade em todos os discursos e tão necessária é que sem ela não há compreensão do Evangelho. Em 8 de dezembro na mensagem aos artistas, Paulo VI já os havia denominado de “enamorados da beleza” e amigos da Igreja “se sois amigos da verdadeira arte” Paulo VI (1965, §1). Assim também João Paulo II (1999, p. 7-10), na Carta aos Artistas, falando sobre a vocação do artista, define a beleza como aquilo que qualifica ao fazer referência ao poema da criação (Cf. Gn 1,31) onde se lê que Deus, contemplando sua obra viu que tudo era bom e “também que era belo”.

O artista é “imagem do Deus criador”, assim se intitula o primeiro tópico da Carta, retomando o diálogo com os artistas “não por motivos utilitários, mas radicado na própria essência tanto da experiência religiosa como da criação artística” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 6). O Papa mostra a diferença entre o criador e o artífice, entre o modo de proceder de Deus que cria do nada e ao criar “dá o próprio ser”, e do artífice que dá forma e significação àquilo que já existe. Deus, que criou homem e mulher à sua imagem (Cf. Gn 1,27), entregou a ambos o cuidado da criação (Cf. Gn 1,28) e lhes deu, portanto, a vocação de artífices. O artista vive a vocação de ser imagem do Criador “em primeiro lugar plasmando a ‘matéria’ estupenda da sua humanidade e depois exercendo um domínio criativo sobre o universo que o circunda” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 6). O artista desta forma, é cômico de ter recebido um dom, uma vocação especial. Mais do que ser artífice da própria vida e dela fazer uma “obra de arte” – vocação de todos, segundo o Gênesis – o artista exprime-se através das obras. “Por isso a História da Arte não é apenas uma história de obras, mas também de homens” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 8).

Vocação é dom, é graça, arte é inspiração. Assim como os profetas, o artista Besebeel foi chamado para construir a Arca da Aliança (Cf. Ex 31,1) e foi inspirado: Deus o encheu de seu espírito, de sabedoria, entendimento e de conhecimento de todo tipo para que ele desenhasse, lapidasse, entalhasse, trabalhasse com ouro, prata, pedra ou madeira (Cf. Ex 31, 3-5). Retomando a Carta aos Artistas, o Papa recorda que o Espírito Santo é o Sopro (*ruah*) que, no princípio da criação, do caos fez harmonia e das trevas, a luz. “O Espírito é o misterioso artista do universo. (É Nele que) tem início toda autêntica obra de arte” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 12). É o inspirador dos talentos, é estimulador da capacidade criativa, é iluminador. É o Espírito que dá a aptidão para que nasça a ideia e para transformá-la em uma obra de arte.

Inspirado, o artista cumpre a vocação da arte que é a beleza e “a beleza é expressão visível do bem, do mesmo modo que o bem é a condição metafísica da beleza. [...] o artista vive numa relação peculiar com a beleza. Pode-se dizer, com profunda verdade, que a beleza é a vocação a que o Criador o chamou com o dom do ‘talento artístico’” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 8).

Os textos do Magistério referentes à arte e à função do artista centram-se na beleza: beleza que passou pela sexta e sábado santos para resplandecer no primeiro dia da semana. Fé e beleza não são dissociadas e as Escrituras foram e continuam sendo fonte de inspiração como “reflexo do mistério insondável que abraça e habita o mundo” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 12). O que se espera é que o artista coloque seu talento “a serviço da verdade divina” e não se feche “ao sopro do Espírito Santo” (PAULO VI, 1965, § 3) seja capaz de contemplar a beleza do

Cristo crucificado e ressuscitado para que suas obras tragam alegria porque “o mundo em que vivemos tem necessidade de beleza para não cair no desespero. A beleza, como a verdade, é a que traz alegria ao coração dos homens” (PAULO VI, 1965, § 4).

O contrário de desesperança é esperança, ânimo, uma certeza que nasce da fé que não foi decepcionada, é alegria. É no mistério da Ressurreição que a Igreja se alegra, desde o primeiro anúncio pela voz de Maria Madalena (Jo 20, 1-18) que viu o Senhor e foi anunciar o que ele disse. Assim, o artista é convidado a interpretar a mensagem do Evangelho – fonte de inspiração - que se traduz em vida e alegria na comunidade. A Igreja espera que o artista faça de suas obras, em especial, da arte sacra, um reflexo da beleza infinita de Deus, um lugar teológico da Verdade da Boa Nova; que a arte abra para uma possibilidade de encontro com a fé que irmana e anima para celebrar e transformar em beleza tudo o que fere e mata.

2.5 A iconografia bizantina como fonte da relação inspirada entre o artista, a arte e a contemplação do invisível

A partir do Concílio Vaticano II, a Igreja revaloriza a arte das Igrejas do Oriente, isto é, a iconografia que foi comum na Igreja indivisa durante todo o primeiro milênio. Falamos da iconografia bizantina, desenvolvida no Império Romano do Oriente e que hoje se encontra junto aos ritos eslavo, russo, grego, árabe, melquita e outros. É sabido que essas igrejas de tradição bizantina representam, em ícones, doze festas, isto é, as principais solenidades litúrgicas do ano. É, portanto, uma arte, a arte dos ícones, que está intrinsecamente unida à liturgia. Hoje, juntamente com o comércio de ícones, se multiplicam escolas de iconografia, encontros de estudos e outras iniciativas visando compreender a sua simbologia. É possível verificar que os ícones ao migrarem de seus ritos de origem, são ilustrados nas igrejas de rito romano em diferentes técnicas, seja em mosaico, pintura ou encáustica. Portanto, a tradição bizantina acrescenta um dado no nosso estudo, cuja importância não pode ser descartada se somarmos ao exposto, a proliferação de pinturas do Pantocrátor e de Maria como Mãe de Deus (*Theotokos*) em todo o Brasil e em lugares de importância nacional como, por exemplo, o Santuário Nacional de Aparecida do Norte, no Estado de São Paulo.

Grabar (2011, p. 7-27), ao estudar a mensagem da arte bizantina (século IV-XV), mostra que a sorte da mesma esteve ligada à sorte do Império. A mudança da capital de Roma para Bizâncio ou Constantinopla, como depois passou a ser chamada, deu à arte uma linguagem erudita, mais culta do que em qualquer outro lugar e foi sendo passada de geração em geração de artistas e eruditos. Os imperadores bizantinos favoreceram os *atelier*, e estes foram capazes

de dar unidade às expressões que caracterizam as diferentes obras artísticas. A relação entre expressões figurativas e império “durou, sem interrupção, por séculos. Assim como o Império e a cidade de Constantinopla, também a arte bizantina pertence ao mesmo tempo à Antiguidade e à Idade Média” (GRABAR, 2011, p.15). A base da iconografia bizantina permaneceu invariável, não obstante o suceder de inovações ou reelaborações, no que tange a forma, a técnica de execução e a evolução de uma linguagem culta.

A técnica da pintura bizantina, o modo de construir a gestualidade das figuras, o modelado das pregas, o tipo de paisagem arquitetônica empregada são, de fato, diretamente devedores do modo da Antiguidade, do mesmo modo que aquele tom grave e solene, nobre e majestoso típico de todas as obras bizantinas, ou ainda as imponentes representações teofânicas, isto é, as visões de Deus (GRABAR, 2011, p. 17).

Além dos traços dos ritos imperiais da Antiguidade Tardia é também possível identificar, na arte bizantina, a chamada estética de Plotino, em especial a perspectiva invertida, a ausência de planos e sombras, a frontalidade de personagens estilizados e seus olhos grandes que fitam o expectador, a ausência de volume, de espaço e de peso; os círculos luminosos para evocar a glória divina. A partir do que estudamos até o presente, podemos dizer que a diferença, entre a arte pagã e a arte cristã está no fato de que, para os cristãos, inclusos os artistas, a imagem não é o retrato da coisa observada, mas o que remete a um terceiro termo. Inspirados nas Sagradas Escrituras e pinçando representações do repertório artístico de sua época, eles elaboraram um *corpus* semiótico por meio do qual puderam traduzir sua fé. O estudo, neste ponto, encontra um desafio aos artistas sacros de hoje, uma vez que a arte bizantina avança sempre mais nas casas, para a oração pessoal e nas igrejas. E uma observação sobre ícone e ídolo se faz necessária.

A população do império adorava o próprio imperador nas suas estátuas ou no trono vazio. Este é o ídolo, a coisa observada, porque “o ídolo detém o olhar que não pode ir além da imagem dada [...] o ídolo é o ‘ponto de queda’ do olhar” (LELOUP, 2006, p. 14). O ídolo - *eídolon* – (eído –vídeo) consiste em ser visto e somente isso. Para conhecê-lo basta apenas vê-lo. “O ídolo torna cego, o ícone torna vidente” (LELOUP, 2006, p. 21). A imagem – ícone – na Igreja parte de outra concepção. O ícone convida a outro olhar: à contemplação que extrapola o visível.

A imagem como manifestação de idolatria foi e é uma constante verdade e perigo. O que define a arte cristã (com suas figuras) é o Mistério, a Encarnação (Deus se fez homem), quando se dá a recuperação, a divinização da matéria. Portanto, a arte deve estar a serviço da Palavra e da celebração e não pode ser criação pessoal. Fora de circunstância eclesial, feita para reproduzir e vender (a imagem ou a quantidade) (*sic*) A Igreja Oriental sempre conheceu o ícone que é litúrgico e não pode ser reproduzido em série (PASTRO, 2014, p. 80).

Os primeiros mártires se recusaram a adorar as imagens do imperador. Ao invés disso, os cristãos passaram a fazer pinturas, mosaicos, esculturas do Cristo, de Maria, dos Santos, com base na liturgia palaciana. Sandler (1988, p. 16)³⁰ fala em termos de eficácia das figuras do imperador por estarem imbuídas de uma presença de ordem jurídica, isto é, as imagens representavam a sua própria pessoa, ele e seu poder. É o que se convencionou chamar de “eficácia simbólica”. Mas, enquanto por meio da estátua do imperador – reconhecida como sua presença jurídica – a população do império adorava o próprio imperador, os cristãos, por meio das imagens, contemplavam o Mistério que extrapola o visível. É esta concepção que se encontra na pré-história da iconografia bizantina e que extrapola os tempos chegando aos nossos dias. A expansão do cristianismo foi marcada pela inculturação e a aceitação de formas artísticas significativas de cada cultura (Cf. SENDLER, 1988, p. 13), por isso, de Alexandria e das cidades gregas a arte de Bizâncio aceita a harmonia, as medidas, a delicadeza, mas recusa formas idealistas, nas quais não existe a verdade. Ainda de Jerusalém e de Antioquia incorpora traços realísticos, mas sem adotar um naturalismo pesado. (Cf. SENDLER, 1988, p. 20). Para o autor, os primeiros quatro séculos do cristianismo foram como uma preparação para que toda a Igreja aceitasse o uso de imagens, as quais passaram de uma função simbólica da fé e da piedade popular para serem transformadas em objeto de culto, transformando-se em ícone.

A eficácia do símbolo invade a piedade popular nos denominados séculos de ouro dos Padres da Igreja (século IV e V) e do monaquismo. A partir daí, difunde-se a veneração às relíquias dos mártires e ao lugar dos martírios, juntamente com a produção de artesanato com imagens dos santos ou com símbolos do cristianismo. Não obstante, o perigo de que o povo caísse na superstição gerou hostilidade, perseguição e morte aos iconógrafos e destruição total de ícones ou dos seus rostos, principalmente dos olhos. Os principais defensores das imagens, os quais atribuíam-lhes um valor de ordem pastoral, mais do que artístico, são os Santos Padres João Crisóstomo, Gregório de Nissa, Cirilo de Alexandria e Basílio. São eles que nos deram os primeiros elementos da teologia da imagem (Cf. SENDLER, 1988, p. 22-23). São Gregório de Nissa, no seu *Elogio ao mártir Teodoro* diz: “Tudo isso o artista mostra com a arte das cores, como em um livro que tem uma linguagem” (PG 46,757, apud SENDLER, 1988, p. 23). Em outras palavras, a arte testemunha a mesma fé pela qual o mártir entregou a vida.

³⁰ Sandler aprofundou seus estudos sobre iconografia bizantina em Paris, com André Grabar.

Ao justificar teologicamente o uso da imagem, os estudiosos levam em conta a guerra contra as imagens e a argumentação tanto dos iconoclastas³¹ como dos seus defensores. Seguindo a reflexão de Sendler (1988, p. 41-49), os primeiros afirmavam ser impossível representar o Deus feito homem, baseados na proibição veterotestamentária de produzir imagens entendidas como ídolos e porque “ninguém jamais contemplou a Deus” (1Jo 4,12a). Mas o mesmo argumento serviu para a defesa das imagens. São João Damasceno demonstra que foi a Encarnação do Verbo que aboliu a proibição defendida no antigo Israel e mudou a relação entre Deus e a humanidade:

Houve um tempo em que Deus não possuindo nem corpo nem forma não podia ser representado de modo algum. Mas porque Deus apareceu na carne e viveu entre os homens, posso representar o que é visível em Deus. Não venero a matéria, mas venero o Criador da matéria, que por mim se fez matéria e que por meio da matéria realizou a minha salvação (João Damasceno, *Adversus eos qui sacras imagines abiciunt*, PG 94, 1245, apud SENDLER, 1988, p. 42).

Poderíamos perguntar: um artista sacro seria capaz de produzir imagens para a contemplação sem antes contemplar, sem antes ouvir a Palavra? Como tornaria visível na arte uma Palavra não ouvida? É na Escritura que os olhos leem que Jesus Cristo, Deus-Homem, é a imagem (*eikón* = ícone) do Deus invisível (Cf. Cl 1,15). Deus assumiu um corpo, uma raça, uma cultura. Quis se encontrar e se relacionar com os homens e mulheres e se expressar através de um rosto, dos olhos, da boca, dos movimentos, de todos os sentidos. É essa Presença – invisível – do Pai no Filho que o ícone torna visível, assim como Jesus de Nazaré tornou presente o Pai: “Quem me vê, vê o Pai” (Jo 14,9). Esse é o fundamento teológico da imagem do Cristo e o ícone é a representação do seu corpo transfigurado.

Um programa iconográfico para o espaço litúrgico é, por si só, um desafio para o artista, mas a redescoberta e a utilização da arte bizantina agrega um novo conhecimento, uma riqueza cultural, uma espiritualidade que permeia o projeto artístico e a técnica e permite ao artista se tornar um anunciador do Evangelho, da Verdade revelada. O artista é alguém que recebeu um dom que, para ser desenvolvido, utiliza o disciplinado exercício diário da técnica e do estudo. A tradição bizantina ensina que a arte sacra “escreve” em cores o que a Escritura escreve com palavras. A arte litúrgica, portanto, pede que o artista una ao conhecimento a contemplação do Mistério, a leitura orante da Palavra, a comunhão com a Igreja e o necessário discernimento porque a arte sacra não nasce da magia, ou do inconsciente e nem do abstracionismo que nega o objeto em manchas coloridas que só o artista entende.

³¹ Do grego *eikonoklástes*. São os adeptos do iconoclasmo, movimento contra as imagens que vigorou até o ano 843 no Império romano do Oriente.

A arte que nasce da contemplação do artista é evocação, símbolo da vida humana renascida e ressuscitada em Jesus Cristo, é símbolo das realidades futuras. O artista, sabendo-se amado por Deus, fará de sua obra de arte um meio através do qual o povo celebrante encontre o olhar amoroso e misericordioso de Deus.

2.6 O Pantocrátor na interpretação de Cláudio Pastro

Cláudio Pastro (1948-2016) reconhecido internacionalmente, é considerado o maior artista sacro brasileiro contemporâneo, em se tratando de quantidade e qualidade de produção artística e arquitetônica sacras (Cf. SARTORELLI, 2013, p.12). Em seu “Guia do Espaço Sagrado”, Pastro afirma a centralidade do Mistério Pascal na celebração litúrgica e “como o centro é Cristo, recomenda-se pintar um Pantocrator [...] porque é o próprio Senhor Ressuscitado e vivo entre nós quem dirige a ação litúrgica” (PASTRO, 2014, p. 79). O Cristo Pantocrátor “é aquele que tudo contém, o Onipotente. Em toda a Igreja foi a mais frequente representação do Cristo até o século XV e permanece na Igreja Oriental” (PASTRO, 2014, p. 174).

É a figura que começa a ser representada nos programas monumentais na antiguidade tardia; o Cristo em Majestade, “rei do mundo” no trono ou em pé, aquele que triunfou sobre a morte, que “pode salvar o mundo porque exercita uma soberania universal ‘desde a criação do mundo [...] tipo de representação que sofreu a influência do modelo imperial, mas que sua justificação fundamental se apoia sobre a fé na soberania de Cristo, que não é política, mas cósmica” (BAUDRY, 2016, p.47-48). Analogamente aos reis em seus tronos, significando sua posição sobre, acima dos homens comuns, “se dizia que Deus, o dono do mundo, tinha o seu trono no céu. Jesus anuncia que, no momento do juízo final, ‘o Filho do homem se sentará sobre o trono da glória’, e que os apóstolos se sentarão ‘em doze tronos para julgar as 12 tribos de Israel’ (Mt 19,28)” (BAUDRY, 2016, p. 48).

Entusiasta pela abertura da Igreja pós Concílio Vaticano II, pela “volta às fontes” (Cf. PASTRO, 2010, p. 141), Pastro estuda a arte das origens e grandes nomes do Movimento Litúrgico e, com traços estilizados do olhar contemporâneo, faz uma releitura da imagem do Pantocrátor bizantino, mantendo a frontalidade, a luz como fundo, a perspectiva invertida, a ausência de realismo. “Cláudio Pastro, em seu trabalho, retoma o ícone como modelo, sem jejuns, orações e os ritos associados, fazendo uma releitura estilizada dos mesmos como se observou no Cristo do 3º Milênio” (SARTORELLI, 2013, p.100), ícone oficial de Cristo para o ano jubilar de 2000. Chamado de “Cristo Evangelizador do III Milênio” (**Figura 116**), a

imagem foi encomendada pelo Vaticano, em 1998. Como nos ícones do Pantocrátor até o século XV, ele segura o Evangelho na mão esquerda e abençoa com a direita. “O Cristo Pantocrátor é recorrente na obra de Pastro, assim como Cristo representado como pastor com suas ovelhas. Raramente se vê a figura do Cristo crucificado” (SARTORELLI, 2013, p.101).

Assim como as imagens na arte paleocristã das catacumbas, nas basílicas da Antiguidade Tardia e de todo o primeiro milênio, Pastro faz das suas pinturas um *unicum* com a arquitetura. Cada imagem em harmonia com as linhas arquitetônicas é posta em um lugar específico, integrada à liturgia e aos seus ritos; uma tradição tanto no Oriente quanto no Ocidente quando a Igreja se mantinha indivisa (até o ano de 1054) e que sobrevive nas basílicas românicas até o século XII, quando “Giotto, Duccio e Cimabue introduzem a factualidade ótica, a perspectiva, a profundidade, o jogo do claro-escuro, a aparência que engana. Se a arte se torna mais refinada, mais reflexa no seu elemento imanente, é menos inclinada à percepção do transcendente” (EVDOKÌMOV, 2002, p. 89). Esse autor russo é um dos teóricos estudados por Pastro, assim como o também artista jesuíta Egon Sendler e ambos sistematizaram a teologia e a arte do ícone de acordo com a Tradição bizantina.

As representações do Cristo que foram sendo criadas a partir dos artistas citados, durante o Renascimento e posteriores a este movimento, foram “excluídas por Cláudio Pastro como fonte de inspiração. Eles seriam uma decadência da arte sacra, que teria derivado para arte religiosa” (SARTORELLI, 2013, p.101). Ao caracterizar a estética da arte cristã Pastro fala do primeiro milênio como o período em que Jesus Cristo é representado como o Kyrios – o Pantocrátor (o Senhor, o Rei do Universo, o Mestre, Deus e Homem) e no segundo milênio, período de cisões na unidade da Igreja, das monarquias absolutas, das democracias burguesas do proletariado industrial e do Estado liberal, “Jesus Cristo é o Homem Deus entre os homens, o servo sofredor, o homem das dores, o crucificado, o poeta do espírito, o libertador, o homem que pertence ao mundo” (PASTRO, 2010, p. 141). O artista não esconde a sua escolha pela arquitetura românica e pela arte bizantina: “construções basilicais, românicas e góticas, e mais a arte bizantina, dirão muito bem de uma civilização forte e nobre, construída na ‘paz’ [...] é uma arte sacra que afirma com clareza o dogma cristão contra as heresias” (PASTRO, 2010, p. 141). Para ele a arte românica e bizantina são artes adequadas ao espaço litúrgico: “não são realistas e retratistas, mas simbólicas; querem ser apenas elo entre o crente e o Deus invisível” (PASTRO, 2010, p. 157). Isso mudará a partir do segundo milênio, com o Gótico com suas imagens humanizadas, realistas e movimentadas, não obstante em cenas bíblicas culminando com o Renascimento com a introdução da paisagem. O antropocentrismo vai tomando o lugar

do teocentrismo e o belo é conquista humana; o Cristo “humanizado, confunde-se com os apóstolos e fariseus. Na cena, a composição artística passa a ter um valor em si, destacado do anúncio cristão” (PASTRO, 2010, p. 164).

Assim como a arte bizantina, as vanguardas de arte do século XX também influenciaram Pastro e ele mesmo revela o motivo: os artistas impressionistas, expressionistas, cubistas, surrealistas, abstratos “buscavam o **Essencial** (sic) numa sociedade que se secularizava, materialista, atea. O mundo industrial proclamava o homem ‘senhor da História’, mas na prática o massacrava nos porões das fábricas” (PASTRO, 2010, p. 188-189).

As imagens realizadas por Cláudio Pastro, buscam seu fundamento na “Revelação, o *Kerigma* (Anúncio) e a Celebração Pascal: Memorial; ponto de partida na relação Palavra-Imagem; Conteúdo-Forma” (PASTRO, 2010, p. 128). Pastro parte do dado de fé, de Jesus Cristo como revelação de Deus Pai, “Caminho, Verdade e Vida” (Jo 14,6) o que “faz do Cristianismo uma religião não mais ‘do livro’, mas da Revelação da Verdade, do Método e da Vida contidos numa pessoa: Jesus Cristo. É a Nova Aliança” (PASTRO, 2010, p. 128). Jesus, é revelador do divino e do humano, por isso:

A obra de arte será a revelação amante desse fato, como meio e lugar de anúncio e celebração [...] a arte como linguagem universal não terá outro sentido que não o de anunciar o Senhor Jesus, Morto e Ressuscitado. A arte cristã não terá, como prioridade, estimular os sentidos estéticos, mas será depositária e meio de manifestação teofânica do Senhor Vivo e presente entre nós até o fim dos tempos (PASTRO, 2010, p. 128).

Pastro reconhece a arte cristã como aquela que tem seu fundamento e fim na celebração do Memorial, na Celebração Pascal, na Liturgia eucarística. “O divórcio entre conteúdo e forma brota de uma arte que não nasce mais da Celebração Pascal, mas de esquemas, ideologias forjadas em escritórios e ateliês, longe do lugar da celebração” (PASTRO, 2010, p. 131). O artista é convicto da relação entre Palavra de Deus e imagem e entende que toda a ação cristã deverá ser testemunha de Deus que habita entre nós porque a Palavra se fez carne (Cf. Jo 1,14). “Muito da Arte Cristã desses últimos séculos nos apresenta um Cristo ‘meloso’ e débil, longe da coerência evangélica segundo a qual o Cristo é o Senhor, o forte que realiza milagres, controla a natureza e ressuscita os mortos” (PASTRO, 2010, p. 131). Com isso podemos compreender o Pantocrátor de Cláudio Pastro, os seus traços simples e essenciais, as suas composições iconográficas, a disposição de outros elementos nas suas obras, a figura de Maria e dos santos e igualmente as suas intervenções na arquitetura em antigas ou novas edificações.

A imagem do Cristo tem diferentes formas, desde o período paleocristão. Pastro faz uma síntese da história da arte na qual mostra as mudanças nessas imagens e suas preferências:

“o rosto humano do Cristo tem características divinas no primeiro milênio e se torna excessivamente humano no segundo milênio, até a sua completa descaracterização (PASTRO, 2010, p. 194). No primeiro milênio nasceu uma tradição de testemunhar a Encarnação do Verbo através de ícones que seguiam um modelo: Todas as faces de Cristo, pelo menos do primeiro milênio de nossa era, teriam se baseado na face de Edessa” (PASTRO, 2010, p. 197).

Pastro está citando uma das mais conhecidas lendas sobre a imagem “histórica” de Jesus de Nazaré. Essas imagens eram consideradas *palladium*³² “teográficas”, isto é, realizadas pelo próprio Deus ou com sua ajuda “e apresentavam por definição uma dupla vantagem: fugiam da proibição do Decálogo e apresentavam uma semelhança com o modelo” (BOESPFLUG, 2012, P. 89). Em síntese, a imagem de Cristo vai se tornando sempre mais gloriosa durante o reinado de Justiniano (527-565), imperador do Oriente, aparecendo isolada. Neste tempo uma questão que buscava resposta dizia respeito ao aspecto de Jesus de Nazaré e “as primeiras descrições parecem ser contemporâneas às lendas das imagens aqueropitas” (BOESPFLUG, 2012, P. 89), “*acheiropoietós*”, isto é, não feitas por mãos humanas.

O ícone relacionado à lenda de Edessa é reconhecido como o modelo de todos os ícones orientais, chamado de “Sagrada Face”, Conforme Boespflug (2012, P. 89- 92), o *Mandylion* expressão que em árabe, significa tecido, foi levado a Constantinopla sob o imperador Constantino VII (905-959). Reza a lenda que Abgar, rei de Edessa (hoje Urfa, Turquia) com uma doença incurável teria trocado cartas com Jesus. À solicitação do Rei, Jesus lhe responde que, não podendo deslocar-se até Edessa para curá-lo, enviaria um dos seus 72 discípulos, Tadeu (ou Addai). Além de curar o rei, o discípulo também converteria a todos daquela cidade. Outra narrativa porém, continua o autor, diz que o rei enviou o seu arquivista pintor Ananias até a Palestina com a recomendação de pintar o rosto de Jesus, caso ele se recusasse a acompanhá-lo. Evágrio escreve em 600, aproximadamente que Ananias não foi capaz de pintar “por causa da glória indizível” do rosto de Jesus que pediu água e um pedaço de pano no qual enxugou o rosto deixando-o impresso no tecido. Entregou-o a Ananias com uma carta ao rei Abgar recomendando que ele tocasse no tecido para ficar curado.

Mas a lenda ainda prossegue porque “era preciso ainda falar do reconhecido poder das imagens aqueropitas de criarem outras imagens com o mesmo valor através de um simples contato. Disso se encarrega a *Carta de Abgar*, retomada um século depois da oficialíssima

³² Palavra que deriva de *Pallade* (em italiano) *Palas* (=jovem) e remete à Troia que guardava um estandarte com uma imagem enviada por *Palas Atena*. A imagem “era como um estandarte que põe a cidade que o possui sob a proteção dos deuses” (BOESPFLUG, 2012, p. 89).

Narratio” (BOESPFLUG, 2012, p. 92): no retorno, Ananias ao querer proteger o tecido com a Sagrada Face, o esconde sob uma pilha de telhas. Ao retomá-la vê milagrosamente a imagem impressa na telha (*keramion*). Em outra versão o *Mandyllion* ficou impresso em dois tijolos. Mesmo que existam controvérsias, essa imagem é considerada a verdadeira imagem de Cristo: “O Oriente cristão seguido pela ortodoxia eslava creu, desejou crer e disse crer (e muitos ortodoxos de hoje continuam crendo) que as imagens aqueropitas existiram [...] desde o início da Igreja” (BOESPFLUG, 2012, p. 89).

A face do Cristo na tradição bizantina segue o modelo do *Mandyllion*. Como já comentamos, as imagens do Cristo até a liberdade de culto (313) não seguiam apenas um modelo, mas semblantes conhecidos, simbólicos. Não havia preocupação em ilustrar o Cristo judeu, em traços realistas. Os evangelhos não mencionam aspectos físicos de Jesus, também o afirma Santo Agostinho e “nenhum Padre da Igreja o contradiz” (BOESPFLUG, 2012, p. 49). Boespflug nota que descrições físicas de Jesus começam a aparecer no século VI, mas são lendas sendo a mais famosa a carta de uma testemunha ocular, a chamada carta de Publio Lentulo, governador da Judeia, enviada ao senado e ao povo romano. Entretanto, o documento aparece no século XIV e “não pode ser anterior ao século XIII. A sua razão de ser, nesta época é evidente: justifica o modo já habitual de pintar a face de Jesus. Descreve um Jesus excepcionalmente belo” (BOESPFLUG, 2012, p. 49): cabelos castanhos, lisos até a altura das orelhas e depois ondulados, repartidos ao meio; barba não longa, da mesma cor dos cabelos; olhos “azuis, vivos e brilhantes”; boca e nariz regulares; fronte serena, sem rugas ou manchas e face rosada (Cf. BOESPFLUG, 2012, p. 50).

Em um capítulo sobre “O ícone”, Pastro pontua o interesse do Ocidente, após o Concílio Vaticano II, pela espiritualidade dos Santos Padres, dos monges orientais e pelos ícones bizantinos, o que veio ao encontro do vazio produzido pela quase iconoclastia ocidental pós conciliar em igrejas que “onde nem tudo era belo, litúrgico e de bom gosto [...] a arte religiosa, melodramática, devocional e individualista, que está na Igreja desde o Renascimento, não corresponde às riquezas do Vaticano II” (PASTRO, 2010, p. 230-231). Ao citar as imagens aqueropitas, finaliza dizendo que as lendas, a procura de uma face mais próxima do Jesus histórico, demonstram “a seriedade na representação do Rosto do Senhor. Não se deve fazer qualquer imagem da Sagrada Face” (PASTRO, 2010, p. 198).

O Pantocrátor reproduzido por Pastro em centenas de Igrejas vêm desta tradição oriental que, na verdade pertence a um tempo em que a Igreja era indivisa. Pastro (2010, p. 230-237) vai mostrando a importância do ícone também para a Igreja Ocidental. Fundado sobre a

Teologia da Encarnação cuja elaboração remonta os concílios de Niceia (325), Constantinopla (381), Éfeso (430) e Calcedônia (440) é patrimônio da Igreja. A partir do Concílio Vaticano II, através do ícone, “a beleza, a poesia, o coração do Oriente vinha ao encontro da Igreja do Ocidente e de seu racionalismo” (PASTRO, 2010, p. 231). O artista retém o ícone como fonte para as imagens sacras do ocidente; o conceitua como verdadeira arte sacra, litúrgica, imagem do Invisível, expressão da fé da comunidade e não de um indivíduo. Lista as características de sua composição - tal como já comentamos sobre a estética de Plotino – em “intima relação com a teologia e espiritualidade da Igreja” que o tornam um “momento e lugar epifânico” (Cf. PASTRO, 2010, p. 236). O ícone é “uma Presença, a presença de Deus, pois é d’dele que ele (o ícone) fala. É como se fosse uma janela do infinito aberta sobre o finito” (PASTRO, 2010, p. 237).

Encontramos também no texto do artista a fonte para o Pantocrátor que ele desenhou com traços inconfundíveis: “o ponto básico referencial da Iconografia Cristã é, sempre, “a Face AQUEROPITA, a ‘Sagrada Face, não pintada por mão humana’. E essa face, como sabemos, é semita, morena, olhos escuros, cabelos longos, lisos e negros. Dela decorrerá toda a iconografia cristã” (PASTRO, 2010, p. 237). Convicto, critica mais uma vez o Renascimento por realizar imagens com modelos humanos. Pastro finaliza o capítulo sobre o Ícone ao falar do santuário das igrejas ortodoxas no qual é posto o Pantocrátor como o Novo Adão e reconhece o ícone como a imagem que pode aproximar e facilitar o diálogo ecumênico entre ortodoxos e católicos romanos. “A ortodoxia nos reservou ‘silenciosa e acanhadamente’ esse tesouro que é o ícone, forte sinal do supremo dogma que dá razão de ser à Igreja: a ENCARNAÇÃO – Deus se fez um de nós, na pobre matéria humana, para que todas as matérias se divinizem” (PASTRO, 2010, p. 238).

Pastro faz composições iconográficas em harmonia com todo o espaço, de forma que as pinturas remetem ao centro. O olhar é atraído pelo altar que se destaca como centro, conforme os princípios que regem a arte litúrgica como ele mesmo diz: “O programa iconográfico de um edifício cristão terá como centro o Cristo e seus mistérios na sagrada liturgia [...] como o centro é o Cristo, recomenda-se pintar um Pantocrátor. É o Cristo Mestre e Senhor, com a Escritura em sua mão esquerda contendo uma frase-mantra para a comunidade, por exemplo: ‘Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida’ ou “Eu faço novas todas as coisas”” (PASTRO, 2014, p. 79). As imagens do Cristo, ou de Maria com o Cristo sempre frontais e com o olhar fixo em quem está diante deles porque “A arte é prolongamento do Mistério da Encarnação, da descida do Divino no humano. A arte tem valor sacramental e é simbólica, isto é, sinal de união. Não é o

tema que faz a arte sacra e sim a forma [...] indica a Presença, é a imagem do Invisível, leva à contemplação”. (PASTRO, 2014, p. 82).

2. 6.1 A arte sacra

Cláudio Pastro repete em seus escritos a diferença entre arte sacra e arte religiosa, devocional. Entende a arte sacra enquanto imagem, isto é, em sua linguagem universal. Universal porque utiliza-se de símbolos comuns a todas as Religiões, como o Judaísmo, o Islamismo, o Induísmo ou “qualquer forma de expressão atual dos povos indígenas latino americanos ou das tribos africanas” (PASTRO, 2010, p. 32). Conforme o Catecismo da Igreja Católica:

A arte sacra é verdadeira e bela quando corresponde, por sua forma à sua vocação própria: evocar e glorificar, na fé e na adoração, o Mistério transcendente de Deus, beleza excelsa e invisível verdade e amor, revelada em Cristo, “Resplendor de sua glória, expressão de seu Ser” (Hb 1,3), em quem “habita corporalmente toda a plenitude da divindade” (Cl 2,9), beleza espiritual refletida na Santíssima Virgem Maria, Mãe de Deus, nos anjos e santos. A arte sacra verdadeira leva o homem à adoração, à oração e ao amor de Deus Criador e Salvador, Santo e Santificador (CIC, 2502)

O Transcendente, é o diferente do cotidiano, assim Pastro se refere ao Sagrado. É o que atrai e desperta um sentimento de “pavor diante desse MYSTERIUM TREMENDUM, dessa MAJESTAS, e um sentimento de perfeita plenitude do ser diante desse MYSTERIUM FASCINANS. O sagrado se opõe ao profano” (PASTRO, 2010, p. 70). Essa terminologia está baseada na teoria de Rudolf Otto, segundo o comentário de Mircea Eliade (1992, p. 12-13). Otto havia estudado Lutero e compreendeu que para um crente o Deus vivo é um poder terrível e que “diante desse *mysterium tremendum*, dessa *majestas* que exala uma superioridade esmagadora de poder; encontra o temor religioso diante do *mysterium fascinans*” (ELIADE, 1992, p. 12). Aquele autor não estuda as ideias de Deus, o lado especulativo da religião, mas as modalidades da experiência religiosa, o lado irracional. “O sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’ [...] a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural” (ELIADE, 1992, p. 12). Eliade, analisando o sagrado em sua totalidade precisa a oposição entre sagrado e profano e sua primeira definição de sagrado “é que ele se opõe ao profano” (ELIADE, 1992, p. 13).

A arquitetura e a iconografia do interior de uma igreja “são estreitamente ligados entre si: uma contem materialmente a celebração, a outra é sua expressão” (GATTI, 2005, p. 27).

Como nos primeiros séculos e na Idade Média, Pastro não descarta o conceito do edifício-igreja como um micro cosmos com elementos comuns, independentemente dos lugares ou culturas: a luz, a sombra, o silêncio, a água, a terra, o vento, o som. Em todas as religiões existe o santuário, a casa da oração, um lugar à parte, lugar que santifica; é o Templo separado, pensado à imitação do mundo: como montanha, colina, ou gruta, árvore, fonte; “um pequeno universo recuperado, pois o grande universo começou a apresentar algumas degenerações, a saber: guerras, catástrofes, corrupções, soberba...” (PASTRO, 2010, p. 85). Ao desenvolver a arquitetura, findo o período do nomadismo, os Templos se tornam Casa e os elementos da natureza são transpostos para o edifício: a linha divisória do Templo se transforma em paredes; as árvores em pilares; a pedra em altar; a gruta em nicho da ábside e o teto é compreendido como abóboda celeste (Cf. PASTRO, 2010, p. 85).

Unindo os dois conceitos Igreja Podo de Deus e Igreja Corpo Místico de Cristo, utiliza a imagem do Esposo e da Amada: “Esta Casa da Igreja recebe o corpus Mysticum do Cristo, a assembleia cristã que aí se reúne em nome dele. Esse povo-igreja é igualmente chamado de Esposa de Cristo, a sua Amada, que ele cuida com amor e carinho” (PASTRO, 2008, p. 62). Neste sentido, em suas composições, junto com o Pantocrátor estão símbolos retirados do Apocalipse. Como exemplo trazemos um croqui do painel da ábside (Figura 117) de uma igreja em Barreiras (Estado da Bahia), no qual Pastro identifica as figuras: Cristo Pantocrátor e elementos do Apocalipse e vemos o Cordeiro, sete lâmpadas, o rio que sai do pés do Cristo e corta a cidade de Barreiras; o anjo do Apocalipse; a Virgem vestida de sol e outros (Cf. PASTRO, 2015, p. 224).

Diferente da arte litúrgica, para ele, a arte de dois períodos Renascimento e Barroco emprestaram para si temas religiosos, porém “neste período, uma Mãe de Deus é tão somente uma matrona da época com seus adereços, e um crucificado não passa de um homem comum vivendo o drama da tortura” (PASTRO, 2017, p. 37); porque temas religiosos não são suficientes para dar a uma obra de arte um caráter sagrado. “A arte baseia-se na ciência das formas, ou seja, no simbolismo, e o simbolismo não é a figura sacra, mas aponta para o Sagrado, princípio de tudo e de todos” (PASTRO, 2017, 38). O símbolo traz sempre a transparência e nela está a sua beleza. “Uma arte é autêntica, uma obra é bela, porque é verdadeira” (PASTRO, 2017, 38).

Pastro possuía conhecimento de arte e suas técnicas, assim como de fundamentos bíblico-teológico-litúrgicos. Em suas entrevistas, livros, didascálias sobre suas obras faz com que o leitor ou o ouvinte reveja, aprenda, reforce o que a fé professa e celebra. Para ele o

significado da palavra “iconografia” vai além de escrever através de imagens. “A iconografia, para que possamos apreender o que nos quer comunicar, exige do homem contemplação, silêncio, respeito, atenção” (PASTRO, 2011, p. 39); iconografia é expressão da fé mas também catequese, isto é, espaço para a educação da fé. Ainda, fala em termos de arte “sagrada” entendida como aquela que é capaz de educar a sensibilidade humana para “acolher o Mistério e torná-lo presente e atuante em sua própria vida. De fato, um simples gesto nosso pode falar tudo como pode desmentir tudo” (PASTRO, 2011, p. 39). Pastro parte da Encarnação como Mistério central para a fé cristã:

Os cristãos sabem que Deus não fica no mundo das ideias, distante dos homens. O sagrado é mais humano que nós mesmos. Assim enquanto procuramos nos expressar por ideias, falar através de enigmas, o Mistério se expressa através das coisas, na simplicidade do corpo humano, da água, dos outros elementos da natureza. Se somos imagem e semelhança do Criador (Cf. Gn 1,26), então, em tudo, Deus está e se “esconde” (PASTRO, 2011, p. 39).

Odo Casel, monge beneditino alemão, liturgista que fez parte do movimento litúrgico pré Concílio Vaticano II, é um dos teóricos que embasam o conceito de Mistério em Pastro que o cita repetidas vezes. Casel (2011, p.18-20) apresenta três sentidos para o Mistério divino: “é antes de tudo Deus nele mesmo. É o Infinito e o Inacessível, três vezes Santo [...] O Ser de Deus em sua majestade está infinitamente acima de mundo, mas, misericordiosamente, habita sua criatura, a humanidade” (CASEL, 2011, p.18-20). Este conceito segundo Casel é o que está na origem dos cultos aos mistérios no período helênico – cujos cultos já mencionamos – e abarca o desejo ardente de encontrar o divino e unir o humano ao divino. Assim também o povo judeu procurava a Deus e os profetas procuravam novas e expressivas imagens para dizer que Deus armou sua tenda no meio do povo. Mas foi com a vinda de Deus na carne que essas esperanças encontraram seu cumprimento. E este é o segundo aspecto: Aquele que “... habita uma luz inacessível, que nenhum homem viu, nem pode ver (Cf. 1Tm 6,16), se revelou em Cristo (Cf. Jo 1,18), que é “o Mistério em pessoa, manifestando em nossa carne humana a divindade que nós não podemos ver” (CASEL, 2011, p. 19).

O Mistério de Cristo é sua vida, suas ações, a paixão, morte, ressurreição e ascensão que a Igreja continua a proclamar “não apenas com palavras, mas também com ações sagradas. É pela fé e pelos mistérios que o Cristo vive sempre na Igreja” (CASEL, 2011, p. 19). Temos o terceiro sentido, a visibilidade de Cristo “nos mistérios do culto, segundo a palavra que Santo Ambrósio dirige a Cristo: ‘É em vossos mistérios que eu vos encontro’ (Apol. Proph. David, V.8; P.L.14)” (CASEL, 2011, p. 19-20). Mas por mais que tentemos falar sobre o Mistério, nossas palavras sempre serão inadequadas. Ao discorrer sobre o mistério do culto no

cristianismo Casel (2011, p. 21-68) vai mostrando que o Mistério foi revelado na pessoa do Homem-Deus e na sua obra redentora, mas continua sendo Mistério, seduzindo a Igreja que dele é parte integrante; parte “passiva naquilo que o Senhor age em nós, mas também realmente ativa quando a ela nos associamos por uma ação (Cf. Cl 3,1-4). Igualmente o cristianismo não é uma concepção de mundo, ou uma doutrina religiosa, uma lei moral, mas um mistério porque originalmente é revelador do “Evangelho de Deus” ou “Evangelho de Cristo”. Neste contexto é que Casel fundamenta os sacramentos, as ações litúrgicas e os símbolos que os acompanham.

Tendo essa referência Pastro afirma: “é impossível separar a Beleza do Mistério. A Beleza denuncia que a vida está inserida ‘em outra coisa’, que o imediato é sempre um sinal visível de uma presença invisível que vai muito além de nossas capacidades humanas de compreensão” (PASTRO, 2002, p.4). O artista insiste que não se deve cair no esteticismo do belo pelo belo.

A Liturgia é o cânon da arte sacra e esta jamais tem a primazia. [...] É preciso considerar a verdadeira arte sacra não só como descritiva (pedagógica) e decorativa (celebrativa) mas sinal de uma presença: em Jesus Deus se fez matéria e imagem, de nossa carne, para recuperar toda a Criação (PASTRO, 2014, p. 250).

Pastro estuda não só os liturgistas, teólogos, espiritualistas, mas também arquitetos e artistas ligado ao Movimento Litúrgico no qual “algo se movia numa direção de ‘volta às fontes’” (PASTRO, 2010, p. 189). Em se tratando de arte litúrgica é preciso destacar a ordem beneditina. As abadias de Beuron, na Alemanha e de Monte-César, na Bélgica abriram novas perspectivas de reforma em todas as dimensões, com contribuições válidas até nos dias de hoje. O abade do mosteiro de Beuron, Desiderius Lenz, fizera daquele lugar um centro cultural, fundando, em 1868, a Escola de Arte de Beuron com o intuito de responder à uma renovação litúrgica, renovando também a arte sacra ao unir tradição e inovação. (Cf. GIUSTI, *Avvenire*, 16 settembre 2018). Giusti, em seu artigo jornalístico, reescreve as impressões de Paulo VI, ainda Cardeal Montini, quando de sua visita ao Mosteiro de Beuron:

Giovanni Battista Montini, visitou Beuron em agosto de 1928, durante uma viagem a vários lugares sacros do norte da Europa. Falou da arte que ali havia nascido em um artigo que no “*Studium*” em 1929, republicado em 2004 nos *Scritti fucini (1925-1933)*, organizados por Massimo Marcocchi, e hoje conservados junto ao *Istituto Centro Studi e Documentazione* Paolo VI de Brescia. Não escondendo as reservas, Montini põe à luz os méritos da arte, que finalmente “retorna cristã, isto é, plena de mistério, de fé”, que “faz meditar, faz rezar”. Enfim, uma arte que havia conquistado o “poder pedagógico da arte sacra dos belos tempos cristãos, quando a função decorativa se preferia a instrutiva e edificante” (GIUSTI, *Avvenire*, 16 settembre 2018).

Beuron criou um novo estilo recuperando elementos bizantinos e especialmente egípcios em imagens simétricas, planas, desprovidas de perspectiva, como vemos, por exemplo

na igreja do Mosteiro de São Bento de São Paulo (SP). O altar é o ponto gerador e estruturante de toda a igreja e um outro exemplo é a igreja absidal de Santo Anselmo junto ao Pontifício Instituto Litúrgico, em Roma, reformada segundo os critérios da renovação litúrgica do Concílio Vaticano II.

Com os mesmos conceitos teológico-litúrgicos, Pastro (2014, p. 250-251) compreende todo o programa iconográfico em sua natureza simbólica:

Arte e liturgia fazem parte do mesmo Memorial cristão: é um lugar onde Deus se expressa; é um caminho até Deus (pedagogia da Fé). Assim a arte participa da sacralidade da liturgia, pois a Liturgia é o esplendor da divina beleza ou a realidade transfigurada. Portanto, Arte e Liturgia participam da mesma unidade que celebram, isto é, o Mistério Pascal (PASTRO, 2014, p. 250).

No espaço litúrgico cada elemento está em harmonia com os outros. Pastro entende que tudo o que esse espaço contém foge do utilitarismo, da funcionalidade e da decoração: o lugar da assembleia mostra que ela é corpo místico, povo de Deus, templo do Espírito Santo; o Altar, “lugar da ação sacramental por excelência”; o Ambão: lugar da Palavra, “sinal eficaz e atuante” e a sédia lugar da Presença atualizada do Senhor por meio de seu Ministro (Cf. PASTRO, 2014, p. 250).

Em seus textos, o artista repete que arte é forma e não tema, no sentido de que não é suficiente um tema religioso se a sua linguagem formal não testemunhar sua origem. Em todas as religiões arte sacra, em sua forma exprime uma visão espiritual que ultrapassa espaço e tempo: “Por sua qualidade, a forma na ordem sensível é análoga à verdade na ordem intelectual. A forma sensível pode representar e expressar uma verdade que transcende o psíquico e o pensamento, pois se trata do espírito e do mistério que envolve o cosmo” (PASTRO, 2017, p. 38). O programa iconográfico da Basílica Nacional de Aparecida do Norte realizado por Pastro pode ser um exemplo de arte litúrgica que leva em conta liturgia, piedade popular (por ser um lugar de peregrinação, um santuário mariano) e a dimensão mistagógica da arte, herança do primeiro milênio.

2.6.2 A arte litúrgica na Basílica nacional

Sartorelli (2013, p.137-143) transcreve a entrevista com Cláudio Pastro, na qual o artista descreve, em linhas gerais, as ideias geradoras do programa iconográfico da Basílica Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida (Aparecida – SP). Cláudio relata ao pesquisador que fora chamado, em 1997, por Dom Aloísio Lorscheider, o então Arcebispo de Aparecida. Faz, então, um anteprojeto publicado no final do seu livro: “Guia do Espaço Litúrgico” (Figura 118). A arte de Pastro só pode ser compreendida se analisada como parte integrante de um único

espaço uma vez que, como no primeiro milênio, ele não organiza aleatoriamente os elementos do espaço litúrgico, mas de acordo com o significado de cada parte que compõe o todo. Por isso é importante perguntar o que ele entende por Igreja e por espaço de celebração dessa mesma Igreja.

Pastro (2010, p.255-259) desenvolve uma reflexão acerca do espaço de culto partindo do Templo de Jerusalém que era lugar da presença divina, mas com a Encarnação do Verbo, Deus se torna visível na pessoa de Jesus Cristo, o novo lugar de oração, o novo templo, o lugar da oração cristã. Esse Novo Templo agora é a Igreja, que nas expressões de São Paulo é: “edifício de Deus” (Cf. 1Cor 3,9), “Templo de Deus” (Cf. 1Cor 2,15), “Santuário do Senhor” (Cf. Ef 2,21); enquanto Corpo Místico de Cristo a Igreja se expressa como tal quando reunida, em especial para celebrar o memorial da Páscoa de Jesus. “O templo cristão não nasce da necessidade de localizar uma presença de Deus, mas da conveniência de dar um digno espaço material ao rito do culto cristão” (PASTRO, 2010, 259). A construção, a igreja é assim templo dos “templos vivos”, dos batizados.

O princípio basilar de todos os projetos de Pastro encontra-se no primeiro capítulo da Constituição sobre a Sagrada Liturgia: “Na liturgia da terra nós participamos, saboreando-a já, da liturgia celeste, que se celebra na cidade santa de Jerusalém” (SC 8) que remete aos textos de Ap 21,2, Cl 3,1 e Hb 8,2. Sobre esta premissa, ele diz ser convicto: “Podemos afirmar que todo espaço sagrado, hoje, é a ‘morada de Deus que desce até nós’, é o lugar privilegiado da manifestação do Espírito (PASTRO, 2010, p. 293). Pastro retira dos capítulos 21 e 22 do livro do Apocalipse as referências para uma igreja: “O templo cristão é uma cidade, é a ‘JERUSALÉM NOVA QUE DESCEU DO CÉU’ (Ap 21,21) [...] Esse edifício acolhe o Corpo Místico do Cristo, a assembleia que, reunida em nome Dele, O celebra [...], pedra angular dessa Jerusalém Nova” (PASTRO, 2010, p. 295).

Ao citar os documentos conciliares *Sacrossanctum Concilium*, *Dei Verbum*, os *Decretos Presbyterorum Ordines e Perfectae Caritatis*, o Catecismo da Igreja Católica (1993), o Rito de Dedicção de uma Igreja e as Instruções presentes no Missal Romano, o artista sintetiza o que retêm como Liturgia, Igreja e espaço de celebração: “A liturgia realiza e manifesta a Igreja=povo [...] é o próprio Mistério Pascal [...] a igreja de pedras é a imagem da Igreja Viva, Peregrina e Invisível [...] as imagens dadas pelo Apocalipse, em especial nos capítulos 21 e 22 são referências perfeitas para a estrutura do espaço celebrativo” (PASTRO, 2010, p 301). Deste livro, destaca as expressões: “Eu vi descer do Céu”, “Nova Jerusalém como esposa ornada para o esposo”, “tabernáculo de Deus com os homens”, “Eis que eu renovo todas as coisas”, “Vem,

vou mostrar-te a noiva, a esposa do Cordeiro”, “revestida de glória e esplendor”, “cidade quadrada”, “doze portas”, “Amém. Vem, Senhor Jesus!” (Cf. PASTRO, 2010, p. 301).

As obras iconográficas do Santuário de Aparecida, impressas em catálogos, são descritas pelo próprio artista, mostrando as fontes bíblico-teológicas de onde partiu cada desenho, em sua maior parte do livro do Apocalipse como veremos a seguir. A basílica é um santuário e como tal “é como uma porta que se abre para mais além, para o reino de Deus [...] esse lugar nos fascina pois corresponde à Jerusalém Celeste que desceu do céu em terras brasileiras” (PASTRO, 2013, p. 7), segundo o texto que ele mesmo cita: “Vi descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, uma Jerusalém Nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido. Nisto ouvi uma voz forte...: eis a tenda de Deus com os homens. Ele habitará com eles; eles serão o seu povo” (Ap 21, 2-3).

Assim como no princípio de tudo (Cf. Gn 1,1-2), a basílica nasce da luz, da água, do barro, elementos da natureza que com o sopro divino desabrocham em vida e, “na Basílica de Aparecida se entrelaçam: todas essas obras são feitas de barro” (PASTRO, 2013, p. 16), da Imagem de Nossa Senhora em terracota à sua Basílica toda em tijolos de barro, “da terra vermelha brasileira, por sua solução termo-acústica e porque a Senhora Aparecida é uma imagem de barro e de barro somos nós” (PASTRO, 2018, p. 11). O santuário é “uma rocha, uma cidadela” (PASTRO, 2013, p. 43); “pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido” (Ap 21,2); e “nossos passos se detêm às tuas portas, Jerusalém... para celebrar o nome do Senhor!” (Sl 122,2-4) no interior de muros onde habita a paz (Cf. Sl 122,6-9).

A centralidade física e simbólica é o altar e todo o espaço interno foi pensado para acolher bem os romeiros, a igreja celebrante. “A atenção para com esse espaço teofânico (onde o próprio Senhor toma a iniciativa e se manifesta) faz com que nada aí seja colocado aleatoriamente” (PASTRO, 2018, p. 12). O espaço é mistagógico porque ali as cores e o traçado, assim como o material contribuem para conduzir ao Mistério, “para Deus de onde viemos. Por antecipação, vamos presenciando o Eterno em nós” (PASTRO, 2018, p. 12). Os arcos da basílica convidam a passar pelos anos e pelas Páscoas até a Páscoa definitiva, “até atingirmos a visão beatífica de estarmos em Tua Casa” (PASTRO, 2013, p. 53).

A partir do exposto, podemos compreender a arte de Cláudio Pastro no Santuário Nacional. A execução do projeto (Figura 119) foi iniciada em 2000 com o altar principal, porque o altar é Cristo; de acordo com a descrição de Pastro a Sartorelli (2013, p.137-143), do altar brota água, isto é, saem ondas em forma de linhas em ziguezague, que remetem a desenhos

indígenas. Essas linhas ainda exprimem como em Ezequiel³³ e no livro do Apocalipse, as águas da vida, isto é, a Graça e o Espírito e inundam toda a terra, simbolicamente os quatro cantos da terra, inunda as quatro naves da basílica (Figura 120) . Sobre o altar, a Cruz com a figura vazada de Cristo “indica o espaço vazio como o lugar da presença do Invisível em nosso meio” (PASTRO, 2018, p. 55). Altar e cruz revelam a centralidade da nossa fé: “Tudo foi feito por meio d’Ele e sem Ele nada foi feito” (Jo 1,3). Outro elemento simbólico da centralidade crística da nossa fé é a grande coluna pascal na qual o baixo relevo traz as figuras de Adão e Eva sendo expulsos do Paraíso; Maria Madalena com o Ressuscitado; a serpente de bronze no bastão de Moisés, e bem no alto, o Cordeiro Pascal com as cinco chagas gloriosas (Cf. PASTRO, 2018, p. 57)

Quatro arcadas de arcos circundam a Basílica. O piso das arcadas leste e oeste com um desenho de água, indica o rio Paraíba que na arcada oeste “leva” até o nicho da imagem de Aparecida. Nos ângulos das mesmas arcadas, são ilustradas quatro figuras em formato redondo: os peixes porque é “Cristo, o Peixe, a abundância de alimento; o Monograma grego de Cristo porque ele é “centro da vida”; a cidade “Jerusalém”, lugar de peregrinação; a cruz entre o sol e a lua, o tempo e a fidelidade de Deus, porque Cristo é o Senhor do tempo, do Cosmo, da História. As mesmas linhas, evocação de água, estão nos pisos e em todos os barrados indicando “a ação contínua do Espírito que dá a vida a este espaço. Este lugar é por excelência batismal: estamos mergulhados no Cristo que é a Fonte da Vida Nova” (PASTRO, 2007, p. 30).

O primeiro painel realizado foi o do “trono” de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, como um grande retábulo com os anjos Rafael, Miguel e Gabriel nas cores ouro, branca e azul, correspondendo à escada de Jacó³⁴ pela qual os anjos descem e sobem, deixando a graça e levando o pecado. Quatro metros abaixo do anjo Gabriel está o nicho de metal ouro, formado por peixes, da imagem de Nossa Senhora Aparecida cercada por um sol em porcelana, no qual também se vê uma lua e estrelas, o que corresponde à Mulher “vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Ap 12, 1). A moldura traz a frase: “‘O Espírito e a esposa dizem: Amém, vem, Senhor Jesus’ do livro do Apocalipse” (PASTRO, 2018, p. 29).

À direita e à esquerda do nicho da Aparecida um painel traz 12 mulheres do Antigo Testamento – que prefiguram Maria - nas cores branca, ouro, azul ultramar e turquesa. Pastro

³³ Provavelmente refere-se à visão do profeta na qual viu águas que escorriam do Templo em quatro direções (Ez 47, 1-2), ilustrado na ábside de Salomico (Figura 76)

³⁴ Refere-se ao texto de Gn 28,10-17

vai explicando outros elementos simbólicos: tamareiras porque aquele é “lugar de repouso e de se refazer para a vida. A flor do maracujá, símbolo de harmonia e paz, e uma das frutas símbolos do Brasil. E o Cântico dos Cânticos, a uva, a maçã, e a romã, elementos nupciais, de fertilidade, de vida” (SARTORELLI, 2013, p. 141). Peixes também são desenhados em diferentes cores e materiais, por toda a basílica porque, conforme a história, o primeiro milagre foi o da pesca no rio Paraíba, após os três pescadores encontrarem o corpo e depois a cabeça da imagem de Nossa Senhora. Além disso, para Pastro os peixes também são símbolo dos cristãos. Em dois painéis, uma à direita e outro à esquerda nos arcos da rampa, em direção à imagem, estão ilustrados os primeiros milagres e os primeiros ex votos. Também nas rampas, de subida e descida, está a ladainha de Nossa Senhora com alguns pássaros brasileiros.

Painéis em azulejo do Antigo e do Novo Testamento dão a volta em toda a Basílica, nas quatro naves, acima dos arcos que Pastro apresentou como a “história da fé dos peregrinos que geração após geração aí virão celebrar e receber, assim, uma educação permanente da fé. Sob a forma de azulejos, pois fazem parte das tradições ibérica e brasileira” (PASTRO, 2014, 251). Na nave Sul, são dez painéis sobre a “Infância de Jesus” em tons de azul real (Cf. PASTRO, 2018, p. 34-37); na nave norte, oito painéis sobre “A vida pública de Jesus” em azul cobalto e, sobre os portais, o Cristo Pantocrator: “Cristo Sol e o cortejo das mulheres na história da Igreja” (Cf. PASTRO, 2018, p. 38-41); a nave oeste traz oito painéis: “Novo Testamento, a Eucaristia e a Paixão e Morte de Jesus” e, em tons lilás, o painel: “A evangelização no Brasil” em azul turquesa, lilás e verde com Maria ao centro, ladeada por homens que colaboraram na evangelização do Brasil ao longo de sua história (Cf. PASTRO, 2018, p. 42-45). Na nave leste temos o painel: “Os fundamentos de nossa fé” em tons azul, turquesa, laranja e vermelho com os Patriarcas, Profetas e Apóstolos tendo no centro “o Cordeiro Pascal e o cavalo branco do amado que vem na segunda vinda” e oito painéis “Ressurreição do Senhor”, em tons turquesa e verde (Cf. PASTRO, 2018, p. 46-51).

Ainda, na basílica os vitrais, além de terem a função de filtrar a luz, recordam que “a luz é imagem do Ressuscitado que, nesse lugar ‘onde dois ou três se reúnem em meu nome, aí eu estou no meio deles’ (Mt 18,20), dá-nos a conotação de Transfiguração” (PASTRO, 2018, p. 53). O programa iconográfico traz elementos da fauna e da flora brasileiras no baldaquino central, no qual estão representados os biomas brasileiros: a Mata Atlântica, a Caatinga, o Cerrado, Floresta Amazônica e Mata de Araucárias, um em cada uma das quatro colunas que também representam as estações do ano e se interligam com o capitel, parte superior, que traz a saudação do Anjo a Maria (Lc. 28) e as palavras de Isabel ao encontrar Maria (Lc. 1, 42).

São as primeiras palavras da oração da “Ave Maria”, na primeira e na segunda parte, respectivamente (Cf. PASTRO, 2018, p. 58-63). “Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito” (Jo 1,3). “Em Cristo todo o cosmo foi recuperado. [...] A presença dos quatro anjos indica-nos que o Altar, a Eucaristia, é o centro dos quatro cantos da Terra e do Cosmo. Os anjos representam as raças brasileiras – negro, branco, caboclo e indígena” (PASTRO, 2018, p. 59).

A “Árvore da Vida”, no centro do “Paraíso” (Éden), isto é, o Reino de Deus entre nós, é ilustrada na cúpula central. No centro de um sol está o Espírito (pomba), porque a luz é a primeira a ser criada e porque o Espírito é que anima toda a vida do universo. Esse mosaico produzido em Veneza (Itália) traz ainda representações de aves brasileiras, como imagens dos peregrinos que encontram repouso, assim como as aves nas árvores encontram lugar para se aninhar (Cf. PASTRO, 2018, p. 66-71).

A capela do Santíssimo Sacramento possui um grande portal, em ferro, com ramos de videira e “pássaros que bicam uvas é sinal do cristão que vive desse Mistério. E a frase latina ‘*panis angelorum cibus viatorum*’, pão dos anjos, alimento dos viajantes” (sic) (PASTRO, 2018, p. 73). A Eucaristia é o alimento dos peregrinos. Na parede do sacrário cinco mosaicos: os quatro evangelistas, como são representados desde o século IV, e ao centro o Cordeiro Pascal, doados pelo Papa João Paulo II. O ouro da cúpula em porcelana indica a “Presença do Divino neste lugar. Toda a borda, com muitos feixes de trigo, corresponde a Pentecostes, a festa da colheita. Pássaros envolvem os feixes, indicando os cristãos que vivem deste alimento. Na base, água em movimento, isto é, esse espaço vive da ação do Espírito Santo” (PASTRO, 2018, p. 73).

Ao lado esquerdo do Trono de Maria está a capela de São José onde se lê: *Dominus domum Joseph concredidit*, ou seja, o Senhor confiou a casa a José. A cúpula dourada – o ouro que reflete a sua luz – também indica a Presença e nas bordas, significando que a fé produz a justiça, desenhos de lírios e pássaros, isto é, um jardim (Cf. PASTRO, 2018, p. 75). Outra capela, porém reservada a pequenos grupos, está atrás do Trono. O piso de granito é em forma de cestaria indígena e de água em movimento. Os doze apóstolos em afrescos localizam-se em doze nichos, como guardiões do templo. Eles não trazem os instrumentos de martírio como de praxe, mas um elemento que recorda a sua vocação (Cf. PASTRO, 2018, p. 76-79). Interessante fazer aqui uma observação: a primeira basílica paleocristã de Roma, a de *San Salvatore in Laterano*, conhecida como São João de Latrão, trazia os doze apóstolos em nichos, representando doze colunas da Igreja. A decoração renascentista englobou aquela da basílica original. Porém, manteve o mesmo programa iconográfico em outro estilo. Também nesta

capela em Aparecida, Pastro desenha em linhas contemporâneas um elemento presente na arte cristã desde a primeira basílica ocidental.

A Capela do Batismo, na parte externa da porta de bronze, expressa a Árvore da Vida e na parte interior, não só recorda, mas traz gravada a inscrição do Batistério da Basílica de Latrão:

Aqui nasce para o céu um povo de nobre estirpe. O Espírito é quem dá vida nessas águas fecundas. Aqui, a Mãe Igreja gera com fértil virgindade aqueles que coloca no mundo pela ação do Espírito. Esta é a fonte da vida que banha todo o universo. Brota da ferida do coração e faz o cristão. Esperai no Reino vós que nascestes nesta fonte (PASTRO, 2018, p. 81).

Os relevos na Fonte Batismal são a samaritana no poço com Jesus e os anjos no túmulo vazio que recebem as mulheres - duas representações que lembram o programa iconográfico do batistério de *Dura Europos* – e a ressurreição de Lázaro, presente nas catacumbas cristãs. A figura do Cristo no batismo está no ambão de onde jorra a água junto à frase: “Tu és meu filho, eu hoje te gerei”. As grandes ampolas com óleo do Catecúmeno, do Crisma e dos Enfermos tem um lugar digno, de acordo com as orientações da Igreja. A cúpula dourada, sempre indicando a Presença do Divino encerra nas bordas, ovelhas que bebem da água que jorra do Cordeiro Pascal desenhado em um círculo com as letras alfa e ômega. (Cf. PASTRO, 2018, p. 80-83). Também no batistério paleocristão de São João de Latrão havia cervos em ouro que bebiam água, ao redor da fonte batismal.

E na capela da Ressurreição, onde estão sepultados os primeiros bispos de Aparecida, e em laser sobre mármore está a Via Sacra: o Cristo humano que participa da dor humana e ao alto, encontramos a figura do Bom Pastor em reprodução fiel às ilustrações das catacumbas (Figura 121). “É a figura do Ressuscitado desde as catacumbas romanas. Ele conduz o fiel nesta vida e, também, para a outra margem do rio da vida” (PASTRO, 2018, p. 85)

Pastro (2014, p. 250-261) delineia o projeto convicto da importância da forma como meio de revelação da natureza das coisas; da natureza simbólica da arte e da liturgia; pois enquanto participa da sacralidade da liturgia, a arte celebra o mesmo Mistério: o Mistério Pascal de Cristo.

2.6.3 O artista

Com um vasto currículo em obras de arte no Brasil e no exterior, a arte de Pastro é um marco divisório em se tratando de estilo de arte litúrgica no Brasil. “Sua família é de fé católica, mas a grande influência religiosa que teve na infância e adolescência veio do contato com

congregações religiosas” (SARTORELLI, 2013, p. 18). Formado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no ano de 1972; em 1973 fez um curso de cerâmica na Abbaye Notre Dame de Tournay, França; e de arte românica no Museu de Arte Sacra da Catalunha, Espanha; entre 1978 a 1980 esteve na Europa trabalhando e estudando. Cursou Pintura na Accademia di Belle Arti Lorenzo de Viterbo, Itália. Estudou ainda na Abadia Beneditina de Tepeyac, México e cursou análise estética de obras de arte no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1981 (Cf. SARTORELLI, 2013, 18-27). Em traços contemporâneos, conseguiu fazer composições com símbolos que acompanham o cristianismo desde a sua nascente. Sobre a sua arte escreveu: “Meus traços, minhas cores puras e chapadas são uma continuidade do Texto Sagrado. Minha linguagem é simbólica e não realista – quero ir além do real e da cópia. Evitar o Renascimento, evitar o subjetivo” (PASTRO, 2002, p. 52). As suas referências estão na arte do primeiro milênio, a começar pela arte das catacumbas enquanto simbólica: “Temos muito que aprender com os primitivos. Pertencemos à antiga estirpe dos ‘fóssores’ (coveiros) que nas catacumbas tinham a função de preparar a ‘viagem para o além’” (2002, p. 52). Na arquitetura “das igrejas românicas recebi o despojamento das pedras [...] as basílicas bizantinas revelaram-me o esplendor da sabedoria do Espírito da vida [...] porém, os impressionistas e expressionistas ofereceram-me uma nova luz, pureza de traços e cores, busca da essencialidade” (PASTRO, 2001, p.16)

Ao seguir as orientações do Concílio Vaticano II, Pastro busca inspiração nas fontes e escolhe seguir a arte da Igreja indivisa, isto é, daquele período em que não havia a atual divisão entre Igreja Católica Romana (Occidental) e Igreja Ortodoxa (Oriental): “descobri ao longo do Mediterrâneo a arte românica e bizantina. Em Israel, Egito e Etiópia, a copta. No Brasil, a indígena, a negra” (PASTRO, 2002, p. 52). Os traços dos seus primeiros trabalhos possuem uma característica marcadamente copta³⁵ (Figura 122) e latino-americana, como por exemplo no mural “A História da Salvação” (Figura 123), na Igreja de São Bento no Morumbi, em São Paulo-SP (Cf. PASTRO, 2002, p. 3,5,33,62,63), assim como outras.

Em entrevista a Isabella S. Alberto, da Revista Passos, o artista fala sobre como entende o seu trabalho nas igrejas:

Eu sou parte da comunidade cristã, sou um crente. Se eu não fosse um crente eu não aceitaria este trabalho. Então como um homem crente e como um artista que tem um dom, eu tenho que acolher este dom na plenitude. E um dos elementos deste dom é também o de estar mais próximo por natureza, pelo próprio dom, do sagrado, do Outro, do invisível. Eu não estou muito ligado ao mundo visível, ao mundo do

³⁵ Arte cristã do Egito (século IV-VII), com base na arte greco-romana e influenciada pela arte Síria e do Oriente Próximo.

cotidiano, do profano por natureza. Segundo, para eu que me sinto um homem pós-Vaticano II, e para o povo brasileiro, peregrino brasileiro, tem que entrar a Palavra, é a Palavra que gera carne (PASTRO, apud ALBERTO, 2007).

Pastro entende que o artista e também o arquiteto, ao projetarem igrejas, deverão saber que suas obras servem à liturgia e não às próprias honras: “os artistas devem saber que o artista é o Espírito; e o coração do homem, a obra de arte. O programa iconográfico de um edifício cristão terá como centro o Cristo e seus mistérios na sagrada liturgia” (PASTRO, 2014, p. 78). Para ele, não é o gosto do artista que deve prevalecer, mas o “ser Igreja hoje” (SARTORELLI, 2013, p. 139). Entretanto, Sartorelli (2013, p. 139) observa que Pastro tem sim um gosto bem claro, mas é condizente com o que deva ser a Igreja.

Ao conceituar o artista, em um capítulo sobre arte e beleza, Pastro (2010, p. 99-107) busca o seu sentido na etimologia da palavra. Arte, Ars, Artis significa serviço, uma função ou um trabalho. Retomando a história, afirma que da antiguidade clássica até a baixa Idade Média tudo o que se produzia possuía uma razão e um valor dado pela vida, nada era puramente estética ou produção para mercado. Tudo o que se fazia era uma “obra de arte”, uma função bem executada porque realizada com sentido e cada artista possuía o conhecimento e o domínio da produção no seu todo e o fazer era como celebrar. “Todos se sabiam parte de um grande todo: O BEM, O BOM E A VERDADE” (Pastro, 2010, p. 99). Os objetos eram verdadeiros porque feitos de material verdadeiro, por exemplo, se fosse ouro não era imitação. Se eram verdadeiros e cumpriam bem a sua função eram belos e bons. Então, o verdadeiro, o belo e o bom eram interdependentes. E é a partir destes conceitos que Pastro fala da identidade do artista.

Inicialmente os artistas eram funcionários, mas artistas porque não eram somente executores porque faziam com um objetivo, podia ser para as pessoas ou para os deuses. Eram músicos, arquitetos, pintores, escultores ou construtores. Os fósseis que conhecemos como coveiros das catacumbas, da idade clássica até o século IV estavam presentes com suas obras, do nascimento à morte. Nas corporações de ofícios da Idade Média, nem todos os artesãos são artistas porque são somente executores, mas ainda subsiste a trilogia: verdade, bom, belo. Até o Renascimento, os artistas não assinavam seus trabalhos até quando começam a ser respeitados pelos retratos de mecenas e os próprios.

É difícil conceituar o artista hoje, diz Pastro (2010, p. 102). Ele admira os impressionistas e expressionistas que rompem com os padrões renascentistas, que não aceitam passivamente encomendas que agradam aos sentidos. Romano Guardini fala do expressionismo como antítese do realismo moderno que colhe a realidade como se apresenta. O expressionismo “afirma que o artista quer somente revelar aquilo que ele experimenta e para atingir tal objetivo

pode utilizar, até a extrema deformação, os fenômenos do mundo circunstante” (GUARDINI, 2008, p. 39). O real numa obra de arte, são as superfícies, as cores, a massa, os materiais que possuem um caráter de alusão e que o artista procura comunicar na obra de arte que é tensão e unidade entre real e irreal (Cf. GUARDINI, 2008, p. 43). Pastro entende o artista como aquele que busca a verdade, uma linguagem verdadeira desde a verdade dos materiais, das cores e da luz. “O artista sacro é aquele que transmite o Mistério, ou melhor, serve (ministro) ao Mistério” (PASTRO, 2011, p. 47), como João Batista que indica o verdadeiro Caminho (Cf. Jo 3,30). Para ele, o artista deve, em primeiro lugar, ter fé, ser animado por ela, porque é a fé que vai nos transformando, gerando a humildade necessária a quem sabe que assume um serviço na Igreja, um serviço dado por Deus. “O artista deve saber-se veículo” (PASTRO, 2011, p. 47). O artista é um batizado e como tal é Igreja, é membro do Corpo místico de Cristo, é como retrata a figura do fósforo, pintado das catacumbas de São Marcelino e Pedro (Roma), que ajudava o fiel na condução, na viagem para o paraíso eterno. Pastro cita a frase de Fra Angélico, patrono dos artistas: “Para fazermos as coisas do Cristo é preciso pertencer ao Cristo” para dizer que o artista é como os pintores de ícones que rezam, meditam a Palavra de Deus e jejuam antes de “escrever” os ícones (Cf. PASTRO, 2011, p. 48). Eles partem da certeza de que o verdadeiro iconógrafo é aquele que inspira, isto é, o Espírito Santo.

A liturgia é o que deve prevalecer em qualquer projeto artístico. O artista deve ser fiel à liturgia e não à sua vontade própria, tendo presente o caráter mistagógico da arte sacra. A mistagogia “paulatina entrada e participação no Mistério, crescente intimidade com Deus (crescimento na vida em presença do Mistério), e a mistania, a expressão dessa intimidade em gestos” (PASTRO, 2011, p. 48-49), porque seria incompleta uma fé sem atos com ela coerentes. Pastro ainda repete que a fé não é uma ideia, uma fé “de moral”, mas está ligada ao Mistério da Encarnação. Por ela cremos que o outro é expressão, habitação do Espírito, templo. “As atitudes de atenção, respeito, bondade, disponibilidade, vigilância são próprias de quem reconhece no outro a presença do Outro. E a arte é um grande sinal quando a iconografia está a serviço da verdade” (PASTRO, 2011, p. 49)

2.7 Considerações parciais

O estudo realizado até o momento nos dá condições de analisar a passagem da representação do Bom Pastor na arte funerária à inauguração de um programa iconográfico totalmente novo na arte monumental. Ele nos permite afirmar também quão significativa foi e é a imagem do Pastor, tanto no período tratado quanto na arte litúrgica Pós-Vaticano II, quando

este se volta às Fontes escriturísticas e à Patrística. Afinal, para os primeiros cristãos, a figura do Bom Pastor resumia todo o Mistério Pascal. Como vimos anteriormente, a relação entre pastor e rebanho já era conhecida na cultura judaica na qual nasce o cristianismo, oriunda dos profetas (Cf. Ez 34; Jr 23,1-6; Is 40,10-11) e dos salmistas. O pastor, em vestes simples, era identificado como aquele que, noite e dia, vigia e protege as ovelhas do rebanho. Estas se sentem atraídas e encantadas por aquele que, livrando-as de todos os perigos, as leva por caminhos seguros, cuidando de cada uma e as alimentando rumo à paz e à harmonia dos pastos verdejantes, símbolo do paraíso (Sl 23(22)). Os desprezados também entenderam que o Deus revelado em Jesus Cristo, a exemplo do pastor cuidadoso, zela por cada ser humano, não excluindo ninguém. No entanto, apesar dos ditos do profeta Ezequiel, que associa o próprio Deus como um pastor cuidadoso de seu povo, a literatura rabínica acabou por desconfiar dos pastores, associando-os aos ladrões e descumpridores de normas ou leis (JEREMIAS, 1983, p. 403-407).

Por meio da parábolas e da resignificação operada por Jesus, cada batizado, particularmente aqueles que exerciam profissões marginalizadas ou que viviam numa situação de impureza segundo as leis judaicas, podia olhar para a imagem Bom e Belo pastor como que por um espelho, ora identificando-se com ele, ao ser chamado a evangelizar, ora com a ovelha que necessita do amparo de um guia zeloso e amoroso, a exemplo da estatueta do Bom Pastor (Figura 113). Nessa escultura contemplamos o seu cabelo confundindo-se com a lã da ovelha sobre seus ombros, numa representação do cristianismo.

A teologia dos Santos Padres nos apresenta o Bom e Belo Pastor como o Logos, a Palavra eterna que se encarnou no seio de Maria e se despojou de sua divindade, assumindo a condição de escravo (Cf. Fl 2,6-8). Tal imagem aparece relacionada à missão de Jesus, o Salvador, desejado por Israel e anunciado pelos profetas. A imagem do Pastor nasce da própria verdade revelada em Jesus: ele se fez servo, se fez pequeno nascendo pobre, foi perseguido e morto. Assumiu as dores do mundo e, em seu corpo ressuscitado e elevado para junto do Pai, dá também uma vida nova e eleva todo o ser humano como filhos e filhas de Deus. É o Logos que toma nos braços a humanidade como o pastor toma nos braços e eleva a ovelha. Em seus ombros, ela não precisa mais olhar para baixo, como que humilhada, mas para cima, para o Pai, representando toda a humanidade a Ele entregue por Jesus. A ovelha simboliza a humanidade toda resgatada no mistério da *Kenosis*. Enquanto perseguida, a Igreja não possuía poder nem influência na sociedade imperial. Os romanos respeitavam as religiões dos povos dominados, mas a Igreja de Jesus – as comunidades dos seguidores - não figurava como uma religião. Sendo

tolerada a partir do Edito de Milão (313), com Constantino, é somente com Teodósio I, por meio do Edito de Tessalônica (380), que ela passa a receber status de religião oficial, acima de todas as outras. A Igreja tomando para si a iconografia do rei potente e vencedor, possibilitou a afirmação de sua autoridade e a imposição de suas ideias.

Não podemos negar que, nesse contexto, a figura imponente do Pantocrátor começa a tomar relevo na arte litúrgica das Igrejas e que ela tenha ofuscado - sem uma gradual passagem - a figura do Bom Pastor. Esta passa a ficar esquecida nas catacumbas, como que fazendo parte de um passado, tempo alternado entre paz e outros momentos em que era preciso se esconder ou viver entre sobressaltos, prisões e martírios. Os dados da nossa pesquisa mostram que as composições triunfalistas tomaram o lugar do Bom e Belo Pastor, até então figura-símbolo de Jesus e síntese da fé e do conteúdo recebido nas catequeses de iniciação cristã. A Igreja, enquanto religião soberana no Império, passa a ilustrar, em temas teofânicos, o Cristo soberano, não de um Império, mas de todo o universo. Aquela figura de pastor pobre não representava a religião que triunfara sobre todas as outras. Destarte, os cristãos passaram a utilizar representações da corte imperial, gestos e insígnias do Imperador, símbolo de uma sociedade patriarcal e desigual, que não respeita a dignidade e os direitos das mulheres enquanto filhas de Deus. Doravante, a representação de Jesus passa a agregar os mesmos símbolos atribuídos ao Imperador, o mesmo que impunha a sua vontade sobre tudo e todos, tomando para si o status de divindade e exigindo dos súditos gestos de adoração. Paradoxalmente, a imagem religiosa de Jesus Rei do Universo, passou a ser revestida das insígnias do Imperador, servindo de base para a iconografia monumental cristã. Podemos inferir que, se o Imperador não fosse adorado como um deus, suas representações não teriam servido à ilustração do verdadeiro Senhor e Soberano do Universo.

A nova religião do Império utilizou as mesmas formas da propaganda do poder imperial, conhecida e aceita em todo o território. Se a mão levantada do imperador pedia silêncio para que ele pudesse falar, dar ordens e veredictos, no Pantocrátor a mão direita abençoa, bendiz, enquanto a outra mostra que ele é portador da Palavra divina. É notório o desaparecimento da imagem do Bom Pastor com a ovelha nos ombros e com o rebanho próximo a ele, dirigindo-lhe de volta o olhar. Certo, as composições em vários registros colocam na faixa inferior, abaixo do Cristo Majestoso, quatro, seis, ou doze ovelhas representando os apóstolos e neles, toda a Igreja, seguindo a tradição dos monumentos que celebravam as vitórias imperiais nas campanhas bélicas, mas a relação rebanho-Pastor não é mais direta. Era preciso mostrar que o poder do Rei do Universo passa através de Pedro e Paulo, como na *Traditio Legis*, e/ou pelos

seus doze Apóstolos, os chefes das Igrejas, os homens fundadores de comunidades cristãs por todo o Império. Não podemos afirmar taxativamente que a iconografia também serviu de propaganda para a hierarquia da Igreja, mas é notório que, a partir de então, o clero passou a ganhar um prestígio cada vez maior tanto no Ocidente quanto no Oriente, em detrimento do sacerdócio comum do povo de Deus

É certo também que havia a intensão de mostrar que os cristãos, e mais precisamente seus líderes, eram pessoas cultas e capazes de argumentar, assim como os filósofos. Tal ideia pode ser constatada, com base na *Traditio Legis* e outras pinturas e mosaicos, na figura do Cristo apresentando aos apóstolos um livro ou um pergaminho e que estes, em posição de concordância, os aceitam. Tal imagem se coaduna com o rito estabelecido entre os senadores diante do Imperador, o qual lhes outorga a *Traditio Legis*, ou mesmo com as atitudes dos filósofos em meio às discussões com os discípulos. A nova religião do Estado também precisava mostrar que não era feita somente de pescadores, de pobres ou iletrados, mas possuía um sistema de ideias com poder de convencimento capaz de atrair pobres ou ricos, letrados ou não, e que, apesar de apresentar um Deus diferente, sabia dialogar com a cultura de seu tempo. A arte monumental, como a arte funerária, mostra um cristianismo inculturado que expressou a fé por meio do modelo plástico do estilo imperial, na figura “sagrada” do imperador.

Entretanto, a simbologia apocalíptica nos leva a identificar sinais de resistência ao poder Imperial na iconografia presente nas igrejas e nas urnas funerárias. O Cordeiro Pascal, em destaque nas composições iconográficas, representa o mesmo Pastor. O livro do Apocalipse, que originalmente foi uma crítica ao Império perseguidor da Igreja, passa da literatura para a linguagem plástica: o trono não é mais ocupado pelo Imperador, mas pelo Cristo; quando ilustrado vazio – como tantos tronos do imperador – era posto em relação com a sédia do presidente da celebração, ou contendo as insígnias da paixão, o livro dos sete selos, ou ainda o Cordeiro. Podemos então dizer que o Pastor e todo o Mistério Pascal passam a ser representados nas imagens do Apocalipse no qual o trono, símbolo da majestade, pertence ao Cordeiro. O Pantocrátor, ao compor com os outros elementos bíblicos, pode ser então considerado a contra face do Pastor, o reverso que se torna o lado principal da mesma imagem de Jesus, Caminho, Verdade e Vida que o Bom e Belo Pastor simboliza.

Nesse sentido, as imagens do Cristo em majestade diferem das imagens do Imperador e o modo de olhar também diverge daquele de seus súditos não cristãos. A frontalidade e os olhos que fitam o expectador levam a contemplar para além da imagem e a ausência de sombras remete ao dia que não termina. Não é uma imagem com um fim em si mesma, como o é um

ídolo. Outros elementos como anjos, lâmpadas, os rios ou o grande rio e a árvore da vida mostram a Palavra de Deus que é proclamada também pela arte, sem desprezar a linguagem das culturas. A força profética do livro do Apocalipse, portanto, não deixou que a Palavra de Deus fosse ofuscada pela reconhecida arte-propaganda do poder imperial, transportada para dentro das basílicas cristãs.

A fé é força de profecia e enfrentamento; assim o foi em Jesus; assim o foi na coragem dos mártires. Nas representações artísticas não poderia ser diferente. Embora com insígnias do poder imperial, as composições teofânicas das primeiras basílicas mostravam que nenhum poder desta terra pode vencer a dor e a morte, nenhum poder é eterno. Somente é eterno o amor de um Deus que se entregou para que a humanidade se reencontrasse com a sua Verdade, Bondade e Beleza. Beleza esta que se mostrou para além da aparência. Beleza desfigurada na dor, mas transfigurada pelo amor, pela vida entregue livremente como consequência: por não trair a verdade, por não desviar o caminho, pelo compromisso com a vida. A vida toda de Jesus foi uma teofania (revelação do Pai) desde a Encarnação. A arte desse tempo vai então instaurar uma estética que represente suas palavras, seus gestos, os milagres por ele operados, sua Paixão-Morte-Ressurreição-Ascensão, enquanto Imagem do Deus invisível, o Primogênito de toda criatura” (Col 1,15). Tudo isso representado não em uma teofania de instantes, como nas religiões de mistério, mas em uma teofania eterna.

Nesse sentido, a “estética de Plotino” serviu de base aos cristãos para transmitir essa teofania perene. A ausência de peso, de volume, da terceira dimensão e do movimento são meios para contemplar o indizível integrado ao visível, que quis permanecer no mundo e que é celebrado na Liturgia. Os traços essenciais, as cores puras e a ausência da sombra desintoxicam paredes cheias de detalhes como se quiséssemos ilustrar o paraíso do jeito que na Idade Média se imaginava: de um lado as almas salvas e do outro as condenadas, o que a história da arte comprova. Cláudio Pastro seguindo aquela estética que perdura na arte bizantina, mostra que a arte simples, essencial e simbólica está em harmonia com a Liturgia que é simbólica e, em se tratando do rito romano, também simples e essencial.

O Cristo triunfante, nas obras de Pastro, é valorizado e redefinido em linhas modernas, em composições simples unindo elementos bíblicos a outros referentes à comunidade que naquele lugar celebra. Pastro não o chama de ícone por não seguir as técnicas da iconografia de raiz bizantina. Tanto o Bom Pastor quanto o Pantocrátor – ao qual dá outros títulos - foram por ele ilustrados, e suas composições ensinam que é possível unir um conteúdo bíblico-teológico-litúrgico à estética já utilizada a no século III, mas em linguagem contemporânea. A arte de

Pastro deixa transparecer conhecimento e espiritualidade. Ele desenhou a Jesus Cristo, Deus que “desceu” para “subir” com a humanidade revalorizada, redimida, resgatada por um Deus que não pede sacrifícios humanos, mas se oferece em sacrifício para salvar a vida de tudo aquilo que distancia, aliena, diminui o ser humano. É esta a verdade que está “escrita” na figura do Bom Pastor e o Cristo triunfante, juntamente com outros elementos, deve ser assim interpretado. Pastro continuou uma tradição que integra Palavra de Deus, fé e vida no espaço de celebração e o fez com maestria, em poucas, mas precisas linhas; compondo com imagens do Apocalipse que mostram o conceito de Igreja como a esposa do Cordeiro e a liturgia como o encontro entre Deus e a humanidade, diálogo aberto para sempre em Jesus Cristo. A arte na Basílica Nacional recupera a dimensão pedagógica ou mistagógica da arte sacra porque a “casa” onde a Igreja se une para celebrar pede uma arte coerente com a Verdade revelada – Jesus é a Verdade.

Imagens, desde as catacumbas, ilustram quem é Deus para os cristãos. A fé é sempre acompanhada por ações com ela coerentes porque os cristãos são seguidores de Alguém que assim fez e ensinou a fazer. Jesus falava do Pai como doador de vida plena e suas palavras foram acompanhadas de gestos que recuperavam a vida. A arte sacra nada é, se junto com a estética não transparecer uma ética anterior e posterior a ela. A Igreja atualiza as ações libertadoras de Jesus e a arte litúrgica não pode comunicar outra, senão a mesma verdade. A imagem na liturgia não tem um fim em si mesma; é janela, é meio. Ousamos afirmar que as composições iconográficas no espaço litúrgico quanto mais simbólicas tanto mais estarão em sintonia com a própria liturgia que é feita de sinais e símbolos, é simples, bela e inclusiva.

Não por acaso nas naves das igrejas, em todo o primeiro milênio, as pinturas eram baseadas nas narrativas da presença de Deus na história e mostravam o cumprimento das profecias e as ábsides, teofanias com a presença de testemunhas: Maria, os Apóstolos e mártires. A beleza da arte está na verdade que revela e essa verdade não é outra senão aquele que se apresentou como o Belo e Bom Pastor, Caminho, Verdade e Vida. O mesmo podemos dizer dos elementos apocalípticos que denunciam os poderes que matam e anunciam um outro mundo possível, sem dor, sem perseguição, sem injustiça: um novo mundo, uma nova cidade, na qual o Cordeiro que fora abatido é que está no trono e revela todos os segredos. Com ele estão todos os que lavaram suas vestes no seu sangue, isto é, todos os que morreram testemunhando que o único Deus é o revelado em Jesus, diante do qual e somente dele os joelhos podem dobrar. Não estaria aqui, a referência por excelência de uma arte da resistência, não só num império supostamente convertido na pessoa de Constantino, mas em todos os tempos em que a igualdade de direitos e a justiça se fazem ausentes?

A arte litúrgica é, como a liturgia, expressão de uma Igreja que, ao peregrinar, celebra; ao celebrar e peregrinar ouve, sente e age para que a vida na terra tenha mais beleza. Papa Francisco vem recordando que a Igreja de Cristo, assim como ele fez, também caminha, deve caminhar em meio às dores e misérias do mundo estendendo a mão, tornando visível a misericórdia de Deus, especialmente aos esquecidos. Surpreendendo Roma e o mundo com a Proclamação do Ano da Misericórdia, insiste em mudanças de atitudes para que o abraço de Deus chegue aos que foram excluídos dos direitos, aos que ainda estão esquecidos, “para que sintam o calor da nossa presença, da amizade e da fraternidade. Que o seu grito se torne o nosso e, juntos, possamos romper a barreira da indiferença que frequentemente reina soberana para esconder a hipocrisia e o egoísmo” (MV, 15).

A imagem do Bom e Belo Pastor nos indaga sobre qual imagem de Jesus a Igreja que constituímos deixa transparecer. Ela nos instiga a rever nossas relações no interno da instituição-Igreja e na Igreja-comunidade de comunidades como um todo. Se o Pastor é Belo porque Bom, porque salva, porque dá a vida, porque chama pelo nome, porque convida e conduz em segurança, como ele também deverá ser a Igreja, desde os pastores assim constituídos pelo sacramento da Ordem, como todos os batizados, não dispensados, mas incluídos no mesmo sacerdócio, profecia e serviço. Assim como um ícone, a Igreja – Povo de Deus, todos os batizados, independentemente da função ou do ministério – é chamada a tornar visível o amor de Deus revelado em Jesus Cristo: “A pregação de Jesus torna-se novamente visível nas respostas de fé que o testemunho dos cristãos é chamado a dar” (MV, 16). E a arte litúrgica é chamada a ser coerente com a vocação da Igreja, “igreja em saída”, na qual os “pastores têm “cheiro de ovelha” e Ecclesiológia, liturgia e arte estão contidas na mesma moldura, numa única composição. É sobre o que iremos discorrer no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

DO PODER PASTORAL AO PASTOREIO: ARTE COM “CHEIRO DE OVELHA”

Introdução

O presente capítulo busca compreender o pastorado segundo o Papa Francisco, ressaltando o que seria a tônica do seu pontificado, a eclesiologia latente em seus gestos ou que transparece neles e nas suas palavras; o extraordinário que se torna cotidiano e que alcança todas as dimensões da Igreja, ecoando em profecia frente às injustiças institucionalizadas de um mundo centrado no mercado, no consumo, no descarte de bens e pessoas. Francisco aponta para o Bom e Belo Pastor e para uma Igreja ativa, em saída, que sabe para onde deve ir, como deve caminhar e a quem seguir.

Essa mesma Igreja evangelizada é chamada a evangelizar através da via da beleza. Aos artistas e à arte, Francisco tem uma palavra que pode transformar também a arte e a arquitetura das igrejas porque a arte no espaço de celebração dá forma à Palavra, à fé professada e mostra a missão que é desenvolvida após a saudação final “Ide em paz e o que o Senhor vos acompanhe”. Uma “Igreja em saída” é uma Igreja aberta e dialogal dentro e fora dela mesma, é uma Igreja que inclui e não descarta. E a arte, igualmente para Francisco, tem a missão de mostrar que a natureza pede reaproveitamento, reutilização e não descarte.

Fazemos um aceno à imagem da Orante, porque ela aparece, na arte paleocristã, sempre junto ao Pastor: a pessoa salva e o Salvador. O gesto de mãos estendidas passou para a iconografia mariana e nela estão representados todos os que tem fé e disposição para receber o Dom do Espírito e sair às pressas, como o fez Maria após a Anunciação. A Orante abre uma nova discussão que poderá ser desenvolvida posteriormente sobre o feminino na Igreja e na sociedade. Valorizamos o documento preparatório para o Sínodo da Amazônia em suas propostas válidas não somente para a Região Panamazônica, mas como desafio para a Igreja toda. O *Instrumentum laboris* é esboço de um desenho de Igreja a ser efetivado, no qual a mulher tenha espaço nas instâncias de decisão e onde o poder seja serviço, cuidado, atenção para que a Igreja seja anunciadora da mensagem de vida do Bom Pastor.

É a busca de uma Igreja aberta e acolhedora, profética e servidora que a arte sacra ilustrará: a “Casa da Igreja”, *domus ecclesiae*, ícone da Igreja viva, comunidade que se reúne ao redor da mesma mesa. A eclesiologia vigente determinará também a arte. Na basílica da Padroeira do Brasil, a arte de Cláudio Pasto resgata e atualiza a arte sacra no primeiro milênio

com traços simples e essenciais como no período paleocristão, valoriza as culturas do Brasil e a figura feminina nas mulheres que prefiguram Maria e nas mulheres da história e do nosso tempo. Exemplo este a ser levado em conta quando se busca uma Igreja inclusiva.

3.1 Papa Francisco: “Igreja em saída” como imagem de pastorado

Papa Francisco, após a sua eleição, em 13 de março de 2013, na varanda da Basílica Vaticana “desenhou” uma nova imagem de pastorado, adequado aos tempos atuais. O 266º papa da Igreja, o primeiro jesuíta a ser elevado ao pontificado e o primeiro latino-americano, cumprimentou o povo que lotava a Praça São Pedro com um “boa noite” (*buona sera*), apresentando-se como o Bispo de Roma e por duas vezes agradece à comunidade diocesana pela acolhida. Após fazer uma oração pelo Bispo emérito Bento XVI, convida a caminhar, bispo e povo, “o caminho da Igreja de Roma, aquela que precede na caridade a todas as igrejas; caminho de fraternidade, de amor, de confiança recíproca”, caminho frutuoso para a evangelização da cidade. Pede que também a oração seja recíproca e por todo o mundo. Antes de dar a bênção ao povo, solicita um favor: que o povo peça a Deus para o abençoar. Inclina-se e a praça São Pedro silencia. O povo pede a bênção para o seu pastor (Cf. Tv2000it). Cena jamais vista em uma ocasião como esta; um gesto simbólico que seria seguido de tantos outros.

Ele, o Pastor, o Bispo de Roma como gosta de ser chamado, mostrava - desde as suas primeiras palavras e no gesto de inclinar-se durante a oração do povo - que assumiria a noção de Igreja em movimento, a caminho, em diálogo e que valoriza a todos os batizados. Escolhe o nome Francisco, que vem do pobrezinho de Assis, um leigo que vivera o Evangelho da forma mais coerente possível, apontando para uma opção, a de privilegiar os mais pobres. Na exortação apostólica *Evangelii Gaudium*, assinada em 24 de novembro do mesmo ano, na Festa de Cristo Rei, afirma que uma renovação na Igreja é inadiável (Cf. EG 27-33); e apresenta a proposta de fazer de toda Igreja uma Igreja “em saída” (Cf. EG 20-23).

Ao proclamar o Jubileu extraordinário da Misericórdia, Papa Francisco escolheu, não por acaso, o dia 8 de dezembro de 2015, solenidade da Imaculada Conceição, como data para a sua abertura porque ela “é cheia de significado na história recente da Igreja [...]: o cinquentenário da conclusão do Concílio Vaticano II. A Igreja sente a necessidade de manter vivo aquele acontecimento. Começava então, para ela, um percurso novo da sua história” (MV 4), derrubando muralhas dentro das quais ficou enclausurada em seus privilégios por “demasiado tempo” (cf. MV 4), abrindo-se para o diálogo com a sociedade, com as outras religiões e denominações cristãs, iniciando “uma nova etapa na evangelização, um novo

compromisso para todos os cristãos testemunharem, com mais entusiasmo e convicção a sua fé” (MV 4).

Em entrevista, de 05 de junho de 2015, concedida por e-mail à Revista IHU On-Line, o teólogo e liturgista italiano Andrea Grillo reconhece a renovação conciliar como irreversível a partir de Francisco, reconhecido como “filho do Concílio”:

Francisco não deve contar entre os seus méritos o fato de ter nascido justamente em 1938, de ter se formado na Argentina justamente nos anos conciliares e de ter absorvido, desde jovem, o estilo, a linguagem e a visão eclesial enraizada no Vaticano II. Francisco, a partir desses pontos de vista, é a mais clara expressão da virada que o Vaticano II imprimiu na tradição católica: a semente foi lançada há 50 anos, a maturação ocorreu durante esse cinquentenário de “elaboração eclesial”, e o fruto maduro apareceu, de repente, mas não sem bons motivos, no dia 13 de março de 2013. (GRILLO, IHU on-line, 05 Junho 2015).

Segundo Francisco, em sintonia com o Concílio Vaticano II, a Igreja não deve ser o centro, autorreferencial (Cf. EG 49), mas em movimento, aberta ao diálogo, alegre anunciadora do Evangelho, sinal da misericórdia de Deus. Com a proclamação do Ano Jubilar extraordinário, improvisamente, a cidade de Roma precisou iniciar reformas e traçar planos para receber turistas e peregrinos. Testemunhamos dioceses em romaria, a pé ou através de outros meios de locomoção; tudo sendo organizado com rapidez, porque não estava previsto um Ano Jubilar da Misericórdia. Mas, no pastoreio de Papa Francisco, o extraordinário extrapolou 365 dias. A misericórdia é a tônica de seu Pontificado, mas não como uma devoção e não para apenas um ano extraordinário. Centrado no Evangelho, em Francisco misericórdia é perdão, alegria de evangelizar, acolhida dos mais vulneráveis, enfrentamento dos limites e pecados no interior a Igreja e das grandes injustiças institucionalizadas no mundo contemporâneo neoliberal.

Como o Bom Pastor, que arrisca a vida para salvar a ovelha perdida, assim também é a Igreja, “...e não há realidade alguma verdadeiramente humana que não encontre eco no seu coração” (GS 1); é ela, a comunidade de todos os batizados, vocacionados a curar as feridas, a cuidar e proteger a vida, porque é a Luz do Cristo que “resplandece no rosto da Igreja” (LG 1). O Concílio foi recepcionado na América Latina a começar pela Conferência Episcopal de Medellín, que representou um grande marco de profecia da nova orientação teológico-pastoral. Conforme o tema: “Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio”, os pastores reencontram o seu povo – como o Bom Pastor reencontra a ovelha perdida - em uma realidade de injustiça institucionalizada, opressão e empobrecimento. Papa Francisco é “filho” desta Igreja que vê a realidade; que analisa a partir da Palavra de Deus e das ciências, age, revê

a prática, avalia, revê³⁶; uma Igreja consciente que está a caminho num mundo em contínua transformação.

Francisco, como escreve Ottaviani (2017, p. 11-20) em suas atitudes, escritos e pronunciamentos é fiel à eclesiologia do Concílio Vaticano II, reavivando conceitos como Igreja “povo de Deus”, aberta aos “sinais dos tempos”, ao diálogo, em saída, sensível às dores e alegrias do mundo e que tem como modelo de relações o movimento pericorético trinitário, no qual circula o amor, a comunicação, a unidade, o que difere de uma noção de Igreja piramidal. Na Encíclica *Laudato Si*, ele retoma o Magistério de seus predecessores, no que tange ao cuidado com “a casa comum”, e o integra numa noção mais global, ecologia integral, ligada à justiça social, assim como rezam os documentos do CELAM e de várias conferências Episcopais (Cf. OTTAVIANI, 2017, p. 16-17).

“Igreja em saída” é o primeiro item do primeiro capítulo da Exortação *Evangelii Gaudium*. Insere-se no capítulo que tem por título: “A transformação missionária da Igreja”. Transformação e saída podem ser consideradas palavras-prefácio do documento. O papa realça que a Igreja é convocada, assim como Abraão (Gn 12,1-3) que saiu rumo à terra prometida e promissora; como Moisés (Ex 3,10ss) que saiu para levar o povo à terra da promessa; como Jeremias (Jr 1,7) atendendo à sua vocação de profeta; mas especialmente, a Igreja sai a partir do mandato missionário de Jesus para todos os cenários, enfrentando os desafios que o “ide” comporta. O caminho não está pronto e Francisco indica o discernimento para todos e para cada comunidade para que, com a resposta ao chamado de Jesus, a Igreja possa “sair da própria comodidade e ter a coragem de alcançar todas as periferias que precisam da luz do Evangelho” (EG 20).

A realidade é complexa e os problemas exigem uma nova metodologia pastoral que leve a pensar junto, descobrir junto, acolher, curar e cuidar. “A igreja em saída é uma igreja com as portas abertas. Sair em direção aos outros para chegar às periferias humanas não significa correr pelo mundo sem direção nem sentido’ (EG 46). Por vezes, continua Francisco no mesmo texto, é diminuir o ritmo para poder “olhar nos olhos e escutar”; também pode ser “renunciar às urgências para acompanhar quem ficou caído à beira do caminho”, ou ainda, com as portas abertas, ficar esperando a volta do filho como na parábola do filho pródigo. Francisco ainda utiliza a imagem da “casa aberta do Pai” (Cf. EG 47): uma Igreja casa do Pai, com as portas abertas para quem quiser nela entrar, participar inclusive dos Sacramentos que não são um

³⁶ Nos referimos ao método *ver, julgar, agir* utilizado na Encíclica *Laudato Si*, esquema pedagógico do Cardeal Joseph Léon Cardijn (1882-1967).

prêmio para os perfeitos, mas um remédio e alimento para os fracos, de acordo com os Santos Padres. A Igreja deve ser facilitadora e não controladora da graça (Cf. EG 47).

A Igreja em saída é a “comunidade de discípulos missionários que ‘primeireiam’, que se envolvem, acompanham, frutificam e festejam” (EG 24). É a Igreja que chega a todos, mas privilegia “sobretudo aos pobres e aos doentes, àqueles que muitas vezes são desprezados e esquecidos, ‘aqueles que não têm com que retribuir’ (Lc 14,14). [...] a evangelização dirigida a eles é sinal do Reino que Jesus veio trazer” (EG 48). A Igreja sai para oferecer a vida de Jesus Cristo. Sai porque a alegria do Evangelho, comenta Papa Francisco (EG 21), é missionária, como a dos setenta e dois discípulos (Cf. Lc 10,17) que ao voltarem da missão, partilharam com Jesus o que haviam realizado; é como a alegria – no Espírito - do próprio Jesus pelo Pai revelar seus segredos aos pobres e pequenos (Cf. Lc 10,21). E, uma vez que a alegria do Evangelho é semeada, parte-se para outras “aldeias”, porque a alegria contém “a dinâmica do êxodo e do dom de sair de si mesmo, de caminhar e de semear de novo, sempre mais além” (EG 21). Certamente, não existe Evangelho sem alegria e isso já se encontra na própria etimologia da palavra Evangelho, do grego *"euaggelion"* (ευαγγέλιον), notícia alegre.

Como na parábola do bom samaritano (Cf. Lc 10, 25-37), a Igreja “em saída” - em movimento - existe para servir, anunciar a Boa nova do Reino, para curar as feridas de quem foi assaltado, machucado e deixado de lado, caído nos lugares onde a vida se encontra ameaçada. “A Boa Nova é a alegria dum Pai que não quer que se perca nenhum dos seus pequeninos. Assim nasce a alegria no Bom Pastor que encontra a ovelha perdida e a reintegra no seu rebanho” (EG 237). Assim fez Jesus, o Bom Pastor; assim é chamada a fazer a Igreja, Mãe e Pastora. Jesus, “a imagem visível do Deus invisível” (Cl 1,15) mostrou o rosto misericordioso de Deus, um Deus fiel ao seu povo, que ama por primeiro (1Jo 4,19), sem que precisemos barganhar ou negociar com ele. A imagem que Jesus revelou do Pai e que o Espírito confirma (Cf. Jo 14,15-26) se faz hoje visível na vida da Igreja enquanto cumpre o mandato do Senhor (Cf. Jo 20, 21).

Todos são missionários quando se utiliza o conceito de Igreja como comunidade de batizados, Igreja-Povo de Deus. Tal conceito é ponto de partida para uma Igreja em diálogo, comunhão e igualdade, uma igreja de “portas abertas” tanto para acolher quanto para “sair”. Comblin (2002, p. 133-135) considera que o conceito cristão de povo já passou por mudanças e desvios, mas “triunfou” no Concílio Vaticano II. Dizer povo de Deus não significa que seja melhor do que outro, vivendo paralelamente, mas no meio dos povos.

Se a Igreja é povo de Deus, isso quer dizer que o seu mistério de comunhão com o Pai, o Filho e o Espírito Santo se vive e se realiza numa condição de povo. Povo [...] inclui toda a realidade humana na sua diversidade concreta. O mistério da Igreja não se vive num mundo paralelo ao mundo dos povos terrestres, num mundo espiritualizado, supraterrrestre, num mundo de almas, num mundo puramente religioso (COMBLIN, 2011, p. 134).

Ao dizer povo se contempla que a dimensão religiosa é uma dentre outras dimensões da vida de um povo. A Igreja–povo penetra todas as dimensões da vida, “todas as atividades humanas dentro da cultura de um povo particular” (COMBLIN, 2011, p. 135); não como nos tempos do Imperador Constantino, não como na cristandade, porque a Igreja não é uma sociedade perfeita, separada, pura, vivendo ao lado dos outros, melhor do que os outros grupos, ou melhor do que os outros povos nos quais se insere. Como destaca Papa Francisco, se existe um lugar de destaque para a Igreja é o lugar do serviço a todos e em primeiro lugar aos vulneráveis do mundo: “pequenos, mas fortes no amor de Deus, como São Francisco de Assis, todos nós, cristãos, somos chamados a cuidar da fragilidade do povo e do mundo em que vivemos” (EG 216).

A alegria do Evangelho vivida e proclamada na Igreja em saída faz frente à tristeza gerada pela frustração e individualismo que nascem de um sistema que incentiva ao consumismo como meio para ser feliz. E “quando a vida interior se fecha nos próprios interesses, deixa de haver espaço para os outros, já não entram os pobres, já não se ouve a voz de Deus, já não se goza da doce alegria do seu amor, nem fervilha o entusiasmo de fazer o bem” (EG 2). Francisco mostra que esta não é a vida plena, a vida no Espírito que nasce do Ressuscitado, por isso convida a todos os cristãos para um encontro pessoal sempre renovado com Jesus Cristo “ou, pelo menos, a tomar a decisão de se deixar encontrar por Ele, de O procurar dia a dia sem cessar” (EG 3). Citando Paulo VI, o Papa Francisco afirma que este convite é para todos porque “da alegria trazida pelo Senhor ninguém é excluído” (EG 3).

Após ter anteriormente apresentado os desafios do mundo atual, o Papa reafirma que a missão de anunciar o Evangelho é de todos para todos, porque a Igreja é “um povo para todos” e apresenta a “*via pulchritudinis*”, o caminho da beleza a ser percorrido para evangelizar. O caminho da beleza é o caminho da arte. A referência está contida no capítulo III, centro da Exortação, que tem como título “O anúncio do Evangelho”. Na exortação e em diferentes discursos, Papa Francisco incentiva o uso da arte e indica de qual arte e de qual artista o mundo tem necessidade.

3.1.1 Papa Francisco e os artistas: pelo caminho da beleza

Todos são convidados a buscar o novo e uma nova etapa na evangelização marcada pela alegria em contraposição à tristeza que nasce em uma sociedade consumista, que gera individualismo e exclusão; onde os espaços se fecham para os pobres e não se ouve mais a voz de Deus (Cf. EG 1). Francisco quer uma Igreja evangelizada e que evangeliza com alegria, tendo como método a via da beleza, a “*via pulchritudinis*”, sabendo que a beleza é Cristo, o Evangelho eterno (EG 11), o mesmo “ontem, hoje e sempre” (Hb 13,8). Desde o início a exortação mostra a beleza ligada à alegria do Evangelho. “A evangelização jubilosa torna-se beleza na liturgia” (EG 24); no coração do Evangelho “*o que sobressai é a beleza do amor salvífico de Deus manifestado em Jesus Cristo morto e ressuscitado*” (EG 36)³⁷. Explicitamente, ao número 165, diz que “é bom que toda a catequese preste uma atenção especial à ‘via da beleza’ (*via pulchritudinis*) e remete à nota 129 que é o *Propositio* 20, uma das 58 *Propositiones* da XIII Assembleia Geral Ordinária dos Bispos (2012). Nela, os Padres Sinodais resgatam a figura do Bom Pastor como verdade, bondade e beleza:

Na nova evangelização seja dada uma atenção especial à via da beleza: Cristo, o “Bom Pastor” (Cf. Jo 10,11), é a verdade em pessoa, sinal da beleza revelada, que irradia a si mesmo sem medida. É importante dar testemunho aos jovens que seguem Cristo não só da sua bondade e verdade, mas também da plenitude de sua beleza. Como afirmou Santo Agostinho: “não é possível amar aquilo que não é belo” (Confissões, IV, 13.20) (*Propositio* 20).

O Bom Pastor então é a figura apresentada como beleza, bondade e verdade, sinal da beleza de Deus que nele se revelou. E é preciso frisar sobre a beleza, é preciso falar sobre a sua beleza; tal como no texto é preciso testemunhar “também a plenitude de sua beleza”. O Pastor reúne a plenitude beleza divina. Jesus Cristo é a plenitude da beleza do divino e do humano. Daqui podemos tomar indicações para a sua imagem que os artistas tentam representar e que a Igreja nas liturgias, na catequese, nas pastorais, na vida de cada um inserida em seu meio deve testemunhar para que o amor de Deus em sua bondade e misericórdia chegue ao coração das pessoas e encha a vida de uma profunda alegria, permeada pela certeza da fé no Ressuscitado e da esperança que não decepciona, mesmo em meio às dificuldades.

Anunciar Cristo significa mostrar que crer nele e segui-lo não é algo apenas verdadeiro e justo, mas também belo, capaz de cumular a vida de um novo esplendor e de uma alegria profunda, mesmo no meio das provações. Nesta perspectiva, todas as expressões de verdadeira beleza podem ser reconhecidas como uma senda que ajuda a encontrar-se com o Senhor Jesus. Não se trata de fomentar um relativismo estético, que pode obscurecer o vínculo indivisível entre verdade, bondade e beleza, mas de recuperar a estima da beleza para poder chegar ao coração do homem e fazer resplandecer nele a verdade e a bondade do Ressuscitado (EG 167).

³⁷ A frase está em itálico conforme o texto original

Se, portanto, a beleza possui uma função é a aquela de mostrar a verdadeira beleza, a verdade e o verdadeiro bem que é o Senhor Ressuscitado; a beleza do amor de Deus Pai revelado em Jesus Cristo; um amor que transforma os corações porque ilumina e resplandece; amor doado que transborda a partir de cada homem e mulher que se deixam amar por ele. “Relativismo estético” é uma citação que remete à nota 130 do decreto conciliar – sobre os meios de comunicação social - *Inter mirifica* em relação aos “direitos da arte e a ordem moral”. O texto coloca a questão das controvérsias que surgem sobre o tema e que se originam em “doutrinas erradas sobre ética e estética” (IM 6). O objetivo da “ordem moral” é levar o homem “criatura racional chamada ao sobrenatural [...] à consecução da perfeição e da plena felicidade (IM 6). O artista sacro é chamado a desenvolver uma arte imbuída da beleza que salva, da beleza que torna as pessoas mais felizes; capazes de encontrar razões de viver e amar.

Papa Francisco, no dia 27 de abril de 2020, durante a Missa na Casa Santa Marta (Cidade do Vaticano), convidou a rezar pelos artistas: “Rezemos hoje pelos artistas que têm essa capacidade de criatividade muito grande e pelo caminho da beleza nos indicam a estrada a seguir. Que o Senhor dê a todos a graça da criatividade neste momento” (Vatican News, 27 abril 2020). Ao receber uma carta de agradecimento pela oração, assinada por um grupo de artistas italianos, novamente o Papa reza. “Quero pedir ao Senhor que os abençoe porque os artistas nos fazem entender o que é a beleza, e sem o belo o Evangelho não pode ser entendido”. (Vatican News, 7 maio 2020). Nas palavras de Francisco ecoam as de Paulo VI em sua mensagem aos artistas em 8 de dezembro de 1965: “Este mundo no qual vivemos tem necessidade de beleza para não cair no desespero. A beleza, assim como a verdade coloca a alegria no coração dos homens [...]” (Paulo VI, 1965, § 5). O papel do artista para Papa Francisco (2015, p. 12-15) só pode ser entendido no contexto da cultura do descarte que se contrapõe à cultura do encontro e da inclusão. Na Encíclica *Fratelli Tutti*, conceitua:

A palavra ‘cultura’ indica algo que penetrou no povo, nas suas convicções mais profundas e no seu estilo de vida. Quando falamos duma ‘cultura’ no povo, trata-se de algo mais que uma ideia ou uma abstração, inclui aspirações, o entusiasmo e, em última análise, um modo de viver que caracteriza aquele grupo humano. Assim, falar de ‘cultura do encontro’ significa que nos apaixonamos, como povo, querer encontrar-nos, procurar pontos de contato, lançar pontes, projetar algo que envolva a todos” (FT 216).

Em seu livro-entrevista à jornalista Tiziana Lupi, Francisco introduz a missão do artista destacando o descarte dos pequenos, das crianças que passam fome ou que não chegam a nascer, que servem às guerras, que sofrem abusos; o descarte dos anciãos que “não servem mais”, que são um peso porque não produzem, vítimas de uma “eutanásia escondida”; crianças que devem levar adiante a história e anciãos que são a memória sem os quais não há futuro para um povo.

Mais ainda, Francisco cita a globalização da economia que, ao colocar o deus dinheiro no centro, descarta também jovens que não encontram trabalho, enquanto outros são transformados em escravos do trabalho. Descartam-se também migrantes, pessoas com deficiência.

Existe uma mentalidade do descarte pela qual o próximo não é alguém para acolher mas para deixar fora das nossas vidas. Se chega até a descartar a Deus, como acontece nos fundamentalismos religiosos que usam a Deus como pretexto ideológico. Assim como foi descartado Jesus, o Filho de Deus: primeiro deixado ao frio e obrigado a nascer em uma estrebaria, e depois morto. Descartado, também ele. (FRANCISCO, 2015, p. 13).

Após essas considerações Francisco diz que é diante da exclusão e do descarte das pessoas que não têm voz que o artista Alejandro Marmo³⁸ toma uma iniciativa. Dando como exemplo a ação deste argentino, o Papa nos faz compreender qual é a função de um artista. Alejandro faz a sua arte “onde a cultura do descarte rouba o bem e a beleza e deixa somente a sujeira. E qual é a sujeira mais feia? É a do dinheiro. É ele que nos leva a tudo isso, que nos faz também negligenciar a criação e nos distancia da fé” (FRANCISCO, 2015, p. 14). Alejandro faz suas obras com material de descarte. Duas delas se encontram nos jardins vaticanos, uma cruz com o título “O Cristo operário” (Figura 124) e Nossa Senhora de Luján (Figura 125), que também foram escolhidas para compor a “galeria ideal” de Papa Francisco dentro os onze exemplos de obras por ele comentadas (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 19-95). Francisco mostra que “com o seu trabalho e usando material de descarte, o ferro descartado, Alejandro porta a beleza em meio a este mundo que descarta” (FRANCISCO, 2015, p. 14).

As obras foram postas nos Jardins vaticanos em novembro de 2014. No site dos Museus vaticanos lemos como manchete: “Os museus se abrem para a arte ‘popular’”. A mesma página traz um vídeo sobre as obras e mostrando o dia da inauguração com a bênção de papa Francisco, uma foto e um parágrafo sobre o evento:

Estas são as palavras com as quais foram abençoadas por papa Francisco as duas esculturas em ferro realizadas com material pobre pelo artista argentino Alejandro Marmo: “São o sinal da criatividade da qual somos capazes também com uma matéria prima de descarte, abandonada. São um símbolo da genialidade que Deus quis colocar na mente de um artista” (Musei Vaticani, *archivio-notizie*, novembre 2014).

A arte, para Francisco, possui uma relevância social, capaz de recriar a partir do descartado, do invisível e apresentar um novo horizonte cheio de esperança, onde tudo parecia ter acabado. Isso é possível através da dignidade e do trabalho e também através do que fora descartado, desconsiderado, jogado. A partir desta concepção o Papa fala do papel do artista.

É este o papel do poeta, do artista: contrastar a cultura do descarte e evangelizar. O artista é testemunha do invisível, e a obra de arte é a prova mais forte que a encarnação

³⁸ Alejandro Marmo é um escultor nascido na periferia de Buenos Aires que utiliza material de descarte como matéria prima para suas obras artísticas.

é possível. Para tornar visível o mistério da força própria de uma obra de arte são necessárias as mãos do artista, e as mãos, simbolicamente, são aquelas que nos dão a dignidade porque são os nossos instrumentos de trabalho (FRANCISCO, 2015, p. 14).

Papa Francisco cita um projeto chamado “abraços que curam”, realizado por Alejandro no Japão, junto a anciãos e órfãos, e sublinha o processo de realização da arte como um exemplo. Pondo um ancião junto a um órfão, o artista fez com que desenhassem juntos uma figura de abraço, símbolo da arte de Alejandro. O porquê deste projeto chamar a atenção do papa se explica pelo seguinte: “um ancião e uma criança próximos, o abraço que cura, a ternura que cura a solidão: é uma coisa bela. É uma forma nova de dar esperança aos anciãos através da arte, uma nova linguagem artística” (FRANCISCO, 2015, p. 14).

A denúncia de um descarte em nível mundial está na Encíclica *Fratelli Tutti* (FT, 18-21). Francisco aponta a insensibilidade ao desperdício alimentar, o abandono dos idosos, o fato de não se reconhecer as pessoas como vidas com um valor, mas - se forem pobres, idosos ou deficientes - como objeto que ainda serve ou não mais serve; ainda a “obsessão por reduzir custos” que provoca o desemprego, gerando mais pobreza. O descarte é visível também no racismo e nas regras econômicas que criam uma discrepância entre o crescimento econômico e o desenvolvimento humano integral. A riqueza sem equidade gerou “novas pobreza”.

O artista, para Papa Francisco, é um evangelizador e assim sendo é chamado, inspirado e enviado para, através da arte, testemunhar a beleza do Ressuscitado; para tornar visível o Caminho, Verdade e Vida; para ser profeta da esperança, da beleza, da alegria. A arte de Alejandro mostra que desde os esboços e da escolha da matéria prima uma obra pode ser um meio de anúncio e de libertação frente a tudo o que desumaniza, tudo o que descarta, desperdiça, despreza. O artista, como discípulo, faz da arte um meio para tornar a vida das pessoas mais bela, para tornar presente no mundo a beleza do Evangelho.

3.1.2. *Evangelii Gaudium* e o pastorado com cheiro de ovelha: cuidado, não controle e não dominação

A Exortação apostólica *Evangelii Gaudium* é uma proposta de renovação para toda a Igreja. Nesta renovação, o Papa se inclui e convida a todo o episcopado à conversão. Francisco quer que a exortação seja um programa (Cf. EG 25). Ele a caracteriza como mobilização para um “processo de reforma missionária ainda pendente” (LS 3). Os missionários que “primeireiam”, isto é, que tomam a iniciativa, o fazem porque já experienciaram que Deus já tomou a iniciativa e precede no amor (Cf. 1Jo 4,10) e na misericórdia. Por isso, a comunidade

missionária vai, envolve-se, serve, assim como Jesus, põe-se de joelhos para lavar os pés; “encurta distâncias, abaixa-se – se for necessário – até à humilhação e assume a vida humana, tocando a carne sofredora de Cristo no povo. Os evangelizadores contraem assim o ‘cheiro de ovelha’, e estas escutam a sua voz” (EG 24).

A Igreja, chamada e enviada por Jesus, é convocada à uma “renovação inadiável”; uma Igreja missionária se transforma para que costumes, estilos, horários, linguagem “e toda a estrutura eclesial se tornem um canal proporcionado mais à evangelização do mundo atual que à autopreservação” (EG 27). A finalidade é clara, a Igreja não vive para si mesma, mas no mundo; por consequência, todas as pastorais e instâncias devem ser abertas, em constante atitude de saída. Definitivamente a introspecção não é atitude da Igreja. É neste contexto que se entende a conversão pastoral (Cf. EG 25-26), necessária em uma Igreja “em estado permanente de missão” (EG 25), passando “de uma pastoral de mera conservação para uma pastoral decididamente missionária” (EG 15) expressões que Francisco retira do Documento de Aparecida³⁹.

A Igreja aberta se depara com inúmeras questões a serem examinadas e estudadas para que ela possa dar uma resposta de esperança de vida. O Papa, no entanto, nos parágrafos introdutórios da exortação, esclarece que não quer tratar em detalhes destas questões que exigem análises de especialistas. Mostra assim uma atitude de respeito aos diferentes saberes, a humildade necessária para que se realize a escuta recíproca, o diálogo e a busca conjunta de soluções: “Penso, aliás, que não se deve esperar do magistério papal uma palavra definitiva ou completa sobre todas as questões que dizem respeito à Igreja e ao mundo” (EG 16). Não deseja substituir os bispos locais no discernimento sobre questões próprias de cada território porque não quer ser centralizador do poder: “Nesse sentido, sinto a necessidade de proceder a uma salutar ‘descentralização’” (EG 16).

A centralização está ligada ao governo da Igreja, a Cúria romana, como comenta D. Celso Queiroz (2016, p. 42); é um governo central como forma de garantir a unidade da Igreja no mundo que por sua vez ainda está ligada a uma eclesiologia que tem o papa como exclusiva figura central e garantia da unidade. Isso, porém, não garantiu a unidade da Igreja. A história mostra que “justo no começo da maior centralização, no começo do segundo milênio, um dos resultados foi o trauma e a dilaceração entre Ocidente e Oriente” (QUEIROZ, 2016, p. 42). Como argumenta Dom Celso, esse tipo de governo centralizado se tornou disfuncional para os

³⁹ O documento citado por Papa Francisco é o da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe, *Documento de Aparecida* (29 de junho de 2007).

nossos dias, que sofre os riscos, cerceamentos ou condicionamentos da burocracia como “luta pelo poder, carreirismo, corrupção, sonegação de informações, lentidão e empecilho a novos caminhos” (QUEIROZ, 2016, p. 42). Ainda pondera que se soma a isso, o risco de confusão entre “burocracia e hierarquia sacerdotal”, e que torna sagrado e intocável o que é burocrático. A unidade da Igreja não está na uniformidade pastoral em realidades culturais diversas.

Também não é aceitável o veto à busca de novas expressões e caminhos pastorais e, ao mesmo tempo, voltar atrás e ressuscitar ritos antigos, em língua morta, com linguagens estranhas às culturas atuais. A unidade da Igreja se situa muito mais profundamente na unidade da fé e das coisas essenciais que decorrem da fé comum. Garantida a unidade no que é necessário por cultivar o essencial, o mais deve ser confiado aos bispos através das Conferências Episcopais de cada país ou região, sem necessidade de outra aprovação que a dos bispos (QUEIROZ, 2016, p. 43)

A compreensão de autoridade em Francisco se insere no espírito do Concílio Vaticano II (Cf. LG 23), autoridade como serviço na direção da sinodalidade e da colegialidade. E o seu estilo pobre e despojado é testemunho da essencialidade que toda a Igreja deve buscar. D. Celso comenta que esse testemunho pode parecer irrelevante para a questão da centralidade/colegialidade, porém essa sua simplicidade e pobreza abrem caminhos de aproximação e diálogo, o tornam acessível; a colegialidade se torna mais natural.

Francisco fala dos pobres como todos os outros Papas o fizeram, mas deu passos nunca vistos em relação à proximidade e preocupação com os pobres e com os sistemas econômicos que deflagram a pobreza e a miséria no mundo. Mostra que o pastor deve ser simples ao abandonar as vestes pomposas que os papas usam porque o protocolo manda usar; ao trocar o Palácio pela Casa Santa Marta e ao celebrar todas as manhãs na pequena capela; ao sentar à mesa com os funcionários da Cidade do Vaticano e ao servir o próprio “bandeirão”, o que foi e é largamente divulgado pelos meios de comunicação social. Trata-se de um papa que se preocupa e constrói espaços de acolhida à população de rua sob as colunas da Praça São Pedro, lugar de peregrinação e turismo; que aponta para o que é essencial. Podemos dizer que a reforma da Igreja tratada na *Evangelii Gaudium* pode ser vista nas atitudes, gestos, palavras, decisões de Papa Francisco, um pastor que quer viver próximo das ovelhas, em contínuo discernimento e conversão; um pastor que quer a Igreja como “lugar da misericórdia gratuita, onde todos possam se sentir acolhidos, amados, perdoados e animados a viverem segundo a vida boa do Evangelho” (EG 114).

A conversão pastoral exige reforma das estruturas em função da missão. Cada Diocese é convocada a “entrar decididamente num processo de discernimento, purificação e reforma” (EG 30). Processo esse, no qual o Bispo deve favorecer a comunhão, a exemplo das primeiras comunidades (Cf. At 4,32).

Para isso, às vezes pôr-se-á à frente para indicar a estrada e sustentar a esperança do povo, outras vezes manter-se-á simplesmente no meio de todos com a sua proximidade simples e misericordiosa e, em certas circunstâncias, deverá caminhar atrás do povo, para ajudar aqueles que se atrasaram e sobretudo porque o próprio rebanho possui o olfato para encontrar novas estradas (EG 31).

Aqui está o lugar ou os lugares do pastor: à frente, no meio de todos ou atrás a depender da necessidade de uma presença enquanto sinal da misericórdia, respeitando o ritmo da caminhada, atento à voz do Espírito nas inspirações do povo. O que fica claro é o jeito de ser e o lugar da autoridade; é onde está o povo - o rebanho que também sabe indicar caminhos (possui olfato) – caminhando junto com o povo, como parte dele e em comunhão com toda a Igreja, em especial com as Conferências Episcopais (Cf. EG 32). O pastor não é um imperador que decide sozinho como se fosse um deus onipotente mas, como já delineava o Concílio Vaticano II no decreto *Christus Dominus* sobre o múnus pastoral dos bispos, é um dentre outros, com uma função específica numa porção da Igreja que é confiada aos seus cuidados, para pastorear em nome do Senhor (Cf. CD 11). Como pastor lhe é pedido para ensinar, governar e santificar: ensinar ao anunciar o Evangelho, o Mistério de Cristo e o valor da pessoa humana, da sua liberdade e de tudo o que está relacionado à vida, apontando meios para superação da desigualdade social, para uma justa redistribuição dos bens a fim de que todos possam viver dignamente (Cf. CD 12); é o primeiro a dar exemplo de uma vida de santidade por meio da caridade, da humildade e da simplicidade de vida; governa como pai e pastor como quem serve e distingue-se no meio de todos pelo amor e cuidado, adaptando-se também às necessidades dos tempos (Cf. CD 16).

O papa se inclui nesse processo de conversão: “dado que sou chamado a viver aquilo que peço aos outros, devo pensar também numa conversão do papado” (EG 32); como também inclui nesse processo, as estruturas centrais da Igreja universal com abertura ao novo, escuta, diálogo, colegialidade, descentralização, amadurecimento dos organismos de participação já previstos no Direito Canônico, pois uma Igreja missionária - em todas as comunidades - revê seus métodos, objetivos, seu estilo; ousa, é criativa; caminha junto (Cf. EG 25-33). Neste sentido o termo que Francisco utiliza é “sinodalidade” - que vem da palavra sínodo = caminhar juntos - expressa um método, um jeito de ser igreja que vai muito além de uma reunião.

A Igreja, para Papa Francisco, deve caminhar junto enquanto povo de Deus no meio dos povos, culturas em diálogo com as religiões, com os cristãos de outras denominações, com todas as organizações que interagem nas sociedades. Francisco, ao tratar da dimensão social da evangelização, recorda que fé supõe um compromisso social. Feitos à imagem da Trindade não alcançamos a realização nem podemos nos salvar sozinhos. “A partir do coração do Evangelho,

reconhecemos a conexão íntima que existe entre evangelização e promoção humana que se deve necessariamente exprimir e desenvolver em toda a ação evangelizadora (EG 178). O sair de si pelo bem do outro ou a caridade nasce da natureza missionária da Igreja (Cf. EG 179). Entretanto, a nossa resposta ao amor de Deus não se dá em uma “mera soma de pequenos gestos pessoais a favor de alguns indivíduos necessitados, o que poderia constituir uma ‘caridade de receita’, uma série de ações destinadas apenas a tranquilizar a própria consciência” (EG 180). O anúncio da Boa Notícia alcança a todas as dimensões da vida humana. “A verdadeira esperança cristã, que procura o reino escatológico, gera sempre história” (EG 181).

Tendo presente que o Reino começa a ser vivido ainda aqui, nas relações fraternas, de justiça, paz e dignidade para todos, “os pastores, acolhendo as contribuições das diversas ciências, têm o direito de exprimir opiniões sobre tudo aquilo que diz respeito à vida das pessoas, dado que a tarefa da evangelização implica e exige uma promoção integral de cada ser humano” (EG 182). Os pastores e todos os demais cristãos são chamados a construir um mundo melhor (Cf. EG 183), a lutar pela justiça de acordo com o pensamento social da Igreja. Mas são os pastores que devem animar os cristãos a ouvir o clamor dos pobres (Cf. EG 191-192), porque eles ocupam o lugar preferencial no coração de Deus que também “se fez pobre” (2Cor 8,9) e com eles se identificou (Cf. EG 197). “Para a Igreja a opção pelos pobres é mais uma categoria teológica que cultural, sociológica, política ou filosófica” (EG 198).

O pronome “nós” foi o escolhido por Papa Francisco nas indicações de mudança, compromisso, novas atitudes; assim como “a Igreja”, substantivo que engloba o conceito de “Povo de Deus”, todos os batizados. Portanto o clero, sem dúvida, é o primeiro a ocupar o lugar do serviço, o primeiro a ouvir o grito dos pobres. “Desejo uma Igreja pobre para os pobres [...] É necessário que todos nos deixemos evangelizar por eles. A nova evangelização é um convite a reconhecer a força salvífica das suas vidas, e a colocá-los no centro do caminho da Igreja” (EG 198). Francisco constata que falta cuidado espiritual aos pobres e que isto é a pior discriminação que possam sofrer e que ninguém na Igreja é exonerado “da preocupação com os pobres e com a justiça social” (EG 201); do cuidado com os mais frágeis (Cf. EG 209-216) “duplamente pobres” são as mulheres vítimas da violência e toda sorte de exclusão e maus tratos (Cf. EG 212).

A Igreja de portas abertas e em saída precisa necessariamente de pastores abertos, simples, pobres, servidores, dispostos principalmente ao diálogo sem o qual não há encontro, nem discernimento, nem caridade na busca de novos caminhos, em fidelidade ao Evangelho (Cf. EG 201). O povo precisa de pastores que abordem a piedade popular “com o olhar do Bom

Pastor que não procura julgar, mas amar” (EG 125); que cuidem para que o rebanho não seja devorado por homilias que não levam a um encontro e um diálogo com Deus por meio de sua Palavra. “A homilia é o ponto de comparação para avaliar a proximidade a capacidade de encontro de um Pastor com o seu povo” (EG 135). porque homilia não é catequese ou meditação, mas encontro, diálogo amoroso com Deus. Para tanto, todo o pregador deverá “conhecer o coração de sua comunidade para identificar onde está vivo e ardente o desejo de Deus e, também, onde é que este diálogo de amor foi sufocado ou não pôde dar fruto” (EG 137).

Um diálogo amoroso é isento de moralismos ou rígidas doutrinas e não é lição exegética, nem comunicação de verdades abstratas porque “na homilia a verdade anda de mãos dadas com a beleza e o bem [...] se comunica também a beleza das imagens que o Senhor utilizava para incentivar a prática do bem” (EG 142). Francisco recorda que Jesus se irritava com a pregação dos mestres que exigiam do povo, mas não deixavam que a Palavra de Deus transformasse suas vidas. Por isso, todos os que pregam o Evangelho devem permitir que a Palavra se torne carne na própria vida, o que dá autenticidade às palavras. Humildade, leitura orante da Palavra e escuta do povo são as disposições basilares para que a mensagem possa relacionar-se com os problemas da vida; o que não se confunde com oportunismo nem diplomacia; é uma preocupação pastoral que leva ao discernimento para poder encontrar, à luz do Espírito, o que Deus tem a dizer nas circunstâncias concretas, com linguagem simples, clara e positiva que oferta esperança e que não deixa a ninguém prisioneiro da negatividade (Cf. EG 159).

Papa Francisco insiste na simplicidade, na misericórdia como um modo de ser da Igreja, ainda na escuta, sempre em diálogo como caminho e como forma de governo que prime por um relacionamento respeitoso entre clero e laicato. Convoca toda a Igreja para que alargue o olhar porque “o todo é mais do que a parte” (Cf. EG 235) porque ampliar horizontes é buscar o bem maior para todos, o bem mais universal. Para tanto é preciso olhar a complexidade da realidade a partir de todos os ângulos, numa soma de olhares, o que é imprescindível para o discernimento. Ilustra esse novo caminho por meio do poliedro (Cf. EG 236), figura na qual as diversas faces, arestas e vértices, relacionados entre si, confluem para uma única figura, portanto, “tanto a ação pastoral como a ação política procuram reunir nesse poliedro o melhor de cada um. Ali entram os pobres com a sua cultura, os seus projetos e as suas próprias potencialidades” (EG 236). A busca do bem comum e da paz social só poderá ser encontrada pela totalidade das pessoas em uma sociedade, que a todos incorpora, na união dos povos que mantêm a peculiaridade de cada um.

O mesmo princípio Francisco aplica para o Evangelho, que a Igreja envia a todos a pregar, e que deve ser anunciado na sua totalidade ou integralidade; missão esta que “incorpora acadêmicos e operários, empresários e artistas, incorpora todos. A ‘mística popular’ acolhe, a seu modo, o Evangelho inteiro e encarna-o em expressões de oração, de fraternidade, de justiça, de luta e de festa” (EG 137). Esse critério de totalidade, afirma Francisco é intrínseco ao Evangelho, Boa Nova destinada a todos e a todas as dimensões humanas, cuja finalidade é unir a todos na mesma mesa, a mesa do Reino. “A Boa-Nova é a alegria de um pai que não quer que se perca nenhum dos seus pequeninos. Assim nasce a alegria no Bom Pastor que encontra a ovelha perdida e a reintegra no seu rebanho” (EG 237).

Tendo presente todas essas indicações podemos compreender o alcance da expressão: “cheiro de ovelhas” utilizada por Francisco ao falar da Igreja como a comunidade que se envolve, que acompanha os frutos de vida nova gerados pelo anúncio, que serve com alegria, e por isso fica impregnada de “cheiro de ovelha” (Cf. EG 24). Todos os evangelizadores assim o são quando encurtam distancias com gestos e palavras “tocando a carne sofredora de Cristo no povo” (EG 24). Só assim as ovelhas “ouvem a voz” do pastor. Como via para que todos encontrem o Bom e Belo Pastor, como método para construir novas relações baseadas no respeito às pessoas e à natureza, está a arte. Esta, reconhece o papa Francisco, é um instrumento de evangelização e comunicação intercultural por excelência. E, em consonância como o Magistério de seus predecessores, acredita na sua força simbólica e natureza didática.

3.1.3 A representação do Bom Pastor e sua ligação com a Orante: premissa para o discipulado de iguais

Entre os desafios eclesiais (EG 102-109) de uma Igreja em saída e de pastores com cheiro de ovelha, encontra-se a ampliação dos espaços de participação das mulheres, tanto na sociedade quanto na Igreja (Cf. EG 103-104, porque mulheres são igualmente discípulas, fazem parte da mesma Igreja, recebem o mesmo batismo. Discipulado pode ser entendido como seguir a uma liderança e suas ideias. No entanto, como disse Dom Pedro Casaldàliga (1993, p.122-129) os cristãos não pertencem a uma escola, Jesus não se identificava como os Mestres de Israel, pois o seu intuito era provocar um seguimento e não criar uma religião ou uma escola para doutrinar. Jesus, antes de ensinar fez.

Os discípulos de Jesus, desde o primeiro momento, são convidados a segui-lo (Jo 1,39), e o autêntico discipulado, ao longo da história, foi sinônimo de seguimento. Simultaneamente, ao longo dessa história também, o seguimento foi tergiversado ou ofuscado por uma dupla tentação: a de codificar em dogmas de doutrina o próprio mistério do Jesus histórico e a “revolução” espiritual que trazia consigo, ou a de

reduzir a um mimetismo de seguimento – a imitação – o que deveria ser, ao longo dos séculos, substancialmente igual e constantemente diversificado, um seguimento responsável, criativo, profético (CASALDÁLIGA, 1993, p. 123).

A opção fundamental de Jesus foi o Reino, a vontade do Pai “na terra como no céu”, conforme ele mesmo rezou e ensinou a rezar, deve ser a opção dos discípulos de todos os tempos. Aliás, Jesus ensinou a rezar com o pronome na primeira pessoa do plural: nosso Pai, nosso pão, nossos limites, nosso perdão, nossas tentações. O discipulado de iguais se caracteriza pela comunhão, pela solidariedade, pelo respeito e valorização de todos. Em síntese, ele não significa nivelamento ou negação das diversidades, mas está baseado no fato de sermos iguais em dignidade, todos filhos do mesmo Pai. Tudo isso, a arte pode dizer ou desdizer.

A arte paleocristã, nas paredes das catacumbas ou nos sarcófagos e lápides nos mostra que a figura principal desde os primeiros desenhos foi o Pastor, sobre a qual já discorremos. No entanto, junto às representações de Jesus como Bom e Belo Pastor, símbolo da *humanitas*, desde o século III, encontramos a imagem da “Orante” (Figura 126), por meio da qual pode-se e deve-se levantar uma discussão tão necessária à Igreja servidora, tanto quanto as imagens do Bom Pastor. Presente nas catacumbas, a Orante apresenta os braços, com as mãos abertas, e o olhar voltados para o céu. Suas vestes são as vestes comuns à toda mulher e seus cabelos estão à mostra. No entanto, a Orante das catacumbas, na arte monumental imperial, sofrerá uma metamorfose ou será eclipsada pela figura de Maria na iconografia bizantina, servindo de base a uma das representações da mãe do Senhor Jesus, rei do universo (o Pantocrátor).

Não aprofundamos este aspecto na nossa pesquisa, porém não podemos ignorar e silenciar a este respeito uma vez que o estudo nos apresentou a Orante inseparável do Pastor. Ela é uma figura feminina com semblante sereno, em pé, com os braços estendidos e palmas das mãos para a frente; com uma túnica simples, os cabelos soltos e à vista e olhos fitos no expectador. Em raras exceções aparece também o homem com a mesma atitude de orante, ao representar o defunto. Em vários textos bíblicos encontramos a tradição de rezar com as mãos ao alto, em súplica (Cf. Sl 134(133),2; Sl 141(140),1-2) como Moisés que, enquanto ficava com os braços erguidos, mantinha a vitória dos israelitas contra os amalecitas (Cf. Ex 17,11-13). Na parábola “o fariseu e o publicano” (Lc 18,9-17) o fariseu reza com os braços levantados. Paulo recomenda: “... quero, portanto, que os homens orem em todo lugar, erguendo mãos santas...” (1Tm 2,8).

Baudry (2016, p.117-118) sustenta que por ser, esse gesto, conhecido e encontrado na Bíblia, os cristãos adotaram a figura da orante com maior facilidade. O mesmo ainda faz notar

que as Constituições Apostólicas interpretam o estar em pé como símbolo do Cristo ressuscitado; aquele que foi realçado de entre os mortos: “Aquele que foi ressuscitado (o batizado) deve necessariamente ficar em pé para rezar, porque aquele que foi realçado está em pé” (Constituição Apostólica, VII, 45,1 apud. BAUDRY, 2016, p.118). A orante, seguindo o mesmo autor, era conhecida na cultura romana como a *pietas*, personificação da piedade tanto dos deuses em relação aos homens quanto desses em relação aos deuses. Era também normal que valores e virtudes tivessem nomes femininos e consequentemente fossem representadas por figuras femininas, sendo também gravadas em moedas e medalhas dos imperadores. Dresken-Weiland (2012, p. 37) diz que é a partir do século V a.C. que a orante começa a aparecer na arte pagã.

A literatura mostra que o gesto de braços erguidos e mãos abertas era uma posição de oração. Bisconti (2000, p. 235) cita escritores como, *Gaio Valerio Catullo* ou Cátulo (em *Carmina* 53,4-5), Virgílio (em *Aeneis* II, 687ss), Cícero (em *Epistulae ad familiares* VII,5) os quais atestam que o gesto de levantar as mãos é um sinal de súplica, oração aos deuses em favor dos homens. Exceção quando a imagem da orante é a personificação da “*pietas erga homines et adversus deos*”, isto é, da devoção e da religiosidade do soberano em relação à pátria, dos cidadãos e dos deuses em algumas moedas e na estatuária” (BISCONTI, 2000b, p. 235). *Pietas* (latim= *pietas* -atis, derivado de *pius* “pio, piedoso”) piedade pode ser também traduzida como respeito, misericórdia, ternura, devoção, fervor. Assim como as outras pinturas paleocristãs, a orante é uma “imagem-sinal”, na expressão de Grabar (2015, p. 14) e ele reconhece que não é incumbência de um historiador de arte julgar a eficácia dessas imagens-sinal enquanto expressão iconográfica. Entretanto, pode-se atribuir funções a essas imagens, comparáveis às “ideias gerais” na linguagem, que são expressas por “imagens banais”. Ele explica que temas com diferentes níveis de complexidade recebem, como nome, uma expressão iconográfica “banalizada” que contribui para compreender o seu sentido como, por exemplo, o nome das festas: “Anunciação à Maria, a Páscoa, a Epifania, o Batismo de Cristo. Esses vocábulos, como as imagens-sinal correspondentes, bastam para evocar e reevocar os eventos evangélicos comemorativos de tais festas” (GRABAR, 2015, p.14).

Grabar é conhecido na arqueologia da arte cristã como o pioneiro em estudar as obras no seu contexto físico, social, cultural, histórico. Ele é convicto de que somente a repetição das imagens-sinal, em um determinado contexto, é que possibilita que se lhe atribua funções; que se compreenda o seu sentido geral o qual “lhes confere valor de representação de ideias abstratas. Assim a noção de piedade tem por imagem-sinal uma orante, [...] ou a ideia de

filantropia encontra a sua contraparte iconográfica na figura do Pastor que carrega o cordeiro” (GRABAR, 2015, p.14). O cordeiro é também “alegoria da alma cristã” (GRABAR, 2015, p. 15). O mesmo autor afirma ainda que todas as imagens paleocristãs pertencem a esta categoria de sinal e seu valor semântico à duas categorias, a saber: como representação dos sacramentos do Batismo e Eucaristia ou como referências à salvação.

Concordando com Grabar, Baudry, nota que na arte paleocristã, a orante está associada também a outras figuras, porém representando a salvação, como Noé, os três jovens na fornalha ardente, Susana, Daniel na cova dos leões. Todas essas imagens foram desenhadas em pé, de braços erguidos e palmas das mãos voltadas para a frente. Para os cristãos, as orantes passam a representar a Igreja em oração (Cf. BAUDRY, 2016, p.118). Também o confirma Bisconti (2000, p. 236). Porém, além da oração, quando são desenhadas personagens do Antigo Testamento como orantes, significam “a salvação que já chegou” e em personagens neotestamentárias, “para agradecer a Cristo pelo milagre”. Quando ilustram defuntos, mártires e santos trazem o conceito de “status beatífico, de assunção ao mundo paradisíaco”.

Todas estas teorias têm presente as figuras orantes isoladas, enquanto a atitude orante diz respeito a figuras das mais variadas, tornando-se um elemento base do léxico gestual paleocristão. Mais recentemente, se viu no gesto a manifestação da felicidade na paz divina e na beatitude celeste (BISCONTI, 2000b, p. 236).

Frequentemente, a orante está em conexão com a figura do Bom Pastor. Assim significa a alma da pessoa salva, a alegria ou a certeza da salvação, alguém que já experimenta a salvação, isto é, ela é muito mais do que somente uma representação de oração e é por isso que sempre estará próxima ao Bom Pastor porque, juntos significam Salvador e pessoa salva ou “símbolo do nexo Salvador-salvo” (Cf. BISCONTI, 2000b, p. 236). No ambiente funerário, a figura contribui para criar uma atmosfera de paz, de serenidade e de alegria, porque para o cristianismo a morte não é o fim de tudo, mas um novo começo de vida sem dor e sem fim. Baudry cita um trecho, retirado do apócrifo “Odes de Salomão”, que serve como didascália para a simbologia da orante: “Eu levei os braços para o alto, com os favores do Senhor porque me libertou das correntes e me fez subir em direção à sua graça e salvação”, e o texto continua e indica que na mesma imagem existe uma imitação da atitude de Jesus na Cruz: “Eu estendi as minhas mãos e santifiquei o meu Senhor, porque nos meus braços estendidos está o seu sinal e essa, sobre a qual estão estendidos, é a parte superior da cruz” (Ode de Salomão, 22 e 27 apud. BAUDRY, 2016, p.118-119). “Assim pensa, do mesmo modo Tertuliano, que escreve: ‘Estendamos as mãos em recordação da paixão do Senhor’. É preciso ter presente que não havia representações de Jesus crucificado antes da metade do século V” (BAUDRY, 2016, p. 118).

Bisconti (2000, p. 236) cita Clemente de Roma, Minúcio Félix, Tertuliano, Orígenes, Ambrósio de Milão, Irineu, Hipólito de Roma, Clemente de Alexandria e Cipriano dentre os Padres que escreveram sobre a oração e fazem referência ao gesto de mãos erguidas. Analisados esses textos, Bisconti conclui que o gesto, em primeiro lugar, possui um “significado antropológico porque na medida em que reproduz a elevação das mãos exprime a tensão de todo o ser humano em direção a Deus; mas esse liga, mais notavelmente o fiel à obra redentora de Cristo, do momento em que reproduz a posição assumida sobre a cruz” (BISCONTI, 2000b, p. 236). A primeira representação de Jesus aludindo à crucificação encontra-se na porta principal da Basílica paleocristã de Santa Sabina (422-432), em Roma, na qual notamos o Cristo Senhor em atitude de orante (Figura 127). Ele é representado como aquele que triunfa da morte, em pé e de olhos abertos. Está ladeado pelos dois ladrões, mas ao invés das cruzes, se veem três construções estilizadas (Cf. MARCINELLI, 2013, p. 108-109).

Dresken-Weiland (2012, p. 40-64) analisa a figura da orante tendo em conta o local em que está inserida, os elementos próximos ou que a acompanham, buscando assim ampliar a compreensão sobre o seu significado. Em algumas pinturas, há um céu estrelado ao fundo ou ao lado da orante, em um jardim. As opiniões são unânimes de que se trata do céu do paraíso, porque também o Cristo foi desenhado numa igual paisagem. “Estrelas e céu são a morada dos defuntos já nas imagens usuais da epigrafia pagã. Os termos *caelum*, *astra* e similares têm nas costas uma longa história na antiguidade clássica” (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 41). Por serem elementos pertencentes à iconografia do culto ao deus Mitra, existe a hipótese de que a pintura do firmamento tenha sido adotada com relutância e tardiamente pelos cristãos. O jardim como *locus amoenus* = lugar agradável era comum na pintura helenística e romana do século I a.C. e no século III d. C. relacionados também com a figura dos populares pastores. Igualmente era comum o emprego de prados, flores, em especial rosas e pássaros. Todos esses elementos são utilizados pela arte cristã em diferentes contextos (Cf. DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 43).

A orante foi ilustrada com esses elementos que remetem ao *locus amoenus*, ou em casos raros com as estrelas, mas também em fundo neutro; então os estudiosos recorrem às inscrições funerárias dos séculos III e IV. De acordo com os estudos de DRESKEN-WEILAND (2012, p. 44-45), as orantes expressam três ideias sobre a comunhão com Deus. A primeira, no século III e início do século IV, inclui dois temas, seja o de estar junto a Deus – “*vivas in Deo*” - seja a oração para os que vivem: “*et in orationis tuis roges pro nobis*”. A segunda, do século III ao início do século V, expressa a comunhão dos santos nas fórmulas: “*cum sanctis*” ou “*inter*

sanctis”. Epígrafes isoladas reúnem expressões da comunhão com Deus, com os santos e também acentuando os méritos: “*vibas inter sanctis in a[eternum]*” e “*cesque in pace cum sanctis cum quos meriris*”. O último grupo é composto por fórmulas, em uma série de textos, a partir da metade do século IV, acentuando a imediata chegada do defunto no céu, como por exemplo este, o mais antigo:

Agora o teu espírito foi separado do corpo e foi acolhido entre os santos graças aos seus méritos e à tantas ações por Cristo. Te preocupaste de tudo, e agora repousas para sempre despreocupada. Deste ao teu corpo um depósito à terra, e foste acolhida no esplendor de uma luz brilhante. Sempre foste devota a Deus, mas foste acolhida no céu por causa das tuas ações” (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 45).

Enfim, as figuras de orantes representavam o desejo de exprimir a esperança da vida pós-morte. São mais frequentes porque se inserem na esfera da oração e da alma diante de Deus evocando o paraíso, o destino positivo pós morte. Algumas orantes também acompanhadas por santos, mártires, apóstolos ou anjos queriam mostrar a alma em um “estágio preliminar” – de acordo com as inscrições – entre a morte e o encontro ou a comunhão com Deus (Cf. DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 63-64). Grabar (2015, p. 80) afirma que, numa primeira fase, a personificação da *pietas* vai se transformando em imagem simbólica do defunto, demonstrando que era piedoso e, desta segunda passa a representar, não mais em oração, mas o cristão que vive na eternidade. Concordando com Grabar, Maria Giovanna Muzj (1992, p. 211-212) também sintetiza ao dizer que em Roma, na origem, a orante era a personificação da *pietas*, depois foi transformada – no âmbito pagão – no símbolo do defunto para indicar que era uma pessoa piedosa; os cristãos a utilizaram desde o primeiro século para representar todos os cristãos defuntos e, a partir do século IV “esta figura foi reservada aos mártires e à Mãe de Deus” (MUZJ, 1992, p. 211). A essa “nova seleção” por exemplo, Grabar (2015, p.80-81) cita uma imagem de Santa Inez (século IV). Imagens de orantes – santos, santas, mártires ou Maria - passam a ser difundidas por meio de vidros dourados, em baixos relevos ou em moedas bizantinas (Figura 128).

É importante frisar que as orantes estavam intimamente ligadas à figura do Bom Pastor, formando com ele um *unicum* Salvador-pessoa salva. Bisconti (2000, p. 236) adverte que é sempre oportuno não afastar da orante da ideia de oração. Ele explica que por oração se entende não só pedido, súplica, mas uma atitude constante de oração contínua no canto e no louvor na presença do Senhor; a oração que teve seu começo no batismo e perdura até a vida eterna. Em Ravenna se encontra uma das mais antigas imagens de Maria Orante (Figura 129) - um baixo relevo em mármore - conhecida como a *Madonna greca* = Nossa Senhora grega (anterior ao Concílio de Éfeso - 431), na Basílica de Santa Maria in Porto. Ela é padroeira da cidade de

Ravenna. Maria, como orante, é um dos tipos iconográficos em meio busto ou em pé e é conceituada como a Intercessora, aquela que suplica ao seu Filho invisível. É a única imagem bizantina em que Maria não está com Jesus. No entanto, não é o primeiro tipo iconográfico de Maria. Na Catacumba de Priscila se encontram as suas imagens mais antigas: a primeira imagem da adoração dos Magos, na chamada “Capela Grega” e a mais antiga “Maria com o Menino”, ao lado do profeta Balaão que aponta para uma estrela (Cf. Nm 24,17), esta datada do século III.

Grabar (2015, p. 81) cita uma imagem de orante com um filho de frente, no cemitério Maior de Roma, e que poderia ser Maria. Para o pesquisador, o gesto simboliza Maria na Anunciação quando ela diz “sim” à vontade de Deus, ao aceitar ser a Mãe de Jesus. Igualmente em imagens da Ascensão Maria é testemunha e repete o gesto. Na composição, junto aos apóstolos e anjos, simboliza a Igreja na terra que aguarda a segunda vinda, como nas ampolas de Jerusalém expostas no Museu do Duomo de Monza e em um dos quadros esculpidos na porta da Basílica de Santa Sabina (Roma). “Nas imagens da Ascensão o gesto de oração de Maria simboliza ao mesmo tempo a função da Igreja de assegurar a Deus a oração perpétua dos fieis” (GRABAR, 2015, p. 81).

As primeiras imagens de Maria, de acordo com Muzj (1992, p. 206), têm como referência a Cristo, assim como nos textos bíblicos e litúrgicos e na reflexão dos Santos Padres. Sua origem está ligada às construções destinadas à liturgia “pois, por longos séculos celebração litúrgica e imagem cristã tiveram o mesmo objeto, isto é, o Mistério da fé” (MUZJ, 1992, p. 206). E neste sentido, os tipos iconográficos de Maria correspondem a aspectos relacionados ao Mistério de seu Filho. Muzj ainda recorda que a Igreja vê em Maria a sua própria figura e ao mesmo tempo cada pessoa, cada “alma fiel”, segundo a expressão usada pela Teóloga. “A iconografia mariana se torna exemplificação simbólica da multiforme relação que une cada pessoa que crê a Cristo” (MUZJ, 1992, p. 207).

Essa relação, seja de Maria, da Igreja ou particularmente de cada batizado, se insere na dimensão do tempo. O tempo é característico da existência humana e nele Deus manifestou a sua bondade e tornou um tempo de graça e de salvação. “Na plenitude dos tempos...” (Cf. Gl 4,4) Maria que esperava o Messias, o recebe em seu ventre, viveu na fé e na fé desejou a eternidade. Jesus retorna ao Pai e leva consigo Maria. “Deste modo, na vida da Virgem Maria se encontra admiravelmente compendiado e já cumprido todo o caminho de retorno ao Pai da humanidade, aquele caminho que é projeto misterioso de Deus ‘envolto no silêncio pelos séculos eternos’ (Rm 16,25)” (MUZJ, 1992, p. 207). É, portanto, segundo Maria Giovanna

Muzj, dentro da dimensão temporal, onde se inscreve a sua vida, que devemos considerar os tipos iconográficos de Maria.

A Teologia simbólica vislumbra o tipo da Orante na “plenitude dos tempos”, na primeira vinda. “Esta irrupção do Eterno no tempo assinala um antes e um depois: e o antes não é somente uma espera do Messias por parte do Povo eleito, mas é todo o tempo que separa a criação e a caída do primeiro Adão do Nascimento do Novo Adão” (MUZJ, 1992, p. 207).

O mesmo caminho é percorrido pela Igreja e pelos que crêem: se de fato o Redentor já veio na história de uma vez por todas, ele deve, porém, conhecer um nascimento invisível na Igreja e na vida de cada crente; e tal vida pois, se desdobra entre este “já” histórico e pessoal e o “ainda não” da Segunda Vinda ou do encontro definitivo com o Senhor no fim dos tempos (MUZJ, 1992, p. 207).

O tipo iconográfico de Maria Orante, portanto, se insere no “tempo da vida de Maria que precede o instante da passagem do antes e do depois – a Anunciação” (MUZJ, 1992, p. 207); podemos dizer que é o tempo da Menina de Nazaré, ou da mulher de fé, incluída num povo que esperava a libertação e que, como diz Muzj, a Tradição a vê como consagrada a Deus, no Templo, no tempo de espera de salvação. Mas Maria representa o tempo de espera não só do povo de Israel como também da Igreja histórica, de cada pessoa e de toda a humanidade (Cf. (MUZJ, 1992, p. 207).

O gesto *expansis manibus* da Orante em Maria simboliza a espera de quem tem fé e disponibilidade para receber o que vem do Alto; é abertura ao Deus vivo e à sua vinda. Nesta acepção ela é imagem da Encarnação e que o ícone de Jaroslavl (1218) a “Virgem Orante” ou a “Virgem do Sinal” (Figura 130) representa: com as mãos elevadas carrega, em seu ventre, o Menino – também de braços estendidos – dentro de um círculo de luz. Maria está intimamente ligada à vinda do Verbo na história (Cf. MUZJ, 1992, p. 213). Maria Donadeo⁴⁰ (1997, p. 93) ao fazer uma análise deste tipo iconográfico, fala do círculo fechado como símbolo da eternidade e que a Virgem do Sinal representa o texto: “Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal. Eis que a jovem está grávida e dará à luz um filho e dar-lhe-á o nome de Emanuel” (Is 7,14).

A *Theotókos*, na concepção oriental, é a orante, intercessora por excelência que se cristaliza no ícone da Orante, mais Cristológico do que Mariano, pois a figura central é o Cristo. A Mãe de Deus está sempre em relação ao Filho. Se a Orante na arte funerária significava cada pessoa, enquanto Igreja salva; a *Theotókos* é a Mãe da Igreja pois gerou o Cristo Cabeça da

⁴⁰ Religiosa do Mosteiro Uspenskij, russo católico de rito bizantino em Roma, escreve sobre os ícones a partir da teologia ortodoxa e do seu conhecimento da Rússia e de outros países do Oriente Ortodoxo.

Igreja. Donadeo, fiel à Teologia ortodoxa, justifica e acentua que a iconografia de Maria esconde a sensualidade da mulher e a apresenta com uma beleza “mais que humana”. “Nada de sensual; o corpo vem coberto com amplas vestes; a cabeça com o véu habitual das senhoras orientais que, além de trazer cobertos os cabelos, às vezes o véu desce amplo até os joelhos” (DONADEO, 1997, p. 18). Ainda nota que a frontalidade e a perspectiva invertida das imagens evidenciam o sagrado; seus olhos expressivos e grandes refletem a contemplação, recolhimento, profundidade espiritual e a bondade misericordiosa. Ela carrega o Menino com rosto maduro, isto é, o Eterno.

A esse respeito, a teóloga feminista católica Elisabeth Shüssler Fiorenza (2009, p. 27-49) com as lentes do discipulado de iguais, aborda a imagem *Kyriocêntrica*⁴¹ de Maria, dessexualizada, espiritualizada, subordinada, obediente, virgem perpétua e mãe dolorosa; um modelo inalcançável de feminilidade, isto é, pode ser imitado, mas jamais alcançado. A teóloga faz uma crítica às várias abordagens mariológicas, inclusive da Teologia feminista, tanto católica quanto da Reforma, que não conseguem se desvincular do sistema de sexo/gênero como meio para resgatar a mulher histórica Maria de Nazaré e integrá-la na comunidade de discipulado de iguais. “Desde o começo deste século, a pesquisa bíblica católica romana tem apontado que existe um abismo quase intransponível entre a figura histórica de Maria de Nazaré e a rainha do céu e mãe de Deus celebrada no culto de Maria” (SHÜSSLER FIORENZA, 2009, p. 35).

Indubitavelmente, o que sucede com a imagem do Pastor também se verifica na imagem de Maria, a partir da Orante das catacumbas. Shüssler Fiorenza salienta que ao Cristo Imperial, seguem as imagens de Maria imperatriz, após o Concílio de Éfeso (431)⁴². Podemos rebater afirmando que antes mesmo deste Concílio, no século IV, a imagem de Maria começa a ser espiritualizada em vestes e adornos imperiais; da orante de túnica simples e cabelos à vista, para a Orante Intercessora com vestes luxuosas; da Maria de Nazaré para a senhora em um trono.

⁴¹ A autora fala em poder *Kyriacal* enquanto categoria analítica para a interpretação de textos androcêntricos cristológicos e tradições *kyriacais* como construções sociorreligiosas. Esse poder se utiliza de estruturas institucionais e de eixos de poder como sexo, raça, classe, cultura e religião que estruturam o sistema geral de dominação (Cf. BRANCHER, M. 2009, p. 57 apud. SHÜSSLER FIORENZA, 1996, p.151-153.162). Androcêntricos se diz dos paradigmas masculinos que determinam pensamento, organização social e a vida das pessoas a partir das necessidades do homem.

⁴² O Concílio de Éfeso define que em Jesus Cristo, Filho de Deus, convivem em perfeita harmonia a natureza humana e a divina e por extensão proclama Maria como a Theotókos (Mãe de Deus), aquela que comunicou a humanidade ao Verbo Divino dela nascido.

Reconhecemos que se faz necessária uma indagação sobre a evolução da iconografia mariana partindo de uma mariologia que denuncie o que legitima a dominação masculina na Igreja e na sociedade. A arte também nasce de uma determinada Teologia e, por isso, admitimos, em conformidade com a autora, que é preciso discernir e se libertar da linguagem teológica androcêntrica para falar de Deus e, de modo igual, libertar a imagem da Maria que serve para justificar a subordinação, a dependência e a inferioridade de todas as mulheres, tanto a Maria cheia de tristeza quanto a Maria “linda, virgem e misericordiosa, (que) é expressão do desejo masculino moderno pelo feminino eterno que é projetado para o céu” (SHÜSSLER FIORENZA, 2009, p. 30). Ao concordar com Shüssler, Mercedes Brancher (2009, p. 55-72) apresenta como desafio à linguagem teológico-catequética androcêntrica, pela qual Deus é apresentado através da imagem de um pai; a transformação da figura masculina associada não poucas vezes à imagem masculina autoritária, opressiva, da exploração sexual. Paradoxalmente, a imagem do pai, mergulhado em tais estruturas, pode agredir a tantas pessoas vítimas da violência familiar e afastá-las do Deus verdadeiro (misericordioso, bom e amoroso). Afinal, como chamar a Deus de Pai se essa figura paterna só traz dissabores e tristes lembranças? A imagem de Deus está ligada ao discurso sobre Deus e a imagem de Maria ligada ao discurso sobre o Filho de Deus. Brancher fala que se faz necessária a busca de imagens e símbolos que falem de Deus de um modo libertador.

Já salientamos que a linguagem é sempre limitada para exprimir uma realidade e o é especialmente quando se trata dos Mistérios do Reino de Deus. Mas, é pertinente a crítica da Teologia Feminista ao insistir que Deus é o Deus da alegria, da libertação, da paz e da justiça social, da solidariedade que a todos faz irmãos e irmãs. São demasiado limitadas as nossas categorias para produzir conceitos ou analogias, pois Deus não é homem, nem mulher; não é nem branco nem preto; não é rei e nem rainha. São estas as nossas “medidas”, mas Deus transcende a nossa linguagem, as nossas experiências e, apesar disso, continua falando e agindo na nossa história.

No que diz respeito à representação feminina da orante em Cláudio Pastro, não podemos dizer que haja uma declaração específica de sua parte a esse respeito. Estudioso de arte paleocristã, ele fez figuras de serafins orantes nos quatro vitrais das galerias superiores da basílica Nacional, na confluência das naves, compondo com o baldaquino (Figuras 131 e 132). O vitral filtra a luz: “A luz é imagem do Ressuscitado que, nesse lugar ‘onde dois ou três se reúnem em meu nome, aí eu estou no meio deles’ (Mt 18,20), dá-nos a conotação de Transfiguração (PASTRO, 2018, p. 53). Na nave oeste da Basílica encontramos a “Virgem do

Sinal” (Figura 133) no centro do painel com o título: “Evangelização do Brasil”. Ela está grávida, é Mãe de Deus e da Igreja, representa o capítulo 12 do livro do Apocalipse, expressa a Igreja que continua gerando filhos para Deus. Encontramos outra mulher como orante no painel das mulheres do Antigo Testamento, a profetiza Ana (Figura 134). A orante faz memória de um Deus que vem, que inclui no seu amor todos e todas e que a ninguém descarta, mas a todos quer no seu Reino que começa na história, construída como história de iguais porque todos são filhos e filhas de Deus. É na história que a Igreja se torna um espaço humanizado.

O que retemos como primordial é que a iconografia mariana está sempre relacionada ao Cristo e que na Orante podemos nos sentir incluídos pois ela representa também a nós, em nossa fé e abertura à Palavra da Vida que vem ao encontro de nossos anseios; que nos faz mais próximos uns dos outros; que nos ensina a igualdade de direitos e nos dá coragem para enfrentar tudo o que neutraliza a dignidade humana. A orante representa o nosso tempo de vida e de esperança, renovado em cada liturgia ao rezarmos em pé, numa atitude de ressuscitados, de alegria, de confiança, de certeza: “Anunciamos, Senhor, a Vossa morte e proclamamos a Vossa Ressurreição. Vinde, Senhor Jesus” (Missal Romano, p. 484).

3.2 A Arte Sacra na contraconduta da cultura do poder pastoral, do consumo e do descarte

A arte que está presente nos espaços de celebração da Igreja ou nas ilustrações de livros catequéticos ou ainda nos oratórios das casas, num “altazinho” ou num quadro na parede anuncia ou deveria anunciar a mesma mensagem de alegria e esperança proclamada no Evangelho. Se falamos em arte sacra queremos dizer da arte que ilustra a fé proclamada e celebrada, mas também podemos dizer que é a arte que nos faz rezar e alimentar a coragem frente aos desafios da vida; a arte que comunica que a vida tem valor e que nada nem ninguém pode ser excluído dos bens necessários ao seu desenvolvimento: amizade, solidariedade, compreensão, perdão e cuidado. A arte sacra não pode contradizer a Igreja e sua missão no mundo.

A Igreja que anuncia a Boa Notícia diz sim à vida em todas as suas dimensões e diz não “a uma economia da exclusão e da desigualdade social” (EG, 53) que mata, exclui e descarta a maioria da população, a única vítima no “jogo da competitividade e da lei do mais forte, onde o poderoso engole o mais fraco” (EG 53). Papa Francisco denuncia a “economia que mata”, criando a fome, a exclusão que desconsidera o ser humano ao tratá-lo como “um bem de consumo que se pode usar e jogar fora” (EG, 58), o que considera como início da “cultura do

descarte” que chega a ser promovida e é justificada pela globalização da indiferença (Cf. EG 54). A cultura do descarte ultrapassa, segundo Francisco, a exploração e opressão porque joga para fora da sociedade não somente objetos produzidos em série e feitos para não durar, mas também pessoas. As pessoas excluídas são consideradas “sobras”; mais do que excluídas, tidas como “resíduos”. Descartam-se pessoas assim como se descartam alimentos (EG 58).

A cultura do descartável, sobre a qual o Papa falou na Exortação *Evangelii Gaudium*, é retomada na Encíclica *Fratelli Tutti*:

Partes da humanidade parecem sacrificáveis em benefício duma seleção que favorece a um setor humano digno de viver sem limites. No fundo, as pessoas já não são vistas como um valor primário a respeitar e tutelar, especialmente se são pobres ou deficientes, se “ainda não servem” (como os nascituros) ou já não servem” (como os idosos). Tornamo-nos insensíveis a qualquer forma de desperdício, a começar pelo alimentar, que aparece entre os mais deploráveis (FT 18).

A cultura do descarte se mostra na poluição, no lixo e nos resíduos não biodegradáveis; no desinteresse pela reciclagem, num sistema industrial que não adotou um “modelo circular de produção”, que reaproveita, reutiliza e recicla (Cf. LS 21-22). Os efeitos da degradação ambiental são diretamente sentidos na vida humana que se torna vítima da cultura do descarte e desse modelo de desenvolvimento destruidor dos ecossistemas (Cf. LS 43). Os descartados da sociedade são também privados da beleza em cidades organizadas em bairros desiguais, alguns são residenciais fechados, ecológicos e com praças, comportando toda a infraestrutura necessária para isso, e outros, são miseráveis, sem o mínimo de saneamento básico, segurança, dependurados em morros ou flutuando em meio ao lixo na beira dos rios, cujos habitantes são continuamente esquecidos pelas autoridades políticas que se revezam no poder (Cf. LS, 45). Francisco alia à cultura do descarte a cultura do relativismo enquanto patologia que transforma o outro em objeto no trabalho forçado, na exploração sexual de crianças e no abandono dos idosos, no tráfico de pessoas, no comércio de peles de animais em extinção ou de diamantes “ensanguentados”. Francisco denuncia a lógica das forças invisíveis do mercado que regulam a economia provocando danos “inevitáveis” na sociedade e na natureza; todos sintomas da ausência de “verdades objetivas e princípios estáveis” Cf. LS 123).

O Papa Francisco nos recorda o *modus vivendi* de São Paulo, o qual, diante do estilo individualista dos pagãos, tinha um critério de discernimento bem claro para afrontar os desafios de seu tempo (Cf. Gl 2,2); não se esquecer dos pobres (Cf. Gl 2,10). Critério este atual no contexto individualista em que vivemos. “A própria beleza do Evangelho nem sempre a conseguimos manifestar adequadamente, mas há um sinal que nunca deve faltar: a opção pelos últimos, por aqueles que a sociedade descarta e lança fora” (EG 195). A solidariedade e a opção

preferencial pelos pobres é “uma exigência ética fundamental para a efetiva realização do bem comum” (LS, 158). Tudo isso é pressuposto para a compreensão de arte sacra.

3.2.1 *A arte que não descarta*

A primeira vez em que o Papa Francisco expressou sua opinião sobre arte, museus e sua relação com a sociedade, ocorreu durante a entrevista já citada à jornalista Tiziana Lupi. No livro, resultado da entrevista, Francisco dá à arte o status de “instrumento de evangelização” mais do que ser testemunha da beleza da criação. “A arte na Igreja existe sobretudo para evangelizar: através da arte – a música, a arquitetura, a escultura, a pintura – a Igreja explica, interpreta a revelação” (FRANCISCO, 2015, p. 9). Cita a Capela Sistina que abriga uma das obras primas de *Michelangelo*; as catedrais medievais nas quais se podia ler o catecismo nas pedras e esculturas; a arte através da qual, em toda a sua história, a Igreja utilizou para mostrar a beleza da criação, a dignidade do Homem, sua imagem e semelhança, “assim como o poder da morte, a beleza da ressurreição de Cristo que porta o renascer em um mundo aflito pelo pecado. A beleza nos une e, como disse também São João Paulo II citando *Dostoyevskiy*, nos salvará” (FRANCISCO, 2015, p. 9).

A respeito dos museus, Francisco diz que para eles devem estar “abertos a todos”; tornando-se veículos para comunicar, com simplicidade, “a notícia de Deus que se faz homem por nós, porque nos quer bem!” (FRANCISCO, 2015, p. 10). Os museus são o lugar da beleza e da acolhida tanto para as pessoas quanto para as novas formas de arte, atuais e que falem às pessoas porque “a arte há em si uma dimensão salvífica e deve abrir-se a tudo e a todos, e a cada um oferecer consolação e esperança” (FRANCISCO, 2015, p. 10). É por esse motivo que a Igreja incentiva o uso da arte na evangelização “olhando o passado, mas também as novas formas expressivas atuais” (FRANCISCO, 2015, p. 10). Convicto de que os pobres têm direito à beleza, Papa Francisco comenta o porquê de ter oferecido aos “sem-teto” do centro de Roma, uma visita aos Museus Vaticanos, ocasião em que os encontrou na Capela Sistina: “Os museus vaticanos são a casa de todos, as suas portas estão abertas a todos. Eles testemunham as aspirações artísticas e espirituais da humanidade e a busca daquela beleza suprema que encontra seu cumprimento em Deus” (FRANCISCO, 2015, p.10) e porque os pobres são “o centro do Evangelho”. Não há nada maior do que o Evangelho para nós, cristãos e Deus ao oferecer a sua misericórdia, privilegia os pobres. Não seria possível entender o Evangelho sem os pobres, por isso “por que não deveriam entrar na Capela Sistina?” (FRANCISCO, 2015, p.10). Criticado por esse gesto e por ter organizado banheiros para os pobres sob as colunas da praça São Pedro

o Papa repete que jamais devemos esquecer que eles são o centro do Evangelho e que a arte não pode descartá-los.

Assim como o artista não descarta, em conformidade com o que já comentamos, também a arte enquanto resultado de sua inspiração e trabalho transmitirá a mesma mensagem de que a misericórdia de Deus não descarta nem a matéria prima, nem as pessoas. Francisco nos leva a entender a arte sob um novo aspecto. Enquanto une o verdadeiro, o belo e o bom, ela deverá ser uma voz dissonante numa sociedade que dança sob a batuta da cultura do descarte; cultura que exclui e “que é um modelo falso de sociedade” (FRANCISCO, 2015, p. 11). A arte deverá ser “contra” a cultura do descarte e assim transmitir a mensagem daquele que tornou visível o invisível, a beleza em realidade; Ele, “a pedra que os construtores rejeitaram (e que) se tornou a pedra angular” (Sl 118 (117), 22), traído, abandonado e morto, mas ressuscitado pelo Pai.

Francisco cria uma “galeria ideal” com onze obras escolhidas dos Museus Vaticanos (FRANCISCO, 2015, p.17-99). Todas elas, esculturas ou pinturas completas ou como fragmento mostram que nada pode ser desprezado ou jogado como lixo. Dentre elas estão as esculturas “O Cristo operário” e “a Virgem de Luján” de Alejandro Marmo transformadas em beleza com ferro descartado das Vilas Pontifícias (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 92-99) sobre as quais já comentamos. O primeiro exemplo da lista é o “dorso do Belvedere” (Figura 135), fragmento em mármore do século I a.C. de um herói sem nome que tanto artistas e o próprio Michelangelo admirou, estudou e utilizou como referência para as figuras da capela Sistina. Ao pedido de papa Giulio II, o mesmo Michelangelo se recusou a refazer as partes que faltam na escultura mutilada. É assim, como uma peça de descarte, que a escultura continua sendo referencial para novas criações (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 10-23). Com elementos da cultura itálica e helenística, uma deusa que amamenta (Figura 136) - símbolo da fertilidade e abundância no mundo antigo - também não foi descartada mas igualmente utilizada como referência para imagens de Nossa Senhora com o Menino Jesus. Francisco reconhece que “as influências iconográficas do mundo pagão sobre aquele cristão não são certamente uma novidade para os historiadores de arte; o cristianismo, de fato, se afirmou completamente quando o império romano, com a sua simbologia, ainda vivia” (FRANCISCO, 2015, p. 29).

Além de não descartar uma obra que representa outra cultura e outras religiões, Papa Francisco destaca o que caracterizou a arte paleocristã: a adaptação, a transformação e a reciclagem. Isso também ao falar dos templos que, a partir do Edito de Milão, em 313 d.C. e principalmente com o Imperador Teodósio foram transformados em Igrejas e também as esculturas – retirados os atributos pagãos – passaram a representar imagens ou ícones cristãos,

como é o caso de Nossa Senhora que amamenta, a “*Madonna del Latte*” na qual se fundem elementos iconográficos de duas figuras distintas (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 29).

O Bom Pastor do Museu Pio Cristão (Figura 113), do qual já fizemos uma leitura sob outros aspectos, é para papa Francisco “sem dúvida o achado mais célebre de todos os que são guardados nos museus vaticanos, assim como é do mesmo modo certo que se trata da obra mais simbólica do cristianismo primitivo” (FRANCISCO, 2015, p. 34). É uma estatueta reconstruída, reutilizada a partir de um pedaço de mármore descartado. Mais do que um fragmento de um baixo relevo de algum sarcófago que foi reconstruído como estatueta, o que papa Francisco (2015, p. 35-36) realça é o seu valor iconográfico: de romântica figura pastoral que recorda divindades do imaginário antigo ela transmite uma nova mensagem ao representar a Jesus o Bom Pastor, aquele mesmo esperado e anunciado pelos profetas (Ez 34,23-24). Ao vê-la, a estátua reflete o que representa e traz à mente as parábolas do Bom Pastor e da ovelha perdida.

Mas qual é a mensagem mais profunda e não certamente escondida nesta escultura senão a infinita misericórdia de Deus que, como escreveu o Evangelista João (3,16) “tanto amou o mundo que deu o Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não se perca mas tenha a vida eterna? Uma alusão à filantropia divina, portanto, qual aviso para todos nós (FRANCISCO, 2015, p. 36).

O obelisco egípcio que se encontra no centro da Praça São Pedro é citado por Francisco como “testemunha do martírio de São Pedro”, uma vez que o mesmo se encontrava, até o ano de 1586, ao lado da primeira basílica vaticana, onde antes ficava o grande circo de Nero, local de martírio dos primeiros cristãos. Uma pintura dos alunos de Raffaello na chamada Sala de Constantino, mostra uma estátua do deus Mercúrio ao chão, quebrada. A cabeça inteira olha para um Crucifixo posto naquele que era o pedestal o seu; como que testemunhando significando um novo tempo, sem derramamento de sangue inocente (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 50-54).

Outro exemplo de que a arte não descarta, é a estátua de Pedro na Cátedra que se encontra dentro da Basílica Vaticana feita com bronze refundido de uma estátua de Júpiter como primeira hipótese e, como segunda, sendo uma obra do escultor Arnolfo di Cambio que não se limitou a reciclar o bronze como também modificou os gestos que representavam o filósofo ou o senador togado que levantavam a mão direita enquanto seguravam um pergaminho com a esquerda. Pedro abençoa com a mão direita e segura firmemente a chave com a mão esquerda. (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 44-47).

Os descartados do mundo aparecem em primeiro plano nos quadros das Obras de Misericórdia, que se presume sejam de Olivuccio di Ciccarello (1404). O que chamou a atenção de Papa Francisco foi a auréola dourada posta no faminto, no sedento, no preso, no doente, no homem nu e no morto. A pintura, observa, Francisco é coerente com o texto de Mateus 25,40 “cada vez que o fizestes a um desses meus irmãos mais pequeninos, a mim o fizestes”. Se o protagonista é aquele que dá o pão, a água, que visita, que acolhe... os quadros mostram que o personagem mais importante é o pobre, o necessitado nos quais Jesus se identifica.

Entre as obras primas de Caravaggio, Francisco escolheu “A deposição” de Cristo (Figura 137) e relata o seu “impacto cenográfico”. No jogo entre claro-escuro próprio do artista, uma pedra quadrada chama a atenção. Não é uma pedra que fechará o sepulcro, mas uma cama ou maca improvisada que servirá para preparar o corpo para o sepultamento, ou apoiá-lo rapidamente. O artista deu uma intencional pincelada de luz no ângulo da pedra, o que mostra a sua importância. A mão de Jesus a toca. Diferente de outras análises, Papa Francisco fala em termos de paralelismo “entre o ‘descarte-objeto’, ou seja a pedra, e o ‘descarte-corpo’, Cristo morto [...] Na sua grandeza de artista inspirado, Caravaggio intui que a esperança de salvação de cada um de nós se identifica com aquela pedra, primeiro descartada e depois transformada em pedra angular” (FRANCISCO, 2015, p. 69). Francisco também interpreta sombras e luz como “desvelamento de um mistério. O eterno mistério do sacro em contato com o profano” (FRANCISCO, 2015, p. 69).

A sensibilidade de papa Francisco chega até o artista. Após comentar a obra faz memória de Caravaggio (1571-1610), que tinha fama de usar palavras depravadas, de arruaceiro, que continuamente duelava, jogava e se embriagava; muitas vezes foi preso e processado por suas brigas, principalmente nas madrugadas. Em 1606 cometeu um homicídio.

Talvez pela má fama do artista entre seus contemporâneos (era de fato considerado um pintor maldito por causa de seu caráter temperamental que o levava a duelar facilmente), poucos compreenderam a importância da revolução da luz que ele pôs em ação. Se pode dizer que enquanto pintava a personalidade de Michelangelo Merisi fosse completamente diversa daquela do homem supra citado que afrontava os outros sempre como inimigos. Era como se, no momento de pintar uma nova obra, o pintor se identificasse toda vez com Paulo no caminho de Damasco. Afrontava o problema, recebia a iluminação, resolvia o problema com uma obra prima (FRANCISCO, 2015, p. 69).

Ao falar da obra de arte que não descarta, Papa Francisco redime o pintor, descobre nele o bem que tinha dentro de si e que não soube demonstrar a contento. Também Caravaggio fora “descartado” por todos, e pela própria Igreja que o condenara à pena de morte. A sensibilidade de pastor em Francisco, ensina que a misericórdia chega a todos, em qualquer tempo e lugar. E

isso ele nos confirma ao incluir na sua lista a Capela Sistina, não por ter sido decorada com materiais reaproveitáveis, mas “por sua dimensão catequética, porque a mensagem junto aos afrescos que decoram cada parede e o teto é uma perfeita síntese daquela misericórdia divina que não descarta ninguém” (FRANCISCO, 2015, p. 80). A história da salvação projetada e realizada por Michelangelo Buonarroti mostra a contínua necessidade que temos da misericórdia divina. As cenas podem ser lidas a partir da relação pecado-perdão. É no afresco do Juízo Final que Francisco aponta uma “reciclagem”. Michelangelo utilizou como referências Apolo do *Belvedere* para fazer o rosto do Cristo; *Laocoonte* para o seu braço levantado e o Dorso do *Belvedere* para o corpo. O papa elogia a arte que não descarta mas recicla dando-lhe nobreza, isto é representando a beleza do Cristo, porque “se a arte não descarta nada, nem menos Deus o faz com seus filhos” (Cf. FRANCISCO, 2015, p. 83). A arte, portanto, testemunha que Deus acolhe, abraça, transforma, perdoa, faz reviver.

Francisco surpreende ao escolher um carro como obra de arte para a sua “galeria ideal” por estar ligado ao tema dos “descartados” da sociedade. É uma Renault 4 do ano de 1984 que pertenceu a um sacerdote de Verona, Pe. Renzo Zocca, pároco do bairro operário Saval, naquela cidade. Foi na periferia que este padre exerceu seu ministério percorrendo 300.000 quilômetros “levando ajuda, socorro ou conforto a quem tivesse necessidade” (FRANCISCO, 2015, p. 89). O carro é símbolo da Igreja que quer sair a partir das periferias sendo caridade e misericórdia.

As escolhas de Francisco nos levam a uma fonte, ou à fonte na qual ele busca, na qual retorna sempre, da qual ele parte. Tendo presente isso, compreendemos o seu modo de viver como cristão, o seu pontificado, a insistência em uma Igreja em saída, dialogal, samaritana. Ele mesmo afirma não cansar-se de repetir a frase de Bento XVI, ou suas palavras “que nos levam ao centro do Evangelho: ‘Ao início do ser cristão, não há uma decisão ética ou uma grande ideia, mas o encontro com um acontecimento, com uma Pessoa que dá à vida um novo horizonte e, desta forma, o rumo decisivo’” (EG 7).⁴³ É o encontro com Jesus, é a amizade com o Bom e Belo Pastor, imagem da misericórdia divina, é ele, é o amor pelo seu Reino onde os desprezados são incluídos de onde saem todas as decisões de Francisco, é somente em Jesus Cristo que podemos vislumbrar horizontes de igualdade na Igreja e na sociedade, de participação e de engajamento em projetos de vida. E neste cenário é preciso pensar na questão da mulher que foi valorizada por Jesus, que quis nascer de uma mulher, que tinha mulheres como discípulas seguidoras; que fez de Maria Madalena a “apóstola dos apóstolos”, primeira anunciadora da Ressurreição, evento que fundamenta a Igreja e sem o qual a Igreja não existiria. A mulher não

⁴³ Refere-se a Carta Encíclica *Deus caritas est* (25 de Dezembro de 2005), 1: AAS 98 (2006), 217.

pode ser descartada, violentada, desvalorizada em lugar algum. E não deveria ser a Igreja o lugar primeiro de novas relações baseadas na igualdade, em coerência e fidelidade a Jesus?

3.2.2 *Um desenho de Igreja no Documento Preparatório ao Sínodo da Amazônia, contra a cultura do descarte e por uma valorização da presença feminina nos espaços de decisão*

“Amazônia: novos caminhos para a igreja e para uma ecologia integral” foi o tema do Sínodo anunciado por Papa Francisco em 15 de outubro de 2017 e realizado de 7 a 26 de outubro de 2019 em Roma. O documento preparatório – *Instrumentum laboris* (IL) – da Assembleia Especial para o Região Panamazônica⁴⁴ reúne o resultado de um processo de escuta dos povos que habitam esta grande região. Deste ponto de vista é que reside a sua importância. “O *Instrumentum Laboris* é fruto deste vasto processo, que inclui a redação do Documento Preparatório para o Sínodo em junho de 2018; e um amplo inquérito entre as comunidades amazônicas” (IL 01).

O Documento está organizado em três partes seguindo o método: ver-escutar, julgar-discernir e agir-atuar. A primeira parte: “ver-escutar, se intitula A voz da Amazônia [...] A segunda: Ecologia integral: o clamor da terra e dos pobres [...] e a terceira parte, Igreja profética na Amazônia: desafios e esperanças” (IL 04), com um considerável número de sugestões pastorais. As vozes ouvidas são consideradas uma exortação para a busca de respostas às diversas problemáticas, um desafio para que sejam encontrados novos caminhos de um *Kairós*, um novo tempo, um “tempo de graça”, um tempo de “inculturação e de interculturalidade”; um tempo de “desafios graves e urgentes”; tempo “de esperança” (Cf. IL 28-34), um *kairós* não somente para a Amazônia mas “para a Igreja e o mundo” (IL 147). Ao viver esse momento como *Kairós*, “como um novo Pentecostes” a Igreja reconhece a riqueza cultural dos diferentes povos originários da Amazônia e, ao reconhecer, fomenta a inculturação e a interculturalidade, e desta forma responde à Graça no acolhimento do Reino “nessas bio-sócio-diversidades e confirma um itinerário que iniciou com o Concílio Vaticano II (Cf. IL 30).

O documento deixa claro que a Igreja, ao se colocar em escuta, quer agir diferentemente das “novas potências colonizadoras [...] para exercer com transparência seu papel profético” (IL 7) dentro da realidade social, política e econômica. Denuncia violações dos direitos humanos e a política extrativista, destruidora da vida humana e da natureza (Cf. IL 45-46; 51-

⁴⁴ Panamazônia é chamada a região que abrange nove países: Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana Inglesa, Guiana Holandesa (Suriname), Guiana Francesa, Peru e Venezuela.

54). “Como comunidade solidária a (*sic*) nível mundial, a Igreja reage responsavelmente perante a situação global de injustiça, pobreza, desigualdade, violência e exclusão na Amazônia. O pressuposto fundamental é o reconhecimento das relações injustas” (IL 146).

As propostas querem comprometer a Igreja numa “conversão ecológica”, a qual “implica o reconhecimento da cumplicidade pessoal e social nas estruturas de pecado, desmascarando as ideologias que justificam um estilo de vida que agride a criação” (IL 101); desafiam a Igreja a “escutar o grito da **Mãe Terra**, agredida e gravemente ferida pelo modelo econômico de desenvolvimento depredador e ecocida, que mata e saqueia, destrói e despeja, expulsa e descarta, pensado e imposto de fora e a serviço de poderosos interesses externos” (IL 148, d.).

A partir do resultado dos inquéritos se encontram as causas da destruição da natureza e da exploração ou morte dos habitantes da Amazônia. O seu território é roubado por mineradoras, madeireiras, hidrelétricas, projetos de hidrovias; a não demarcação e titulação das terras indígenas; a invasão de projetos desenvolvimentistas; a contaminação dos rios, do ar e do solo que deterioram a “qualidade de vida, culturas e espiritualidade” (IL 46). Daí a necessidade de uma “ecologia integral” (Cf. IL 47-50)

Optando pelo modelo sinodal, a Igreja escolhe o diálogo como método, ciente de que “o diálogo tem sempre uma opção preferencial pelos pobres, marginalizados e excluídos” (IL 37). A Igreja samaritana e poliédrica, que quer socorrer os que foram abandonados à beira do caminho, não o faz sozinha mas alia-se a outras organizações, “aos movimentos sociais de base, para anunciar profeticamente uma agenda de justiça” (IL 146); exigindo dos governos proteção aos povos nativos, ao seu território e à sua cultura (Cf. IL 62). Pede-se a essa Igreja que não compactue com a cultura predominante, a qual o Papa Francisco chamou “paradigma tecnocrático” (LS 106 e ss.). O resultado é uma perda do horizonte transcendente e humanitário, onde se transmite a lógica do «usa e joga fora» (LS, 123), gerando uma “cultura do descarte” (LS, 22) que agride a criação (IL 119).

Além de repetir que a Igreja deve promover “hábitos de comportamento, de produção e de consumo, de reciclagem e de reutilização de resíduos” (IL 104), o texto propõe a criação de “itinerários pastorais orgânicos a partir de uma ecologia integral, para a proteção da Casa Comum, tendo como orientação os capítulos 5 e 6 da Encíclica *Laudato Si*” (IL 104). Espera-se que a Igreja que inclui os descartados supere “qualquer clericalismo, para viver a fraternidade e o serviço como valores evangélicos que animam o relacionamento entre a autoridade e os membros da comunidade” (IL 119). O documento aponta para uma liturgia inculturada, para

formação de agentes pastorais leigos; destaca ainda que os planos de formação dos futuros presbíteros devem prepará-los para a escuta e o diálogo e integrar a teologia indígena com a ecoteologia (Cf. IL 98).

A Igreja quer ser samaritana (Cf. Lc 10,25-36) ao curar as feridas de quem foi abandonado, e é sabedora de que ainda há muito a fazer para que tenha um rosto indígena e amazônico. É cônica de que persiste uma mentalidade colonialista e patriarcal e que a ferida, aberta no tempo em que a América Latina era colônia, permanece aberta e sustentada – como se denunciou na Conferência Episcopal em Puebla - “por um ‘gigantesco processo de dominações’, repleto de ‘contradições e dilacerações’” (DP cap. I. Apud. IL 117). Nesse processo, a mulher é uma das vítimas. Sabe-se que é preciso reconhecer o seu papel “na formação e continuidade das culturas, na espiritualidade, nas comunidades e família. É necessário assumir o papel da liderança feminina no seio da Igreja” (IL 79).

As vozes ouvidas sugerem a promoção da dignidade e a igualdade da mulher em todas as esferas, desde a particular, pública e eclesial, “assegurando canais de participação, combatendo a violência física, doméstica e psicológica, o feminicídio, o aborto, a exploração sexual e o tráfico, comprometendo-se a lutar para garantir seus direitos e para superar qualquer tipo de estereótipo” (IL 146, e). As comunidades sugerem a valorização das mulheres e a promoção de vocações autóctones (Cf. IL 129) e “afirmando que o celibato é uma dádiva para a Igreja, pede-se que, para as áreas mais remotas da região, se estude a possibilidade da ordenação sacerdotal de pessoas idosas, de preferência indígenas” (IL 129). O olhar que vê a realidade confirma que a mulher desempenha um papel fundamental nas comunidades e por isso é preciso “identificar o tipo de ministério oficial que pode ser conferido à mulher, tendo em consideração o papel central que hoje ela desempenha na Igreja amazônica” (IL 129).

O papel da mulher na Igreja aparece como constatação e nas propostas sugeridas:

1. No campo eclesial, a presença feminina no seio das comunidades nem sempre é valorizada. Reclama-se o reconhecimento das mulheres a partir de seus carismas e talentos. Elas pedem para recuperar o espaço que Jesus reservou às mulheres, “onde todos/todas cabemos”.
2. Propõe-se inclusive que às mulheres seja garantida sua liderança, assim como espaços cada vez mais abrangentes e relevantes na área da formação: teologia, catequese, liturgia e escolas de fé e de política.
3. Também se pede que a voz das mulheres seja ouvida, que elas sejam consultadas e participem nas tomadas de decisões e, deste modo, possam contribuir com sua sensibilidade para a sinodalidade eclesial.
4. Que a Igreja acolha cada vez mais o estilo feminino de atuar e de compreender os acontecimentos. (IL 129).

Imediatamente, após o “papel da mulher”, segue-se com o item “papel da vida consagrada”. Não se fala em mulher consagrada, mas em consagrados e consagradas. O texto traz propostas de mudança para a vida consagrada, não obstante reconheça, ao citar o Documento de Aparecida (DAp. 224) que a vida religiosa mostra o “rosto materno da Igreja” e que tem “desejo” de escutar, de acolher e de servir ao testemunhar valores alternativos do Reino e que é possível construir uma sociedade fundada em Cristo. Ter desejo não é o mesmo que realizar. O documento pede para que seja apoiada a inserção e a itinerância assim como a incidência política dos consagrados e consagradas para transformar a realidade. A maior parte das sugestões diz respeito às mudanças que devem empreender para um maior engajamento na região. Propõe comunidades intercongregacionais, porém, elas já existem há décadas, coordenadas pela CRB (Conferência dos Religiosos do Brasil). A mesma CRB tem como prioridade o trabalho da “Rede um Grito pela Vida” (Cf. <http://gritopelavida.blogspot.com>) , organização coordenada pela vida religiosa em defesa dos direitos humanos, contra o tráfico humano e a exploração sexual de mulheres; igualmente a União Internacional das Superiores-Gerais fundou, em 2001, a “*Talitha Kum*” – Rede Internacional da Vida Religiosa contra o Tráfico de Pessoas. Em discurso aos participantes da Assembleia Geral “*talitha kum*”, em 26 de setembro de 2019, o Papa Francisco cita alguns dados da Rede que nos primeiros 10 anos coordenou 52 redes de religiosas, expandiu o trabalho: “em 90 países de todos os continentes. Os números do vosso serviço falam com clareza: dois mil agentes, mais de quinze mil vítimas do tráfico assistidas e mais de duzentas mil pessoas abrangidas através de ações de prevenção e sensibilização” (FRANCISCO, 26 de setembro de 2019).

Uma “mulher líder” é citada no capítulo VIII sobre o profetismo e promoção humana integral: Irmã Doroty Stang, assassinada em consequência de sua dedicação em defesa da floresta, dos povos da floresta, dos direitos dos pobres e excluídos (Cf. IL 145); mas não foi destaque como mulher “consagrada”, pertencente a uma congregação fundada na França. Sem negar a necessidade das congregações religiosas reverem suas estruturas, a formação e seu engajamento nas fronteiras, a pergunta que surge e fica como uma questão em aberto é sobre a visibilidade da mulher consagrada na Igreja. Seria ela mais uma Orante que desaparece junto ao Belo e Bom Pastor?

Pudemos observar que desde as suas primeiras páginas, é notória uma imagem de Jesus Cristo que perpassa todo o documento: “Cristo em toda sua potencialidade libertadora e humanizadora” (IL 7); aquele “que oferece vida em abundância (Cf. Jo 10,10), uma vida repleta de Deus, uma vida salvífica (*zoé*), que começa na criação e se manifesta já no mais elementar

da vida (*bíos*)” (IL 10). Vida em abundância é o que uma parte das nações indígenas definem como “bem viver” que é harmonia consigo mesmo, com o cosmos; desejo de que não existam excluídos, mas felicidade para todos (Cf. IL 12-13). Enfim, existem coordenadas válidas para toda a Igreja no Brasil e que conseqüentemente mudariam métodos pastorais, organização e coordenação de grupos, de comunidades, de paróquias, que trariam um sentido renovado aos ritos, às liturgias e respingariam novas cores ou redesenhariam novas imagens nas paredes das igrejas. A inclusão estaria assim misturada à argamassa da construção da Igreja, corpo de Cristo, povo de Deus.

3.2.3 *A representação icônica de Cláudio Pastro e a inserção das mulheres como presença marcante na caminhada do Povo de Deus.*

O Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, antes somente em paredes de tijolo à vista, desde o ano de 2000 foi recebendo painéis em azulejos. Um programa iconográfico, sobre o qual já discurremos em parte, que traz uma novidade. O Brasil, desde o século XVII, vê igrejas barrocas, cuja arte além de ser devocional, queria expressar o triunfo da Igreja sobre o protestantismo, o poder dos reis e rainhas sobre um povo escravizado, dominado e dependente. Nas igrejas do Brasil colônia as cores fortes em cenas dramáticas confundiam as figuras de Deus e do rei (Cf. TIRAPELI, 2006, p. 20-24). Hoje, contrariamente, os brasileiros veem na Basílica de sua Padroeira, imagens em traços simples, essenciais e carregados de simbologia, como nos desenhos das catacumbas e das igrejas do primeiro milênio. Além de resgatar nas figuras expressões das raças que compõem a nação brasileira, Pastro inclui, em lugares estratégicos a figura feminina e valoriza as mulheres na história da Igreja.

Os vitrais de serafins orantes e Maria, a Virgem do Sinal, sobre os quais já tecemos comentários, fazem parte deste novo, mas inédito é o painel em que estão representadas as mulheres na História da Igreja (Figura 138). Sobre o pórtico principal – a Porta Santa - do Santuário Nacional em Aparecida do Norte, na Nave Norte, Pastro ilustra o Pantocrator em um círculo dourado contendo símbolos do Apocalipse; o “Senhor do Universo, o Sol, a luz do mundo” (PASTRO, 2018, p. 137). Uma primeira observação que podemos fazer é sobre esta escolha de Pastro. O lado norte é onde o sol alcança o seu máximo de luminosidade. Em todo o primeiro milênio, as construções das igrejas seguiam a orientação do sol – leste-oeste e, no lado de seu máximo brilho (lado Sul no hemisfério Norte) era construído o ambão, um monumento, lugar da proclamação do Evangelho, da Palavra que é “lâmpada para os nossos pés e luz para o caminho” (Cf. Sl 119(118),105). O ambão assim orientado vem da tradição das

igrejas palestinas e “evoca o testemunho pascal que é testemunho primeiro” (VALENZIANO, 2006, p. 91), o testemunho das mulheres, em especial de Maria Madalena, a Apóstola dos Apóstolos. Pastro – estudioso da arte e arquitetura cristãs paleocristãs e românicas, em suas entrevistas e escritos – deixou claro a sua preferência por esse período da história da arte na Igreja e o programa iconográfico da Basílica mostra que o artista retoma a simbologia do espaço litúrgico do primeiro milênio.

No guia do Santuário, assinado por Pastro, o painel é assim apresentado:

Cristo Sol e o cortejo das mulheres na história da Igreja” [...]. O Pantocrátor, Senhor do Universo, a luz do mundo, entra cortejado pelas santas mulheres na história da Igreja. Mulheres do 1º e 2º Milênio e a irmã Doroty, assassinada na Amazônia, a primeira mulher do 3º Milênio. A primeira à direita do Cristo Senhor é Maria Madalena até Sta. Joana D’Arc no extremo. A primeira à esquerda do Cristo é Teresa d’Ávila; e a última, a Ir. Doroty (PASTRO, 2018, p. 39).

O Cristo no círculo luminoso é evocação do “Sol da Justiça” o Cristo Ressuscitado, a Luz do mundo. Leloup sugere que ao invés de dizer o “Todo Poderoso” era preferível dizer como São Paulo: “Aquele que é tudo em todos”, “o *Pléroma* (plenitude, em grego)” (Cf. LELOUP, 2006, p. 30). Na mão esquerda, o Pantocrátor de Pastro segura um livro com a expressão que o identifica como Deus: “Eu sou”. A mão direita junto ao peito abençoa conforme a tradição bizantina. A mão que abençoa é a mesma que fala; diz uma boa palavra, bendiz. Assim também observa Leloup: dizer uma boa palavra é *bene dicere*, “com uma ‘boa dicção’”. Em hebraico, mão é *yod*, primeira letra do tetragrama YHWH. Além disso, *Yada* significa ‘eu conheço’ [...] ‘Aquele que É o Ser que Ele É’ se faz a conhecer: nos dá a mão” (LELOUP, 2006, p. 32). É um conhecer para além da visão.

Trata-se do conhecimento inseparável do amor e da experiência sensível, como quando ele diz que “Adão conheceu Eva e que eles tiveram filhos”. Pedir a mão a alguém é pedir-lhe que nos conheça, nos toque e nos fecunde. A mão do Pantocrátor nos apazigua, torna-nos inteligentes; ela nos “diz bem” o que é a Encarnação. Abençoa à maneira dos padres ortodoxos: os dois dedos esticados simbolizam as duas naturezas do Cristo, unidas sem confusão e sem separação; os três outros dedos simbolizam a Uni-Trindade. A posição do conjunto dos dedos desenha geralmente o monograma grego que é símbolo do Cristo⁴⁵: IC-XC” (LELOUP, 2006, p. 32-33).

Uma leitura do painel, ainda que superficial, precisa levar em conta também que a contra fachada das igrejas, partir do século IX, foi suporte para grandes composições do Juízo final. É o local do último olhar antes de sair da Igreja, como “última passagem”. Para alguns autores a imagem do Juízo levava as pessoas a rezar pedindo o perdão dos pecados (Cf. KESSLER, 2015, p. 343). As primeiras obras, como por exemplo o mosaico do século XI na contra fachada da

⁴⁵ Aqui temos exemplificada uma releitura do gesto *allocutio*, próprio do Imperador ou do Filósofo, no ato de pedir a palavra. A arte cristã ressignificou imagens, símbolos e gestos da cultura greco-romana.

igreja de Torcello (Figura 139) reservaram um pequeno espaço para imagens de inferno. Com o passar do tempo as imagens de desespero e condenação vão tomando a maior parte das composições. Contrariamente a uma ideia de perdição e medo da condenação, Pasto ilustra o Cristo ladeado por mulheres não reconhecidas ou reconhecidamente santas, isto é, no paraíso. Todas testemunharam o amor, a beleza e a alegria de serem discípulas seguidoras de Jesus.

A árvore, os quatro rios, as sete lâmpadas e as sete estrelas, o círculo dourado fazem uma única composição com o Cristo e falam de vida, de eternidade. A árvore, em conformidade com Chevalier (2014, p. 30-31) induz a pensar na Árvore da Vida circundada por quatro rios, plantada no centro do Paraíso (Gn 2,9,10); a que anuncia a salvação messiânica (Ez 47,12; Pv 3,18) isto é, a Árvore da primeira aliança anuncia a cruz, a árvore da segunda aliança. É a árvore da comunhão e “concerne somente a aqueles que lavaram as suas vestes no sangue do Cordeiro (Ap 3,7;22,2)” (CHEVALIER, 2014, p. 30). Ela protege sob a sua sombra. Os justos são comparados à palmeira e ao cedro (Sl 92(91), 13) e à árvore florida próxima das águas (Jr 17,8). Dentre os inúmeros significados da Árvore da vida, desde as sociedades pré-helênicas, para a tradição judaico-cristã ela é, entre outros, símbolo do feminino porque “surge da terra-mãe, sofre transformações, produz frutos. Não somente a árvore se transforma a si mesma, mas possui um poder de transformação: se for mergulhada em águas amargas, as transforma em doces (Ex 15,24-25)” (CHEVALIER, 2014, p. 29-30).

Não existe nenhum sinal de condenação. O painel fala a linguagem litúrgica no espaço que celebra o Mistério Pascal de Cristo. Maria Madalena e Santa Teresa d'Ávila com a cabeça levemente inclinada têm uma das mãos levantadas no antigo gesto de aclamação - *acclamatio* (Figura 140) que o cristianismo herdou dos ritos imperiais, que significa dar assentimento ao gesto (*allocutio*) do Imperador como comentamos no primeiro capítulo ou, no caso, do Cristo. Elas reconhecem nele o Verbo feito carne, que após ter morrido foi ressuscitado pelo Pai. É o Ressuscitado que envia em missão. Todas as mulheres ali representadas foram significativamente evangelizadoras; fizeram a experiência do amor de Deus em Jesus Cristo; sentiram-se amadas e chamadas e responderam com amor. É assim que a Igreja convencionou o que seja “vocação”.

As mulheres têm também são destaques no retábulo de Nossa Senhora Aparecida. São as mulheres do Antigo Testamento que prefiguram a Virgem Maria: Eva, Sara (Figura 141), Rebeca, Lia (Figura 142), Raquel, Miriam (Figura 143), Débora, Rute (Figura 144), Ana, Abigail (Figura 145), Judite e Ester (Figura 146). O painel tem como referência o capítulo VIII da Constitui     Dogmática *Lumen Gentium*:

Os livros do Antigo Testamento descrevem a história da salvação que vai preparando, a passos lentos, a vinda de Cristo ao mundo. Estes primeiros documentos, tais como são lidos na Igreja e entendidos à luz da ulterior e plena revelação, iluminam pouco a pouco, sempre com maior clareza, a figura da mulher, da Mãe do Redentor. Ela aparece, a esta luz, profeticamente esboçada na promessa da vitória sobre a serpente, feita aos primeiros pais já caídos no pecado (Cf. Gn 3,15). Do mesmo modo, ela é a Virgem que há de conceber e dar à luz um Filho, cujo nome será Emmanuel (Cf. Is 7,14; Mq 5,2-3; Mt 1,22-23). Ela sobressai entre os humildes e os pobres do Senhor, que confiadamente dele esperam e recebem a salvação (LG 55).

Pastor não contrapõe Maria à Eva, mas a ilustra como filha de Eva. As mulheres são nominadas em sua singularidade na história da Salvação e não eclipsadas pela figura de Maria, como o foi a figura da orante no século IV. Encontram sua plenitude na figura de Maria, mas não são anuladas por ela. Na Basílica de N. Sra Aparecida, elas encontram em Maria aquela que as conduz, como em Caná, a ouvir a voz do Cristo Pantocrátor e a colocar em prática o que ele ensinou. Todas elas testemunham, inclusive a Ir. Doroty a radicalidade desse conselho de Maria.

Ao longo da nave estão os oito painéis da vida pública de Jesus: O batismo de Jesus por João Batista, o chamado dos primeiros discípulos, as tentações de Jesus no deserto, Jesus na Sinagoga, a Transfiguração e três com a presença de mulheres: a Samaritana no poço; as bodas em Caná e a ressurreição do filho da viúva de Naim. Maria está presente nos painéis da Infância de Jesus em oito quadros. A nave Oeste, com os painéis “Novo Testamento, a Eucaristia e a paixão e morte de Jesus” trazem em diferentes quadros: Maria que unge os pés de Jesus; mulheres anônimas no quadro da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém; as mulheres de Jerusalém que choram no caminho do Calvário e as mulheres junto à Cruz. No painel “Ressurreição do Senhor” na nave Leste está o quadro das mulheres que levaram perfume para ungir o corpo de Jesus (Cf. Mt 28,1-10) e de Maria entre os apóstolos no dia de Pentecostes. O que não deixa de ser pertinente é o quadro do Bom Pastor com a ovelha perdida sobre os ombros e um rebanho que olha em direção ao Pastor fechando o ciclo dos painéis da Ressurreição.

Pastor, a partir das mulheres da Bíblia, valoriza a presença das mulheres na história da salvação e nesta, na história da Igreja partindo do coração do Evangelho. É o que está presente nas palavras de Papa Francisco: “A partir do coração do Evangelho, reconhecemos a conexão íntima que existe entre evangelização e promoção humana, que se deve necessariamente exprimir e desenvolver em toda a ação evangelizadora” (EG 178). A exemplo do Bom e Belo Pastor e para ser fiel ao Evangelho, a Igreja não pode deixar de reconhecer o papel da mulher no mundo e nas comunidades, valorizá-la e não permitir que nada roube o seu espaço.

3.3 Arte Sacra e Ecclesiologia

A arte sacra assim é identificada na liturgia que por sua vez é ação de uma Igreja. Este é o princípio gerador da arte sacra. Liturgia da Igreja, arte e arquitetura estão intimamente relacionadas. Lembramos que arquitetura e arte, desde a arte paleocristã, passando pelas *Domus ecclesiae* e as primeiras basílicas, compunham um *unicum*, e nesse sentido, não se pode falar de arte sem ter presente a sua imbricação com a arquitetura, que também é considerada arte. Aliás, a construção arquitetônica é a primeira a ser vista dentro de uma cidade, ou no campo, enfim onde estiver construída. As concepções de Igreja se refletem na diversidade arquitetônica e artística de edifícios – igrejas – ao longo da história. Nosso intuito não é o de dissertar sobre os estudos ou tratados eclesiológicos, mas de apenas retirar dos mesmos e de circunstâncias históricas o que retemos como gerador de arte e arquitetura litúrgicas.

O termo Igreja (do grego *ekklēsia*) significa assembleia, um grupo reunido, um povo reunido por um interesse comum. Traduzida literalmente para o latim *ecclesia* continua com o mesmo sentido de “reunidos para algo”. Não obstante o conceito de Igreja, como a teologia cristã o concebe, tenha seu princípio na Segunda Aliança, um conceito de assembleia já estava presente na Primeira Aliança, do qual permaneceram traços: o povo foi se constituindo como tal a começar pelo deserto, junto ao Sinai, reunido como assembleia de um povo caminhante em direção à terra prometida. Começou a se configurar como povo a partir de uma organização que contrastaria com a vida de escravidão deixada para trás, como exemplo a não seguir (Cf. Ex 19-14). *Ekklēsia* “era já a tradução mais frequente do hebraico “*kahal*” (assembleia da comunidade política e cultural) na Bíblia dos Setenta” (KÜHN, 2004, p. 852). A mesma tradução também traz o termo *synagogè*, sinagoga, que inicialmente, “designará qualquer reunião de tipo político ou profano (também militar) de qualquer grupo ou de todas as tribos” (MURONI, 2014, p. 72).

A assembleia é convocada e nasce da Palavra de Deus, assim elucida Muroi (2014, p. 72-74). É uma reunião para escutar a Palavra, para estabelecer e renovar a Aliança (Cf. Dt 4,10-14) “por meio da profissão de fé que tomará forma própria, segundo a tradição sacerdotal, no sacrifício”. Buyst (2006, p. 100-101) fala na assembleia litúrgica que constitui a Igreja, ou seja, a Igreja que se reúne para celebrar está em continuidade com as grandes assembleias do antigo Israel como no Sinai, “com Josué em Siquém (Js 24), com Esdras e Neemias na reconstrução de Jerusalém após o exílio (Ne 8)” (BUYST, 2006, p. 100). É nesse mesmo sentido que Kühn mostra os nexos nas imagens que designam o cristianismo “como ‘comunidade sacerdotal do rei’ (1Pd 2,5,9), ‘templo’ (p. ex. 1Cor 3,16), ‘povo de Deus’ (Hb 4,9), ou na maneira como

Paulo utiliza a imagem da oliveira para ligar a comunidade dos cristãos às promessas do AT (Rm 11,18)” (KÜHN, 2004, p. 852). O mesmo autor afirma que é a noção de “povo de Deus” que outorga a principal “prefiguração” do que mais tarde se designou ser a Igreja. Traçando um panorama do conceito na história, fundamenta a afirmação de que Jesus não fala explicitamente em Igreja mas anuncia o Reino de Deus. Porém, é possível atribuir a Jesus uma eclesiologia implícita porque chamou um grupo de discípulos aos quais “determinou as formas como deveriam comprometer-se a segui-lo” (KÜHN, 2004, p. 853).

As bases para a Igreja estão nas palavras e exemplos de Jesus. Os cristãos são chamados a viver: “a abertura radical a um Deus de bondade e de misericórdia, fonte única de vida e de futuro; a prática radical da nova justiça e do mandamento do amor até a reconciliação e o amor do inimigo; a vontade radical de sacrifício, até a morte” (KÜHN, 2004, p. 853). Os discípulos, após a Ressurreição de Jesus, voltam a se reunir e os textos mostram uma comunidade ideal: “Eles mostravam-se assíduos ao ensinamento dos apóstolos, à fração do pão, à comunhão fraterna e às orações” (At 2,42). Eles se reúnem em “assembleias”, em Jerusalém se reúnem também no Templo para rezar (At 2,46). “A imagem desses ajuntamentos, dessas reuniões, sugere muito particularmente o emprego do termo *ekklésia*” (KÜHN, 2004, p. 853). Embora no início as comunidades eram consideradas um movimento, como caminho, tipo como “heresia dos nazarenos” (At 24, 4) ou uma “heresia” (At 28, 22), para mais tarde serem chamadas de comunidades de cristãos (At 11, 36), pessoas que não se enquadravam em uma religião existente e que aceitava todo o tipo de pessoas, vindas de diferentes culturas (Cf. BOFF, 2011, p.150). Entendemos, como esclarece Leonardo Boff (2011, p.79-145), que Jesus não pregava a Igreja, no sentido de visar a uma religião, mas o Reino do Pai, homens e mulheres novos, novo céu e nova terra. Reino e Igreja não se identificam. É somente nos anos 90 que a palavra “Igreja” aparece. O evangelista Mateus liga Igreja à fé de Pedro: “...Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja...” (Mt 16,17-19). O texto utilizado posteriormente para justificar a sucessão do Apóstolo Pedro, e a Igreja Católica como única Igreja verdadeira, “era entendido pelas duas igrejas, a Católica e a Ortodoxa, como um elogio de Jesus diante da fé de Pedro sem referi-la à fundação da Igreja. Sobre esta fé se construirá a Igreja, e não sobre a pessoa de Pedro” (BOFF, 2011, p. 148).

O cristianismo começa como um movimento, em contato com as diferentes culturas se caracteriza inicialmente por “grupos familiares”, “pequenas comunidades cristãs e igrejas institucionais com várias formas de organização” (BOFF, 2011, p. 151). Comunidades que apresentavam, utilizando a expressão de Boff (2011, p. 151-153), uma “dupla-face”: o poder e

o carisma. O teólogo explana o que entende por esse conceito. É pelo poder sagrado que a Igreja se organiza internamente definindo suas leis, dogmas e critérios tanto de pertença como de exclusão; institui normas éticas e define estilos para celebrar; é esta a dimensão petrina como fundamento: a tradição e a fé. A tradição é flexibilizada pelo carisma pelo qual “projetam-se visões novas, criam-se outras linguagens, apoiam-se figuras proféticas e se acolhem inovações, fruto do diálogo com o meio. É a dimensão paulina da Igreja” (BOFF, 2011, p. 152). Quer dizer, Paulo inculturou o Evangelho no mundo grego, inovou para responder às exigências e diferentes situações com as quais se deparou. Poder e carisma coexistem na Igreja, mas para Boff, “é a partir do polo do carisma que deve ser entendido o polo do poder na Igreja instituição, caso contrário ele se autonomiza e tira a vitalidade e a irradiação do sonho de Jesus” (BOFF, 2011, p. 152). Por vezes, como frisa, o carisma fora abafado ou marginalizado pelo poder, porém a mensagem de Jesus resistiu e a Igreja adquire várias fisionomias a depender dos povos e sua cultura nas quais o Evangelho foi sendo assimilado.

A visão de uma Igreja hierárquica perpassa séculos de história. Richter (2005, p. 12-22) nos confirma que com a ligação Igreja-Império o espaço litúrgico é considerado “cosmo hierarquicamente ordenado”, e não predomina mais o motivo da assembleia. Para Zanchi (2005, p 5-32), o Imperador Constantino era como um “patrão” e igualmente o faz Carlos Magno, coroado no ano de 800, pelo papa Estefano II. Com o intuito de recuperar a unidade do Império, esse último coloca como protetor e aliado do Papa por entender que seu objetivo só seria alcançado se o cristianismo também fosse “uniformizado por estruturas fortemente centralizadas” (ZANCHI, 2005, p. 16). Boff (2011, 156-164) ao analisar o cristianismo em relação ao poder, considera a Igreja Ocidental em dois eixos estruturadores: “um político, a ideia do Império Romano, e outro teológico, a ideia da Cidade de Deus de Santo Agostinho (354-43). Do Império Romano herdou o sentido do direito, da hierarquia, da burocracia e a perspectiva imperial de conquistar todos os povos à mensagem cristã” (BOFF, 2011, p. 156). Para Santo Agostinho a Igreja representa a Cidade de Deus, um mundo reconciliado. Em contraposição está a cidade dos homens, onde impera o pecado e satanás. Mas na Igreja se mesclam as duas cidades uma vez que ela não pode realizar plenamente a Cidade de Deus e precisa de conversão contínua. O mesmo autor acentua que ao assumir funções políticas dentro do Império Romano decadente, a Igreja também adquiriu honrarias, títulos, pompas o que perdura até hoje, pagando por isso um alto preço: escandalizou os fieis e perdeu os pobres. “A categoria-chave” que estrutura a Igreja romana é a *potestas sacra*, o poder sagrado. Esse poder é hierarquizado, exercido por um corpo especializado, os clérigos, tendo como cabeça o papa,

portador supremo do poder sagrado” (BOFF, 2011, p. 158). Esse poder, continua Boff, vai se tornando cada vez mais centralizado tomando formas de totalitarismo e até de tirania. Prenunciando esta tendência, o teólogo cita, entre outros, o Papa Gregório VII que em 1075 em seu Decreto *Dictatus Papae* se autoproclama “senhor absoluto da Igreja e do mundo secular, submetendo a seu beneplácito reis e imperadores, pondo-os e depondo-os consoante suas conveniências” (BOFF, 2011, p. 158). Ainda cita Inocêncio III († 1216) que se apresenta como “representante de Cristo” e Inocêncio IV († 1254) como representante de Deus e senhor universal da Terra.

As culturas Oriental e Ocidental proporcionaram a formação de duas Igrejas com características diversas.

A Ocidental deixou-se influenciar fortemente pelo Direito romano e pela burocracia palaciana imperial, por isso é mais centralizada e fortemente estruturada ao redor do poder e da figura do Cristo-Pantocrátor; a Oriental se desenvolveu de forma mais autônoma com os diferentes patriarcados, cujo exercício do poder se assemelha aos sátrapas médio-orientais, mas num sentido mais espiritual que jurídico. A força da mensagem cristã é colocada nas solenes e longuíssimas celebrações litúrgicas, conferindo centralidade à eucaristia e dando ênfase à figura do Cristo ressuscitado, do Espírito Santo e de Maria, cuja presença como que se encarna nos belíssimos ícones que enchem as igrejas e as casas dos fieis. O engajamento social é diminuto, já que consideram ser dever do Estado cuidar do bom andamento da sociedade e à Igreja a cura das almas (BOFF, 2011, p. 153-154).

As disputas políticas e teológicas, o primado jurisdicional do bispo de Roma e a questão do *filioque* – a procedência do Espírito Santo - geraram um cisma em 1054 (Cf. BOFF, 2011, p. 154). Até então, para os estudiosos da arte, os temas dos programas iconográficos eram iguais, tanto no ocidente quanto no oriente, o que se deliberou chamar de “arte da Igreja indivisa”. O Ocidente, no entanto, vai modificando as igrejas com adaptações ou novas construções. Carlos Magno se impõe como chefe de uma renovação arquitetônica e as basílicas paleocristãs são simplificadas; surgem as catedrais e os mosteiros. As ábsides das construções carolíngias são utilizadas para a oração do clero e constroem-se barreiras que as separavam das naves. Os átrios começam a desaparecer, juntamente com o itinerário catecumenal, dando início ao batismo de crianças. Nas entradas das Igrejas “são inventadas estruturas monumentais para sepulturas, liturgias externas, procissões, lugar de encontro, acolhida de peregrinos e ainda outros” (ZANCHI, 2005, p. 17-18). Enquanto a arte no primeiro milênio é feita em pinturas e mosaicos, no segundo milênio se desenvolve a escultura em relevos nos capiteis e fachadas. Junto a pinturas de teofanias, Maria com o Menino, narrativas bíblicas e temas escatológicos nasce uma iconografia numerosa e totalmente “profana”: guerras, lutas entre homens entre feras ou animais que devoram os homens e vegetais (Cf. ANGHEBEN, 2012, p. 147). O edifício, como frisa Angheben (2012, p. 148-152) era marcadamente dividido entre o “espaço da

liturgia” e o espaço dos fiéis”. Na Idade Média, conforme Richter (2005, p. 12) se nota mais claramente a concepção de uma Igreja hierárquica, separada do povo. Numa Igreja concebida de forma piramidal, tendo o vértice o Papa, “tudo o que se opõe a essa visão sacralizada deve ser combatido ou eliminado, como perigoso para a fé ou desvio da ‘verdadeira doutrina’ (heresia). O adágio *Extra ecclesiam, nulla salus* é interpretado literalmente” (MATOS, 2013, P. 20).

A Igreja – cristandade - ocupa um lugar privilegiado na sociedade e impõe regras, normas éticas para todos os povos incluindo seus chefes. É normal nessa época fazer guerra como as Cruzadas (séculos XI-XII) (Cf. ANTONIAZZI, 1996, p. 15). Mais tarde a história registra o colonialismo e nele os papas se deram ao direito de distribuir as terras invadidas por espanhóis e portugueses, por exemplo no Tratado de Tordesilhas (Cf. BOFF, 2011, p. 159).

A eclesiologia católica nasceu como disciplina autônoma no século XIV dentro do contexto da luta entre o papa e o império – o rei da França e da Inglaterra – a luta entre os dois poderes que se queriam supremos. Por isso ela se inspirou nos textos canônicos que regiam o governo da Igreja desde o século XI. Por conseguinte, nasceu como concepção jurídica da Igreja. Esta se define como sociedade completa, perfeita, e não reconhece nenhum poder acima dela (COMBLIN, 2002, p. 53).

O Concílio de Trento (1545-1563) define uma eclesiologia a partir da estrutura hierárquica com seus poderes enquanto os leigos deveram ser passivamente receptivos e obedientes. Segundo Ariovaldo Silva (2006, p. 50-51), havia nos livros litúrgicos, publicados após o Concílio de Trento, uma clara intenção de volta às fontes da liturgia, porém não foi possível por falta de conhecimento das mesmas, o que resultou em uma volta às fórmulas romano-franco-germânica da época de Gregório VII a Inocêncio III. A liturgia caracterizada por rubricismo e legalismo e a arte refletem uma Igreja segura, forte, vitoriosa, após a crise provocada pela Reforma de Lutero. Radicalmente, contra o protestantismo, acentua-se a presença real de Cristo na Eucaristia que ocupará o lugar central em igrejas transformadas “em palácio ornado para festa, destinado a receber o rei eucarístico, em salão cuidadosamente decorado e dominado por tabernáculo imponente, como se fosse trono apoiado sobre o altar” (SILVA, 2006, p. 52). Após o século XIV, como afirma Gatti (2005, p. 42-45), dificilmente se encontra um programa iconográfico nas igrejas, assim como o entendemos tendo presente a antiguidade tardia até o final do primeiro milênio. O movimento barroco, em suas formas triunfais, preferiu um espaço único com destaque e orientado para adoração ao Santíssimo Sacramento, o que vigorou até o Concílio Vaticano II. As imagens devocionais vão tomando todos os espaços do interior das igrejas. Com o movimento barroco, e a partir dele, as esculturas coloridas são desenvolvidas e entram no gosto dos fiéis; o contrário dos relevos românicos e do

alto relevo gótico em composições estreitamente unitárias com a arquitetura. A propósito o Museu de Arte Sacra, na cidade de São Paulo – SP possui um rico acervo de imagens barrocas dentre elas uma de São Pedro, em um trono, coroado de uma tríplice coroa (Figura 147). A imagem representa um homem poderoso, distante daquela do pescador galileu que os evangelhos narram. No Brasil as igrejas coloniais testemunham a apologia da verdadeira religião na arquitetura e arte triunfais. O barroco é a arte que exhibe ao mundo o triunfo do catolicismo sobre o protestantismo (SILVA, 2006, p. 51).

O Concílio Ecumênico Vaticano II inaugurou uma nova concepção de Igreja. Neunheuser (1987, p. 22) comenta que a mudança nascera no Movimento litúrgico, no século XIX, quando os leigos católicos começam a questionar o vínculo que ligava as suas vidas à Igreja, à hierarquia e foram capazes de encontrar o rosto da Igreja que estava presente mas à sombra de condicionamentos históricos e culturais. Uma Igreja marcadamente organizadora e mestra, com estruturas intocáveis já não correspondia às exigências dos batizados na sociedade moderna. O Concílio quis deslocar “os acentos do sacro poder para o sacro serviço, da hierarquia para o Povo de Deus, do templo fechado sobre si mesmo para o templo aberto em suas portas e janelas para o diálogo com a Modernidade, com as demais religiões” (BOFF, 2011, p. 164-165).

O Concílio, pastoral e eclesiológico, foi desejado pelo Papa João XXIII como diálogo e “*aggiornamento* - atualização, renovação rejuvenescimento – da Igreja; diaconia e serviço. [...] Sinônimo do diálogo: comunhão, participação, co-responsabilidade” (LORSCHIEDER, 2005, p. 40). O concílio trouxe à memória que a Igreja é povo - Povo de Deus - e reabilitou esse conceito eclesiológico, não sem resistências por uma parte da Igreja. Dizer “Povo de Deus” é ter presente que esta é uma Igreja dos pobres, como lembra Comblin. Porém, “apesar de muitos apelos e da sugestão de João XXIII, o Concílio não pôde chegar a uma teologia da Igreja dos pobres, como dizia o papa. Esse passo foi dado na América Latina, em Medellín e Puebla” (COMBLIN, 2011, p. 11). O desejo de não ser mais uma instituição autoritária, fechada, machista, conservadora, no entanto, não conseguiu ainda se firmar como realidade. Boff (2011, p. 165) dá exemplos desse projeto frustrado ao dizer que, após Paulo VI, a burocracia foi legitimada e um modelo de Igreja com facetas medievais foi retomado. Reintroduziu-se a missa em latim – rito de Pio V – e os movimentos de cunho individualista e carismático, assim como cismático (como Lefebvre) foram tratados com “mão de luva”, enquanto a Igreja que caminha com os pobres e a Teologia da Libertação foi colocada à deriva, sem que houvesse recebido a mesma leveza e compreensão dirigida a tais movimentos.

O novo povo, ou o povo da nova Aliança, se reúne em torno do Mistério Pascal de Cristo, que convoca e o constitui como povo, como Igreja. Isso “pressupõe uma Igreja local, uma comunidade estável de fiéis como lugar de reunião [...] expressão da Igreja universal especialmente na celebração litúrgica e na sua expressão ministerial de povo de Deus reunido em torno do seu pastor” (MURONI, 2014, p. 77). Como lemos na Instrução Geral do Missão Romano, “na celebração da missa [...] Cristo está presente na assembleia dos fiéis reunidos em seu nome, na pessoa do ministro, na sua Palavra, como também, de forma substancial e duradoura, nas espécies eucarísticas” (IGMR 7). Cristo se faz presente, em primeiro lugar, naqueles que se reúnem: “Onde dois ou mais estiverem reunidos em meu nome, eu estou no meio deles” (Mt 18,20). Assim viveram as primeiras comunidades, sabendo-se Igreja, Povo de Deus da Nova Aliança, corpo do Senhor (Ef 1,22-23; 4,15-16; 5,23; Cl 1,18; cf. 1Cor 12,12).

Uma nova eclesiologia baseada na Palavra de Deus e na patrística engendra uma nova liturgia, um novo espaço litúrgico, uma nova arte e arquitetura litúrgicas. Mas qual conceito de Igreja está presente na arquitetura e na arte sacra contemporâneas? Como resgatar as imagens de Igreja presentes nas *Domus Ecclesiae* e os programas iconográficos amalgamados à Palavra de Deus e à Liturgia, memorial da presença salvífica de Deus na história? Quais imagens perdidas na história poderiam ainda dar ênfase a uma Igreja que quer dialogar, sair de si e ser um espaço acolhedor de todos, homens e mulheres? São perguntas que deveriam inquietar cada Igreja Particular.

3.3.1 A *domus ecclesiae* e sua iconicidade

Domus ecclesiae – a casa da Igreja – é uma expressão oriunda das fontes, nos primórdios do cristianismo, e que traz presente um conceito de comunidade, a assembleia que celebrava nas casas e que podemos utilizar para falar da igreja, da estrutura arquitetônica que acolhe a Igreja viva. Os textos do Novo Testamento citam alguns proprietários e proprietárias das casas ou cidades como Laodiceia e Corinto, ou ainda indicam uma região como a Ásia menor. Em Roma, ainda pode ser visitada a casa de Prisca e Aquila (Cf. Rm 16,3-5), no Bairro Aventino; Paulo cita a casa de Nínia (Col 4,15), como também é citada a casa de Filemon (Fil 1,1s.; Lc 22,7-13; At 2,46; 12,12; At 20,7-12; 1Cor 16,19; Fm 1,2). Conforme se lê no *Liber pontificalis*, as primeiras 25 igrejas de Roma – os Títulos – não eram chamadas pelo nome de padroeiros, mas pelo nome de uma família como: *Titulus Vestinae*; *Titulus Equitii*, *Titulus Praxedis*, etc. Eram casas que os proprietários puseram a disposição das comunidades (Cf. PLAZAOLA, 1998, p. 19), cuja lista completa encontramos em Testini (1980, p. 605-606).

Nas casas a arte ilustrava a Palavra de Deus e o significado dos ritos, como no exemplo já comentado, da *Domus ecclesiae* de Dura Europos. Mas, antes, podiam também celebrar em qualquer lugar, em tempos de paz ou de perseguição, como testemunha Minucio Felice (escritor cristão do século II ou III):

Credeis talvez que nós escondemos o nosso culto, por não termos nem templo, nem altar? Qual simulacro de Deus poderíamos fabricar se sabes, se quereis raciocinar, que é o homem mesmo o simulacro de Deus? Podereis construir aquele templo, dado que o nosso mundo inteiro, fabricado por ele, não o pode conter? E, permanecendo sempre um homem, podereis trancar a potência de tanta majestade em uma edícula? Não seria melhor talvez dedicar-lhe a nossa mente, consagrando-lhe o nosso coração? Eu deveria oferecer a Ele em oblação, como vítima, as criaturas que ele me ofertou para minha utilidade, desperdiçando de tal modo aquilo que é seu dom? Seria ingratidão. A oblação a ser-lhe dedicada é um ânimo bom, uma mente pura e um juízo honesto. Quem cultiva a inocência, portanto, reza ao Senhor; que a justiça faz libação a Deus. Quem se abstém da fraude, torna a Deus propício, quem salva um homem de um perigo imola a melhor vítima. Estes são os nossos sacrifícios, estas são as nossas sagradas celebrações (*Octavius*, 32,26 (PL3,339s) apud. DIANICH, 2008, p. 93-94).

A *domus ecclesiae* - casa da Igreja - abarcando nessa expressão conceitual todas as construções que vieram depois, diferem de todos os templos dos deuses e também do Templo de Jerusalém. Nos templos greco-romanos, o santuário é única e exclusivamente lugar da divindade. No Templo de Jerusalém, no lugar onde ficava a arca da Aliança (o Santo dos Santos), ninguém podia entrar, a não ser o sumo-sacerdote, no rito de expiação, uma vez ao ano.

O fato que o edifício cristão seja de imediato denominado *domus ecclesiae* (casa da “Igreja”, da assembleia do povo de Deus) e que depois o termo *ecclesia* (assembleia, igreja) seja usado para definir em forma abreviada não só a comunidade vivente mas também a casa que a hospeda, manifesta uma outra conexão: o “culto” é celebrado pelo próprio Cristo no seu estar diante do Pai, é Ele o culto dos seus no momento em que esses se reúnem com Ele e ao redor dele” (RATZINGER, 2014, p. 59)

O modelo doméstico de assembleia reunida, nos três primeiros séculos, cede lugar à cristandade que tem início com o Edito de Milão (313), seguido pela declaração de religião oficial do Império (326), desencadeando a construção das basílicas e o início dos programas iconográficos monumentais sob as benesses dos Imperadores. Como vimos anteriormente, é nesse espaço que surgem nas ábsides as representações do Cristo como Senhor Onipotente, o Pantocrátor, em composições que reproduziam ritos imperiais. O desenho da basílica vai sendo interpretado como um microcosmo, onde se lê as realidades terrestres no espaço das naves e as realidades celestes na ábside e santuário. O mosaico pavimental da Basílica paleocristã de Aquileia (Itália) ilustra a Igreja como a barca de Pedro em seus desenhos de mar, peixes e com o ciclo completo da história de Jonas (Figura 148), o que está ligado a questões como o dilúvio, a salvação, a liturgia batismal; enfim, é um complexo imaginário que vê a Igreja como a barca

“guiada por Cristo que nos conduz através das tempestades da vida em direção à salvação” (DIANICH, 2008, p. 106). Trata-se de uma Igreja que salva; que é proposta de salvação.

A Igreja como Mãe e como a Mulher “vestida de sol” (Cf. Ap 12,1), que enfrenta o dragão, foi uma imagem que sustentou a fé e a esperança em tempos de perseguição. Esta e outras imagens mantêm a figura de Maria e da Igreja “como em filigrana”, como marca d’água, ou sobrepostas. Como o exemplo na ábside da igreja medieval de Santa Maria in Trastevere (Roma): Jesus com a mão no ombro de uma mulher, ricamente vestida e coroada – uma rainha (Cf. SI 45(44) - que por sua vez indica com os dedos indicador e médio, o rosto do Cristo (Figura 149. O mosaico exprime a relação de Jesus com a Igreja, mais do que com a sua Mãe (Cf. DIANICH, 2008, p. 107).

As imagens podem ter diferentes interpretações como também uma variedade de significados, como lembra Dianich. O autor ainda evidencia a imagem da Igreja como cidade apresentada no livro do Apocalipse como aquela que desce do céu adornada como uma esposa para o seu esposo (Ap 21,2). Em uma luneta da Igreja de Santa Sofia (hoje transformada em Mesquita), em Istambul, o mosaico ilustra o Imperador Justiniano oferecendo à Maria, que tem o Menino (Logos) no colo, um modelo da igreja; do outro lado de Maria, vê-se Constantino oferecendo uma cidade (Figura 150). “No imaginário, testemunhado pelo mosaico, a Igreja é a esposa oferta ao Cristo e é também a cidade, feita cristã pelo Imperador Constantino e, portanto modelada sobre a figura da Jerusalém celeste do Apocalipse, quadrada e com torres” (DIANICH, 2008, p. 110).

As cidades de Belém e Jerusalém, por sua vez, representadas no arco triunfal da Basílica de Santa Maria Maior, simbolizam da mesma forma a Igreja por onde entram as ovelhas. É noto que as duas figuras de cidade mostram uma porta aberta e, no seu interior, as colunas da mesma basílica. Ovelhas olham em direção às portas, como quem pensa em entrar (Figura 151). Em Ravenna, na Igreja de San Apollinare in Classe, em um jardim paradisíaco, a Igreja é representada pelas ovelhas. Essa arte traz a compreensão da Igreja como sacramento de salvação. Essa simbologia de Igreja, no entanto, presente na arte é um patrimônio ignorado, na conclusão de Dianich (2008, p. 115). Essas imagens de Igreja encontradas no interior das igrejas revelam a identidade, a natureza da assembleia que ali se reúne, bem como as suas convicções. Nesse sentido é que dizemos que a *Domus ecclesiae* é uma imagem – ícone – que remete ao povo que nela celebra, a assembleia, o Povo de Deus.

A história viu se descortinarem várias imagens de Igreja refletidas numa multiplicidade de estilos artístico-arquitetônicos. A Casa da Igreja, o edifício eclesial, são as nossas igrejas

construídas em diferentes estilos e formas; formas que revelam a imagem o conceito eclesiológico nelas presente, uma auto compreensão de Igreja ou das Igrejas particulares. Se a imagem retomada pelo Concílio Vaticano II é a de Povo de Deus (LG 2), entenda-se, então, Igreja como comunhão em diferentes ministérios, um Corpo (Cf. 1Cor 12,12-27; Ef 4,1-16); Templo do Espírito Santo (Cf. 1Cor 3,16), no qual o Pai é adorado em espírito e verdade (Cf. Jo 4,23ss; LG 6). Buyst (2006, p. 93-99) recolhe as imagens bíblicas para a Igreja–Povo de Deus, considerando-a também como uma realidade espiritual, além de sociológica. A Igreja como mistério, como Sacramento de Salvação (Cf. SC 6; AG 1; LG 48; GS 43§6), “nasce do lado aberto de Cristo na Cruz (SC 5) e do sopro do Espírito. É de tal modo unida a Cristo que é chamada de ‘Corpo de Cristo’ [...]; é a pedra angular (1Pd 2,4-5); é esposa do Cristo Esposo (Ap 19,7-9;21,2)” (BUYST, 2006, p. 94).

A Igreja como “Sacramento da Salvação”, explica Dom Dimas L. Barbosa (2003, p. 25-28), é anterior ao Concílio Vaticano II. Na *Lumen Gentium* a Igreja como Sacramento da Salvação aparece como um traço essencial e não como uma definição. Sinal, símbolo, sacramento, já são conteúdos exaustivamente trabalhados pela Teologia. Barbosa cita Rahner, Leonardo Boff, Congar entre outros. Para o nosso estudo retemos que no ser humano é ontológica a necessidade de se exprimir. Deus se exprimiu no Filho, imagem visível do Pai. Assim também

a natureza humana exige uma estrutura sacramental, de que a linguagem é o exemplo mais evidente [...] a estrutura sacramental da Igreja e da economia da salvação é profundamente conforme à natureza humana: realidades sensíveis, gestos, palavras, pessoas, a história, um povo, tais são os instrumentos escolhidos pela soberana liberdade do Pai como meios de Sua aliança de graça, da qual a própria Igreja é um grande Sacramento e, antes dela, Israel também o foi a seu modo. Mas para que tudo isso fosse realidade, aprouve a Deus unir-se pessoalmente, por meio de Maria e por obra do Espírito Santo, a uma humanidade que fosse ela mesma o Sacramento primeiro da Salvação (BARBOSA, 2003, p. 27-28).

O mesmo autor vai elucidando que a Igreja é Sacramento de Salvação, é o Povo de Deus reunido, inclusos os pastores. Porém, a fonte de Salvação é Cristo, o único Mediador. A Igreja, em total dependência a ele, é seu sacramento. Evitando um eclesiocentrismo, que a definição “Corpo Místico” pode originar, mas sem a excluir, o conceito Povo de Deus explicita a Nova Aliança selada no sangue do Cristo. Trata-se da Igreja como Templo do Espírito que “se torna Corpo de Cristo pela Eucaristia, pela qual o corpo eucarístico do Senhor constrói e alimenta seu corpo eclesial, que também deve ser corpo entregue inclusive para ser consumido” (BARBOSA, 2003, p. 41). “A categoria ‘Povo de Deus’ brota da contextual e orgânica recuperação de uma nova ideia de revelação (*Dei Verbum*), de uma nova autorrepresentação da

Igreja (*Lumen Gentium*), de uma nova concepção das relações entre fé cristã e cultura (*Gaudium et Spes*)” (ZANCHI, 2009, p. 69). Daí porque podemos dizer que o Documento sobre a Liturgia – Sacrossanctum Concilium – deve ser lido e interpretado juntamente com esses três documentos.

A identidade da Igreja se exprime, na sua melhor forma, na imagem de Povo de Deus que se manifesta na assembleia litúrgica, sujeito da celebração (Cf. SC 11). Por isso, a casa da Igreja também simboliza o que ela é; diz de si tanto no seu interior como no seu exterior, tanto nas celebrações, na oração, na música, como no seu silêncio, enquanto espera que a Igreja viva ocupe o espaço que é seu. Assim, com base na eclesiologia do Concílio Vaticano II, o liturgista Silvano Maggiani (2014, p. 49-62) considera o espaço litúrgico como um conjunto que compreende a arquitetura e a arte em suas formas e estilos: a luz, as pinturas, mosaicos ou esculturas, objetos, paramentos e todos os “lugares” nos quais se celebram os sacramentos - não só a Eucaristia -, formando harmonicamente um *unicum*. Maggiani defende o conceito de que todo o espaço litúrgico é ícone da Igreja celebrante, um espaço simbólico que torna visível o verdadeiro templo do Espírito: a assembleia.

Assim, a casa da Igreja, enquanto ícone e para além da funcionalidade, deve ser apreendida em seu caráter mistérico-sacramental, cujo conteúdo é inexaurível. Por isso a liturgia, enquanto memorial do mistério trinitário, revelado na vida, paixão, morte e ressurreição do Cristo, não pode ser celebrada em outro registro senão o simbólico. Maggiani observa que, a fim de não cairmos na racionalidade, num didaticismo, na doutrinação, deve-se levar em conta a iconicidade da *domus*, não perdendo de vista que “a ansiedade de explicar faz perder de vista que a *domus ecclesiae* comporta uma fragilidade propriamente na sua iconicidade que diz e cala, que traz presente e diz ausência, que concretiza e reenvia, que historiciza e reenvia a um outrem” (MAGGIANI, 2014, p. 52).

Enfim, se há um novo conceito de Igreja, de comunidade, então a ele corresponderá uma nova concepção de liturgia, de arte e espaço litúrgicos. Quer dizer, essa mudança de conceito, transforma o espaço celebrativo, mas também o modo dos católicos entenderem a sua presença na sociedade. E as imagens de Igreja nos espaços litúrgicos mostram que a arte pode indicar, corrigir ou reorientar nossas eclesiologias, assim como a retomada – por parte do Papa Francisco – da eclesiologia do Vaticano II, indica, por exemplo, um processo de conversão eclesial que visa, entre outras coisas, redimensionar o papel da mulher na estrutura eclesiástica. O fato de Cláudio Pastro elaborar o frontão em torno ao Pantocrátor rodeado de mulheres, indica uma tendência que deve ser retomada em toda a conjuntura eclesial: o papel das santas mulheres

na história da salvação. O reinado de Cristo no mundo passa também, senão preferencialmente, por elas, como indica a presença maciça das mulheres em nossas comunidades.

3.3.2 Arte Sacra, simbologia litúrgica, contemplação e provocação para uma nova concepção da presença feminina no seio da Igreja

O liturgista José Ariovaldo da Silva (2006, p. 39-41) afirma que nos oito primeiros séculos havia a participação de todos nas celebrações presididas pelos pastores e não existiam devoções. Era à luz do Mistério Pascal que se celebrava, inclusive o culto dos mártires. Era, a liturgia romana, de “característica fortemente pascal, vivida em clima eucarístico (ação de graças) e de compromisso eclesial-comunitário” (SILVA, 2006, p. 41). Porém, ela foi sendo pouco a pouco transformada pela cultura franco-germânica, vindo a ser implantada até mesmo em Roma e sendo obrigatória em todo o ocidente. Essa transformação deslocou o essencial “para uma infinidade de manifestações subjetivas de uma espiritualidade fortemente individualista, pouco pascal e pouco eclesial-comunitária” (SILVA, 2006, p. 40). Portanto,

A imagem modificada de Igreja, que se reflete na organização do espaço, condiciona também uma outra concepção de celebração litúrgica. A evolução para uma liturgia clerical romano-latina está relacionada com uma perspectiva que vê a Igreja estruturada de cima para baixo, ligando assim a celebração da liturgia exclusivamente a clérigos, os únicos capacitados para a liturgia, enquanto a Igreja antiga entendia a liturgia como celebração de uma comunidade, certamente não sem seu presidente (RICHTER 2005, p. 12-13).

Não podemos aqui desenvolver o tema da igualdade de gênero na Igreja, porém, ao falar de comunidade de discípulos e discípulas de Jesus, ele salta aos nossos olhos naturalmente. É necessário fazer, ao menos, um aceno a um tema polêmico que está em pauta no pontificado de Papa Francisco e nas reivindicações das mulheres em todo o mundo. Como Ione Buyst bem observa, o Concílio Vaticano II “deu uma virada eclesiológica na liturgia; introduziu uma mudança radical na maneira de entendermos o sujeito, ou agente, ou os ‘atores’ da liturgia” (BUYST, 2006, p. 93). Neste novo entender todo o povo celebra, por ser assembleia, comunidade. O sacerdote não celebra para o povo, mas faz parte do povo que celebra. Ele está junto dos membros da assembleia e preside a celebração eucarística em comunhão com outros ministérios litúrgicos. É preciso salientar que a liturgia é ação da Igreja, povo sacerdotal, profético e régio (Cf. SC 14) e da Trindade; como dizem os cristãos orientais “é uma sinergia (do grego: *syn+ergon, ergomai*), uma ação conjunta, uma (co)operação, um trabalho ou serviço realizado em conjunto ou também uns para com os outros” (BUYST, 2006, p. 102), assim

como na comunidade de Jerusalém: “...Todos estes, unânimes, perseveravam na oração com algumas mulheres, entre as quais Maria, a mãe de Jesus...” (At 1,14).

A Igreja povo-comunidade se torna sacramento de salvação, símbolo de vida na valorização das mulheres, no acolhimento de todos os que Deus convoca, isto, é todos e todas, que aceitam a Boa Nova. Mas, “precisamente essa boa nova privilegia os pobres [...] que lutam por condições de vida digna de seres humanos, filhos e filhas de Deus, gente ressuscitada” (BUYST, 2006, p. 98). Buyst, partindo da concepção conciliar de Igreja questiona a distância entre a teoria e a prática, desafio frente a um modelo anterior baseado na Igreja-instituição, no poder clerical sagrado que insiste em permanecer.

Continua forte a resistência à participação das mulheres em condições de igualdade com os homens. O que falta para que as mulheres deixem sua condição de “segunda categoria”? E, convém perguntar: até que ponto a Igreja é, de fato, dos pobres? Custa deslanchar a enculturação da fé. Até que ponto estamos conseguindo superar o monopólio cultural que foi imposto há séculos? Os povos indígenas, os afrodescendentes, as comunidades caracterizadas por um catolicismo popular estão podendo e conseguindo criar uma liturgia com características culturais próprias? (BUYST, 2006, p. 99).

Não nos parece demais repetir que beleza implica bondade e verdade. A verdade da Igreja se manifesta na igualdade entre seus membros, uma vez que todos receberam o mesmo batismo, a mesma dignidade de filhos e filhas de Deus. A “Igreja em saída”, em todos os espaços, está sendo convocada a uma reforma para que assim possa deixar transparecer o seu “rosto pluriforme” (EG 116). E essa reforma não pode prescindir das mulheres. Papa Francisco reconhece características próprias do ser mulher ligadas não exclusivamente à maternidade (Cf. EG 103). Ele valoriza a partilha das responsabilidades, “mas é preciso ampliar os espaços para uma presença feminina mais incisiva na Igreja” (EG 103). O papa fala da necessária presença feminina nos espaços de decisão, tanto na Igreja como na sociedade, e reconhece como legítimas as reivindicações por direitos das mulheres uma vez que “homens e mulheres têm a mesma dignidade”, apesar de não colocar em discussão o sacerdócio “reservado aos homens” (Cf. EG 104). Em seguida, citando Congar, afirma que o sacerdócio é função, é serviço. “Na Igreja, as funções não dão justificação à superioridade de uns sobre os outros. Com efeito, uma Mulher, Maria, é mais importante do que os Bispos” (EG 104). Entender “a potestade” de administrar a Eucaristia como serviço ao Povo de Deus é um desafio, “para os Pastores e para os teólogos, que poderiam ajudar a reconhecer melhor o que isto implica no que se refere ao possível lugar das mulheres onde se tomam decisões importantes, nos diferentes âmbitos da Igreja” (EG 104).

Neste sentido, é desafiador também contemplar Maria de Nazaré através da arte litúrgica, em uma ábside - lugar da teofania - como orante, ou Virgem do Sinal, ou com o Menino para o qual faz uma indicação como o Caminho, Verdade e Vida, ou com os discípulos, testemunhas da realização das promessas em Jesus, o Cristo. Qual é o alcance da compreensão de Maria como mulher que, ao receber em seu ventre o Verbo da Vida, saiu à pressas para servir sua parenta e cantar a profecia realizada (Cf. Lc 1, 28-56)? Ela é a virgem do silêncio passivo ou ela foi a mulher que deu voz à Palavra, tornando possível que ela se fizesse corpo em seu ventre? A figura da orante, que nas catacumbas compunha um mesmo quadro com o Bom Pastor, vai progressivamente sendo transformada em gesto dos mártires, dos santos e de Maria. Isso nos leva a pensar: é óbvio que sem Maria, sem seu sim, não haveria, por conseguinte, a encarnação do Verbo. Da mesma forma, sem as mulheres, sem seu sim incondicional, dado a tantas comunidades sustentadas em sua maior parte por elas, haveria Igreja? Anne-Marie Pellentier (2004, p.1201-1204) aponta clichês “negativos ou idealizadores” da mulher e que a exegese moderna reconhece, assim como o simbolismo dos textos e as “interpretações abusivas que exploram esses textos para fins misóginos” (PELLENTIER, 2004, p. 1202). Interpretações essas que revelam a condição da mulher em uma sociedade patriarcal. É o contrário do que fez Jesus, “nascido de uma mulher” (Gl 4,4), ao evidenciar “a hipocrisia de uma legislação que condena a mulher à lapidação enquanto fechava os olhos diante do pecado do homem (Jo 8,1-11). Durante sua vida, Jesus acolheu as prostitutas do mesmo modo que as mulheres retas (Mt 21, 31s)” (PELLENTIER, 2004, p. 1203).

Mesmo que as mulheres não tenham sido constituídas apóstolas e alguns textos paulinos insistam nas antigas argumentações para a condição feminina (Cf. 1Cor 7,1ss; 14,34; Cl 3,18) outros textos a veem positivamente (1 Cor 11,12), apontando “a vocação feminina de todos na Igreja. A feminilidade da Igreja evocada por 2Cor 11,2 ou Ap 22,17 não é mais aqui limitada a um sexo, ela designa a qualidade da relação que toda a humanidade recebe como vocação de viver em sua relação com Deus” (PELLENTIER, 2004, p. 1204). Poderíamos perguntar a Cláudio Pastro o que o motivou a fazer o painel do Cristo Sol, o Pantocrátor, com mulheres que fizeram história na Igreja, caso ele estivesse vivo, se é que já não lhe perguntaram alguma vez. Mas, podemos tirar algumas conclusões a partir do que ele mesmo idealizou. Como poderia um santuário mariano não valorizar as mulheres da Bíblia e da nossa história? Não seria isso contraditório? Não foi por acaso que o artista fez um retábulo para a imagem de Aparecida com uma faixa dourada de 45 metros simbolizando a “escada de Jacó”. O portal, como Pastro descreve, “é todo feito em porcelana ouro e branco. Em branco, ‘um sopro’ e os três arcanjos,

Rafael, Miguel e Gabriel, correspondem à ‘escada de Jacó’, lugar onde Deus se manifesta” (PASTRO, 2018, p. 29). É neste retábulo que está a imagem original de Aparecida. Pastro ainda apresenta a faixa dourada com os anjos como indicativo de “lugar teofânico”; os anjos indicando a “presença do invisível neste espaço, que com seu sopro – representado pelas faixas brancas em movimento – dá vida a este lugar” (PASTRO, 2007, p. 24). Ainda no mesmo painel, a flor da tamareira, porque o lugar é um oásis e a flor de maracujá, símbolo da harmonia e da paz.

Tendo como referência a análise realizada por Muzj (1992, p. 215-221) dos tipos iconográficos de Maria, podemos ver nesse retábulo aspectos gerais da linguagem simbólica: o ouro, reservado para o Cristo em Majestade e o “andamento vertical” da composição. Muzj afirma que a visão de Jacó (Gn 28,12-19) é uma referência tradicional à figura de Maria. A escada se apoiava na terra e chegava ao céu e anjos desciam e subiam por ela; Deus se apresenta a Jacó que acorda e diz: “Na verdade o Senhor está neste lugar e eu não o sabia. Teve medo e disse: Este lugar é terrível! Não é nada menos que uma casa de Deus e a porta do céu!” (Gn 28,16-17). Para Muzj, no texto vem à luz as invocações da ladainha, “que retomam, em linguagem poética, a figura da escada (no seu equivalente simbólico que é a torre), da casa à qual essa escada conduz e da porta que lhe dá acesso: Torre de Davi, Torre de marfim, Casa de ouro, Porta do Céu”.

A teóloga vai explanando que enquanto Mãe, aquela que gerou o Filho de Deus representa esta torre, a escada de descida do Verbo que se encarna, aspecto ontológico do Mistério da Encarnação de união do céu e terra, do divino e do humano (Cf. MUZJ, 1992, p. 220). A Mãe de Jesus, na arte cristã, é aquela haste, eixo vertical que uniu céu e terra. “Mas, a mensagem simbólica dessas imagens cristãs são aplicadas também à maternidade da Igreja” (MUZJ, 1992, p. 220). Analogamente, a Igreja em cada um dos fiéis, tem a missão de apresentar Jesus ao mundo, gerar o Cristo na fé. As imagens e títulos de Maria, no entanto, não podem ofuscar a Menina de Nazaré, a Maria apresentada nos Evangelhos, uma mulher como tantas outras de seu tempo, com sonhos, fé e a viva esperança de libertação do seu povo, conforme a promessa feita a Abraão (Cf. Lc 2, 54-55). É enquanto mulher aberta ao Espírito, que Maria é protótipo da Igreja, de cada homem e mulher; enquanto seguidora de Jesus é que ela inspira um discipulado de iguais. Ela, que guardava e meditava o que não compreendia pode ser exemplo de uma Igreja que reflete sobre sua prática, reconhece seus acertos e erros, sabedora que a conversão e o discernimento fazem parte de um processo contínuo de seguimento de Jesus.

A própria imagem de Aparecida, além do anjo e a da lua a seus pés- símbolos da Imaculada - e as mãos postas em oração de “serva”, é de cor preta – como o eram os escravos quando foi encontrada no rio Paraíba – como o é grande parte do povo brasileiro e a maioria dos pobres brasileiros. Seu vestido possui em decote canoa que deixa à vista parte de seus ombros – feminilidade? - mas que o manto esconde. Vale uma futura hermenêutica sobre a imagem da padroeira do Brasil com o olhar da teologia feminina. Assim, como as imagens de Jesus assumiram características do poder imperial, também Maria ao longo da história e também em Aparecida, recebe símbolos de imperatriz, de rainha. Respeitada a piedade popular, é preciso trazer sempre à memória o Jesus dos Evangelhos, a Maria dos Evangelhos para que a Igreja saiba caminhar nas estradas do mundo de hoje como Jesus andou no seu tempo. A arte no espaço litúrgico portanto, fala do Mistério revelado em Jesus. Jesus revela a verdade de Deus e, ao mesmo tempo revela a verdade dos filhos de Deus. A arte fala da fé que celebra, crê e espera, enquanto a mesma Igreja celebrante abre caminhos de encontros e não de desencontros; nos quais vai se configurando como lugar de iguais nas diferenças, como lugar de acolhida e valorização de todos e de todas.

3.3.3 Arte Sacra e motivação pastoral, para além da mera decoração

O historiador de arte e da Igreja Antônio Gascón (1998, p. 120-125) escreve que entre a Igreja ocidental e a bizantina, na Idade Média, existiu uma diferença conceitual sobre a natureza da arte. Enquanto o ocidente segue um conceito metafísico, a Igreja oriental concebe a imagem como sendo de natureza sacramental. A Teologia, nos tempos do Imperador Carlos Magno, concebia a arte com uma finalidade didática e que este conceito partiu do Sínodo de Arras (1025) o qual estabelece que, em outras palavras, “o que os simples não podem captar através da escritura deve ser ensinado através de figuras” (GASCÓN, 1998, p. 121). Assim as “bíblias dos pobres”, livros ilustrados, no final da Idade Média, narravam cenas bíblicas, comentários segundo sermões, alegorias e correlações entre Antigo e Novo Testamento; o que estava prefigurado e que encontrou sua realização em Jesus Cristo. Essas bíblias ainda podiam conter orações e conteúdos doutrinários sobre os sacramentos e a Igreja. As imagens – pedagógicas - ficavam subjugadas ao conteúdo bíblico e catequético. Esses livros podiam ser comprados por uma burguesia rica, mas isso não significava que fosse culta, nem suficientemente instruída com uma “refinada cultura clássica e eclesial como os frades ou cônegos” (GASCÓN, 1998, p. 121).

A “bíblia dos pobres” ou “bíblia dos iletrados” aparece como expressão cunhada por Papa Gregório Magno († 604) quando faz referência à arte nas igrejas de então, porque “aquilo que para os que sabem ler é a Escritura, a imagem é para os analfabetos, porque nela os ignorantes veem o que devem crer [...] portanto, a pintura está destinada a instruir os povos” (Epístola 13, a Sereno. Apud. GASCÓN, 1998, p. 122). Como na afirmação de Gascón, por “analfabetos” os estudiosos entendem o fato de os “leigos” não compreenderem que as narrativas do Antigo Testamento eram prefigurações do Novo, o que estava claro nas imagens das catacumbas e nos programas iconográficos da antiguidade tardia. É o mesmo analfabetismo que vai tomando corpo na liturgia em latim, estranha e incompreensível, uma vez que começam a surgir as línguas vernáculas e o idioma do Império romano deixa de ser usual. “O didático na arte, na mentalidade greco-romana possui um valor superior ao decorativo e suntuoso que se introduziu no século XVIII com a estética rococó” (GASCÓN, 1998, p. 123). Para Gascón o caráter didático da arte cristã ainda tem sentido, por entender que é mediante o caráter instrutivo da imagem que temos uma “relação personalizada com a realidade, pessoa ou coisa que queremos conhecer” (GASCÓN, 1998, p. 124). Entretanto deve estar unido a um conteúdo bíblico, litúrgico, sacramental, no desenrolar de uma homilia ou na catequese.

Quais são os elementos condicionantes da arte e da arquitetura nas igrejas? A cultura local, a liturgia com seus ritos? Levando em conta as observações de Maggiani (2014, p. 52), sobre o caráter simbólico da *domus* e em relação ao didaticismo e funcionalidade do espaço litúrgico, é válido pensar a arte sacra na sua dimensão simbólica, sacramental, mistagógica. É exatamente no contexto da sacralidade da liturgia que Ione Buyst fala da arte “a serviço do Mistério”:

O símbolo ultrapassa o sentido comum, ou melhor, faz emergir o sentido profundo de nossas realidades mais simples e cotidianas, de nossa humanidade... Por isso, a liturgia como realidade simbólica pede para ser “artística”, porque somente a arte é capaz de evocar o mistério (BUYST, 2006, p. 119).

Se, porém, ao invés de falarmos de “arte sacra” pensarmos em “programa iconográfico”, veremos fundidas arte e arquitetura e levaremos em conta a organização do espaço: o lugar da assembleia, o lugar do Batismo, o lugar da Palavra, o lugar do sacrifício ou da ceia, o lugar da presidência, o lugar da reconciliação, o lugar da reserva eucarística, o átrio e o lugar das imagens (Cf. CNBB, Estudo 106, p. 91-99) e cada “lugar” desenhado com os seus próprios símbolos. Por “decoração” entende-se o acréscimo de arranjos florais e as normas recomendam sobriedade porque “não são mais importantes do que o altar, o ambão e outros lugares

simbólicos”. (CNBB, Estudo 106, p. 99). A arte, seja em mosaico, pintura ou escultura está ligada à simbologia do espaço e não é um elemento decorativo.

Imagens de anúncio é o que tínhamos nas naves das igrejas do primeiro milênio. Eram imagens que narravam ciclos vétero e neotestamentários; imagens de santos e mártires, porém não em vista da devoção, mas que sinalizavam a união da Igreja peregrina com a triunfante. Eram imagens que remetiam a ação de Deus na história. “Talvez se possa dizer que quanto mais as imagens genéricas da história da salvação anunciam o Mistério que se realiza na liturgia, tanto mais podem ser ligadas ao espaço do altar” (RICHTER 2005 p. 124). O espaço em si já é, ou deveria ser, uma imagem que corresponde à liturgia; pinturas, mosaicos ou esculturas, assim como todo o espaço são, ou deveriam ser moldados por ela. Levando em conta a sensibilidade e a piedade dos fieis, a norma sobre as imagens dos santos pede que sejam dispostas de modo a não desviar a atenção da celebração; seu número não seja demasiado e não tenha “mais do que uma de cada santo” (IGMR 278). A imagem devocional não pertence à liturgia. Entre elas está a Via-Sacra que ocupa as laterais na maioria de nossas Igrejas, mas que poderia ser disposta do lado externo da igreja, de preferência num jardim.

A importância da imagem foi e continua sendo motivo de discussões e críticas e é salutar o olhar para a história e a evolução da arquitetura e arte litúrgicas. Na antiguidade tardia, as imagens nas ábsides eram teofânicas porque o santuário é o lugar em que as oferendas, “frutos da terra e do trabalho humano”, são apresentadas para que se tornem “pão da vida” (Cf. Missal Romano, 1992, p. 402); é no altar que o Pai as aceita e santifica e derrama a força do seu Espírito “a fim de que se tornem para nós o Corpo e o Sangue de Jesus Cristo...” (Missal Romano, 1992, p. 472). Assim sendo, é no santuário que a direção muda de horizontal para vertical porque ali a Igreja celebrante se une aos anjos para cantar, a uma só voz, o mesmo canto de louvor (Missal Romano, 1992, p. 429).

Se tudo é ofertado ao Pai “por Cristo, com Cristo e em Cristo”, como reza a Doxologia, a imagem, no santuário, não será devocional, nem uma cena narrativa da vida de Jesus. “No sentido das imagens mistéricas da Igreja antiga, a imagem pode desenvolver a configuração iconográfica do Mistério anunciado e celebrado no altar” (RICHTER, 2005 p. 122). O autor cita a distinção entre imagem de culto, imagem narrativa ou de anúncio e imagem devocional desenvolvida por Aloys Goergen que fora colaborador de Romano Guardini.

A imagem de culto tem a tarefa de chamar a atenção para o revelar-se de Deus na presença de Jesus Cristo na liturgia. Deve ser um reflexo da presença inefável daquele que aqui convida para a sua Ceia, aquele que é imagem do Deus invisível” (Col 1,15)

[...] trata-se aqui do Senhor exaltado, que pela sua paixão e morte chegou à Glória” (RICHTER, 2005, p. 123).

A única imagem prevista nas Instruções Gerais do Missal Romano é uma cruz próxima ao altar (Cf. IGMR 270), o que não acontecia na antiguidade tardia. Devemos ter presente que toda a reflexão pós-conciliar retoma a liturgia como celebração do Mistério Pascal. Sobre a Cruz, Richter mostra que “enquanto tal, ela é certamente também memória da paixão e da morte, mas em vista do ‘*transitus*’, da passagem para a vida. Lembra também que na Sexta-feira Santa é proclamado a Paixão retirada do Evangelho de João exatamente por anunciá-lo Vitorioso da Cruz. Por isso, como desde o tempo de São Francisco de Assis, pendente sobre o altar, a Cruz é memória de que Deus ocupou o espaço da vida humana, se misturou com os homens e as mulheres, “o véu do Santuário se rasgou em duas partes, de alto à baixo” (Mt 27, 51); o mistério é revelado, continuando ainda mistério e esperança da vida que virá (Cf. Col 3,4). A Cruz é memória de que, por Jesus, Deus se revelou como Pai e ressuscitando o Filho faz viver para sempre o projeto do Reino pelo qual foi perseguido e morto. Antes de Jesus, no judaísmo e demais religiões, quem visse a Deus morreria. Mas Deus se fez visível em Jesus Cristo para fazer a humanidade viver e viver com ele.

Neste sentido, no santuário - lugar onde o altar ocupa o centro – pede, ainda hoje uma arte teofânica porque ao dizer “teofânica” entendemos a Deus que vem para fazer viver; vem por sua vontade; vem porque ama primeiro e não por barganhas ou mérito nosso. Se for a Cruz, o lugar de sua colocação falará como eixo que liga céu e terra; mas ela não poderá ser desenhada como morte, como fim, porque ela é passagem - *transitus* - para a Ressurreição. Se for a imagem do Cristo, seja simbólica como o Cristo na “Nova Jerusalém” (Cf. Ap 21,1-8), que reúne a todos em um único povo, assembleia salva por seu amor; seja o Cristo como Pastor e Cordeiro, imagens de cuidado, de ternura, compaixão e misericórdia a ponto de arriscar e dar a vida para buscar e salvar. Uma figura simbólica é como o mistério, diz mas não diz tudo. Uma obra de arte é uma “realidade poliédrica” (Cf. GUARDINI, 2008, p. 13) que não pode ser analisada em poucas linhas. Sobre a arte

se pergunta, de fato, o que seria essa estranha entidade assim irreal e todavia assim eficaz, assim avulsa da existência normal e no entanto, assim profundamente compenetrada no íntimo, assim supérflua segundo todos os critérios práticos e não menos indispensável para quem a tenha visto, pelo menos uma vez, entrar na sua vida (GUARDINI, 2008, p. 13).

Papa Francisco fala que “é preciso ter a coragem de encontrar os novos sinais, os novos símbolos, uma nova carne para a transmissão da Palavra, as diversas formas de beleza que se

manifestam em diferentes âmbitos culturais...” (EG 167). O novo em uma Igreja, que quer sua identidade renovada, traz o agravante da cultura:

As alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos aqueles que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo; e não há realidade alguma verdadeiramente humana que não encontre eco no seu coração (GS 1).

A arte deverá ser reflexo de uma liturgia inculturada e esta, longe de quebrar a unidade, expressa a catolicidade da Igreja e mostra o seu rosto pluriforme (EG 116). “Uma liturgia inculturada será também caixa de ressonância para as lutas e aspirações das comunidades, e impulso transformador em vista de uma ‘terra sem males’”⁴⁶ (IL, 125). Arte e liturgia inculturadas falam da beleza do amor que Deus oferece a todos e todas, da beleza do seu amor que quer um mundo no qual todos tenham lugar, “terra sem males”, nome inculturado de Reino de Deus.

3.4 Considerações parciais

A arte no espaço litúrgico é sinal de que Deus se fez e se faz presente na vida. Ela sensibiliza, fala de cultura e ao mesmo tempo fala à cultura porque a arte também evangeliza. A arte fala de comum-unidade e de ética; de beleza e de verdade. A cada concepção de Igreja equivale uma concepção de liturgia e consequentemente de arte. É a liturgia que molda o espaço, assim como é o Evangelho que molda a vida dos cristãos que se reúnem para a liturgia em um espaço que simboliza a Igreja, o povo celebrante. O povo de Deus reunido na sua “casa”, na igreja por ele construída, canta, reza, celebra. Quanto a isso, não existem objeções. Mas que a arte no seu interior não seja apenas um enfeite, não o é tão evidente.

Voltar às fontes é descobrir o sentido da *domus ecclesiae*, enquanto ícone da Igreja e percorrer a história – com seus acertos e contradições - se faz necessário para que não se repita o que era condizente com um tempo, um lugar, uma cultura, uma eclesiologia e que não mais é condizente com a Igreja que quer ser Povo de Deus, comungando numa mesa de iguais, homens e mulheres, uma Igreja em saída. Imagens podem ser simplesmente um enfeite se não reforçarem ou iluminarem práticas baseadas na busca de fraternidade, vale dizer, de igualdade entre irmãos e irmãs. Uma imagem de Maria poderá ser apenas um enfeite se a mulher não for respeitada e valorizada.

⁴⁶ “A terra sem males” para o povo Guarany é uma existência feliz e harmoniosa. É o “bem viver” (Cf. IL 12-13).

A arte na “Casa da Igreja” nasce da Palavra. Ficamos com Papa Francisco que ao comentar sobre a estatueta do Bom Pastor, reconhece nela o maior símbolo do cristianismo primitivo e é para todos os tempos representação do amor misericordioso de Deus; a ilustração da frase: “tanto amou o mundo que deu o Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não se perca mas tenha a vida eterna (Jo 3,16).

CONCLUSÃO

O presente estudo procurou responder a questões que se relacionam com a radical mudança nas representações artísticas cristãs, após o cristianismo ter sido aceito e imposto como religião oficial do Império romano. A figura principal das catacumbas, o Bom Pastor, deu lugar ao Cristo triunfante e todo poderoso na Igreja que ganhava status e poder. Esperamos ter encontrado pelo menos uma parte da solução para o problema levantado. O estudo nos levou aos fundamentos da estética das imagens em questão advindos das culturas greco-romana, egípcia e orientais, das religiões de mistério presentes em todo o Império romano, da Filosofia neoplatônica, da Sagrada Escritura e da Patrística. Nos deparamos com um universo vasto, no qual se imbricam diversas questões políticas, religiosas, culturais e litúrgicas. A Arqueologia continua procurando novos dados sobre a arte paleocristã, uma vez que os estudos esbarram no limite da quase total ausência de documentação desse período. Por isso, utilizamos estudos que encontraram respostas, mas também deixam perguntas. Em se tratando de arte paleocristã, a Teologia Patrística continua sendo uma fonte imprescindível a ser sempre mais revisitada e aprofundada, junto à Hermenêutica bíblica, à Filosofia e às demais Ciências Humanas.

Unidas em uma única composição, encontramos as figuras do Bom Pastor e da Orante. Esta, no entanto, a partir da liberdade de culto, recebeu nova roupagem e novo significado e foi preservada até os nossos dias na arte bizantina. Ela principia outra discussão sobre a figura feminina na igreja, relacionada à iconografia mariana, à qual fizemos apenas uma alusão. Dada a sua importância, ela desencadeia outra pesquisa, mas que, pelos limites de tempo, no momento, não pôde ser desenvolvida. Quiçá, num futuro próximo, ela venha a ser realizada.

A arte cristã iniciou seu percurso enraizada na cultura e na Bíblia. Entendemos que os textos assimilados nas catequeses se tornaram novos textos em formato de imagens nas catacumbas, *domus* e primeiras igrejas, ainda em tempo de perseguição. A cultura de então ofereceu as formas à arte cristã e a fé reinterpretou e ressignificou figuras em seus conhecidos gestos. A paz romana lhe deu inspiração e unidade, mas também matizes regionais, ou novas versões, a depender das culturas. Imperadores construíam templos aos seus deuses. Constantino e os que depois dele governaram continuaram a fazê-lo, porém, construindo e embelezando basílicas cristãs. A nova arte monumental recebeu a influência dos ritos imperiais, da propaganda imperial que tinha como objetivo mostrar o poder do Imperador, suas vitórias sobre os povos vencidos e suas intervenções “salvadoras”, no ato de lhes devolver a liberdade ou de lhes conceder benesses. Jesus Salvador, antes ilustrado nas catacumbas ao lado da Orante - a pessoa salva - passou a ser representado como um vencedor, poderoso, Senhor do céu e da terra,

ricamente vestido como o soberano imperador. Os artistas se utilizaram de formas artísticas conhecidas, composições que realçavam a imagem religiosa do soberano-deus, o que justifica sua escolha para nelas exprimirem a nova religião que se tornava hegemônica no Império.

No entanto, a arte monumental mostrou também um poder que lhe é próprio, o poder da resistência ou da contraconduta, de acordo com Foucault, ou de profecia, conforme Comblin. Encontramos na arte monumental nascente símbolos que possibilitaram a sua evasão das formas representativas de poder. A arte retoma o livro do Apocalipse, texto que é denúncia contra aquele mesmo Império e seus mecanismos de opressão, num passado que era então recente. A literatura apocalíptica, apesar de toda influência da corte, oferecia os elementos para pensar que nenhum poder terreno pode verdadeiramente libertar e salvar os povos. A verdadeira salvação encontra-se em Deus Pai, mais particularmente no caminho trilhado pelo Filho. Nesse tempo, a compreensão dogmática do Deus trino vai encontrando sua forma e a ação libertadora do Espírito Santo na história encontra seu *locus* na Igreja Povo de Deus. Junto às imagens do Cristo triunfante, como Cosmocrátor ou Pantocrátor, aparecem as figuras simbólicas da Liturgia Celeste na qual o trono pertence ao Cordeiro e são vencedores com Ele todos os que tiveram a coragem de testemunhá-lo recusando todo e qualquer gesto de adoração ao Imperador. O Pastor das catacumbas, suplantado pelo Pantocrátor, nas imagens apocalípticas reaparece como o Servo Sofredor, o Cordeiro imolado e glorioso. O Cordeiro no centro das composições iconográficas se torna evocação e síntese de todo o Mistério Pascal de Cristo. Ele foi o Bem castigado, homem das dores, a Beleza desfigurada feito semente, transfigurada em ressurreição.

A arte que se apoia na Palavra de Deus desmascara o ídolo e, nesse sentido, se faz memória profética porque é a arte condizente com a celebração litúrgica. A estética de Plotino contribuiu para que, através de mosaicos e pinturas, a arte fosse um meio de mostrar que o fim último é o Reino de iguais. Em tempos de angústia, de crise política, social e religiosa, o cristianismo soube anunciar a esperança através da cultura, dialogando com ela; sendo proposta para novas relações que transformam em beleza a vida que recobrou seu valor pela *Kénosis* do próprio Deus, em Jesus Cristo. É nele que a beleza se apresenta em seu paradoxo. Redescobrimos o Bom Pastor como figura símbolo do cristianismo que, a partir das Escrituras – reconhecido pela Patrística e celebrado na Liturgia - se revela como o único Caminho que transformou o que parecia ser o fim em começo: a morte em vida que não termina. Seus gestos carregados de amor confirmavam a verdade de sua palavra e, do Filho ser um só com o Pai, a sua identidade.

A proposta de Papa Francisco para uma “Igreja em saída” traz consigo a dioturna necessidade de conversão para que nela o pastoreio seja cuidado, serviço, condução sem imposição, à exemplo do Bom Pastor. Em uma Igreja aberta, em diálogo, e que não tem medo de avaliação ou de críticas. Eis então o porquê de as análises do filósofo Michel Foucault sobre o poder pastoral serem bem vindas. É a lucidez de outro olhar, por outro ângulo, fora da Igreja; é o ponto de vista de um pesquisador que se valeu de fontes comuns, mas evidenciando aspectos que raramente são captados por quem está no interior de uma instituição de mais de dois mil anos de história. Foucault, estudando a genealogia do ato de governar na sociedade moderna liberal, encontrou a sua matriz no poder pastoral. Concordamos que existe sim o perigo do pastor, em seu poder totalizante e individualizante, ser um mau pastor, ao utilizar mecanismos de sujeição e submissão na direção das pessoas, de todos e de cada um (*Omnes et Singulatim*). Na contraface do filósofo, o trabalho procurou mostrar que a relação pastoral, em forma plena e positiva, é aquela pautada na figura do Bom e Belo Pastor. Segui-lo, ouvir a sua voz é ter asseguradas vida e salvação. É na Igreja servidora e não na Igreja Imperial que as ovelhas se inserem num movimento que as conduz à salvação, como na metáfora da romã, feita da singularidade dos seus grãos (fiéis), sem os quais ela nada é (estrutura hierárquica).

A representação de Cristo na arte litúrgica deve ser tomada como uma moeda de duas faces em que se veem o Pantocrátor de um lado e o Belo e Bom Pastor de outro. O Reinado de Deus, do qual Jesus é a imagem mais plena, irrompendo na história humana, não pode ser visto como "uma condução de almas" que sujeita e oprime, mas deve ser tomado como zelo pastoral que emancipa e liberta cada ovelha. Esta, por sua vez, a exemplo da estatueta (Figura 113), se transforma em pastor, confundindo-se com ele. Pelo múnus que emana da vocação batismal guia aqueles que se sentem perdidos em meio aos maus pastores, que apascentam não em benefício de todo o rebanho, mas em benefício próprio, explorando e enganando cada fiel. A Verdade é o Caminho que leva à Vida e seu nome é Jesus Cristo. Mediante o poder opressor da grande potência militar econômica da época, o Apocalipse procura mostrar que somente o caminho trilhado pelo Filho de Deus conduz à verdadeira vida. É a mensagem da imagem do Belo-Bom Pastor e que deve estar inscrita em qualquer representação artística, em se tratando de arte litúrgica ou sacra, seja ela de matriz bizantina ou ocidental; seja ela um Pantocrátor ou um Pastor.

Cláudio Pasto pode ser considerado um artista que inaugurou uma nova iconografia litúrgica baseada na arte paleocristã, da Antiguidade Tardia e em suas variantes bizantinas. O tomamos como um exemplo porque em sua arte ele une conhecimento, técnica e cultura, à fé e

à espiritualidade litúrgica; liga Bíblia e Missal: Deus que faz história na história da humanidade e a humanidade, reconhecida, que celebra o seu amor enquanto crê e espera novos céus e nova terra. Sua arte na Basílica Nacional de Aparecida, em linhas modernas, simples e essenciais, como na arte das catacumbas, valoriza Maria e todas as mulheres que a precederam, a começar por Eva. O artista recoloca figuras de mulheres bíblicas compondo com a imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida e as mulheres da nossa história, a começar por Maria Madalena até Ir. Doroty Stang, religiosa martirizada na Amazônia brasileira, ladeando o “Cristo Sol”. Na imagem da Virgem do Sinal, resgata a figura da Orante que agora representa Maria e nela a Igreja. Em composições harmoniosas, junto às imagens de Maria e do Cristo, desenha símbolos do livro do Apocalipse que nossa pesquisa reconhece como o livro profético e da resistência na arte monumental da Antiguidade Tardia, dando sua pincelada de luz e esperança.

Nosso estudo nos permite dizer que a arte utiliza códigos, é uma linguagem cultural e sofre intervenções tanto da realidade histórica, política, social, religiosa quanto das ideologias, dos mitos, crenças de cada época, podendo ser utilizada para reforçar conceitos, ideias sobre governo, pastoral, sobre a vida, como também resistir a eles. Pode ser o espelho de práticas ou das relações entre as pessoas como também estar harmonicamente unida à Palavra de Deus proclamada, às Liturgias, na arte e na arquitetura das construções que abrigam a Igreja, o Povo de Deus, em suas celebrações. A arte litúrgica deve provocar, aludir, fazer pensar numa eclesiologia que exprime não uma Igreja triunfante, principesca, mas uma Igreja samaritana como o deseja Papa Francisco. Trata-se de uma arte litúrgica com cheiro de ovelha, que não seja contraditória com a Igreja que deve cuidar daqueles que se encontram caídos e feridos ao longo do caminho (Cf. Lc 10, 25-37). E o artista, antes de qualquer projeto, deverá responder, como Igreja, àquela pergunta que Jesus fez – e faz – para os seus discípulos de ontem e de hoje: “...e vós, quem dizeis que eu sou?” (Mt 16,15). A resposta a essa pergunta será fruto da adesão a uma Pessoa e sua obra o traço dessa mesma resposta em forma de arte litúrgica.

REFERÊNCIAS

1 FONTES PRIMÁRIAS

1.1 *Sagrada Escritura*

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas da “*La Bible de Jérusalem*”, edição de 1998, em língua francesa. São Paulo: Paulus, 2002.

1.2 *Patrísticas*

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AGOSTINHO. **Comentário aos Salmos (*Enarrationes in psalmos*) – Salmos 51-100**. São Paulo: Paulus, 1997.

CLEMENTE ALESSANDRINO. **II Pedagogo**. A cura di Dag Tessore (collana Testi Patristici) Roma: Città Nuova, 2005.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **O Protéptico**. Tradução de Rita de Cássia Codá dos Santos. São Paulo: Realizações, 2013.

DIONIGI AREOPAGITA, **Tutte le opere**. Milano: Rusconi Libri, 1981.

IRINEU DE LYON, **Demonstração da Pregação Apostólica**. São Paulo: Paulus, 2015.

IRINEU DE LYON, **Contra as heresias**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014.

JUSTINO DE ROMA, **I e II apologias: diálogo com Trifão**. São Paulo: Paulus, 1995

MASSIMO, Il Confessore. **Mistagogia 3**, in *L'iniziazione cristiana. Testi patristici*, a cura di A. Hamman, Casale Monferrato, 1982.

ORÍGENES. **Contra Celso**. São Paulo: Paulus, 2004.

Obras on-line:

JOÃO CRISÓSTOMO. **De Eleemos III**, 4, vol II, 298 [300] in <http://vozesdospadres.blogspot.it/2016/07/crisostomo-sobre-primazia-entre-os.html>. Acesso em 25-3-2020

SANTO AGOSTINHO. **Contro Fausto Manicheo**. In https://www.augustinus.it/italiano/contro_fausto/index2.htm. Acesso em 25-3-2020

1.3 *Litúrgicas*

RITUALE ROMANUM, Ordo Baptismi Parvulorum, Ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II, instauratum auctoritate PAULI PP. VI promulgatum. Editio Typica Altera, Typis Polyglottis Vaticanis, 1986 (Nova Impressio, 2003); trad. brasileira, Renovado por decreto do Concílio Vaticano II, promulgado por autoridade do Papa Paulo VI. Tradução portuguesa para o Brasil da segunda edição típica com adaptações à índole do povo brasileiro, São Paulo: Paulinas, Vozes, 1992.

1.4 *Magisteriais*

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Constituição Dogmática *Lumen Gentium* sobre a Igreja**. In. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2001. (Clássicos de bolso)

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Constituição Dogmática *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia.** In. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2001. (Clássicos de bolso).

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, sobre a Igreja no mundo de hoje.** In. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2001. (Clássicos de bolso).

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Constituição Dogmática, sobre a revelação divina.** In. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2001. (Clássicos de bolso).

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. **Decreto Inter Mirifica, sobre os Meios de Comunicação Social.** In. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2001. (Clássicos de bolso).

PAULO VI. **Incontro con gli artisti nella capella sistina.** http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html. Acesso em 22-05-2019.

PAULO VI. **Mesaggio di Sua Santità Paolo VI agli artisti.** In http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html. Acesso em 22-05-2019.

JOÃO PAULO II. **Carta do Papa João Paulo II aos artistas.** São Paulo: Paulinas, 1999.

BENTO XVI. **Exortação Apostólica Pós-Sinodal *SACRAMENTUM CARITATIS*.** In. http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/apost_exhortations/documents/hf_ben-xvi_exh_20070222_sacramentum-caritatis.html. Acesso em 15-03-2020

FRANCISCO. **Carta Encíclica *Lumen Fidei*.** São Paulo: Paulinas, 2013

FRANCISCO. **Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium*** sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual. São Paulo: Paulus, Loyola, 2013

FRANCISCO. **Carta Encíclica *Laudato Si'* sobre o cuidado da casa comum.** São Paulo/Loyola, 2015.

FRANCISCO. **Carta Encíclica *Fratelli Tutti*,** sobre a fraternidade e a amizade social. In http://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html. Acesso em 6-10-2020.

FRANCISCO. **Misericordiae Vultus. O rosto da misericórdia.** Bula de proclamação do jubileu extraordinário da misericórdia. São Paulo: Paulinas, 2015.

FRANCISCO. **La mia idea di arte** (a cura di Tiziana Lupi) Roma, Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, Milano: Mondadori Libri, 2015.

FRANCISCO. **Discurso por ocasião da comemoração do cinquentenário da instituição do sínodo dos bispos.** Aula Paulo VI. Vaticano, 17 de outubro de 2015. In http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2015/october/documents/papa-francesco_20151017_50-anniversario-sinodo.html. Acesso em 15-10-2020.

FRANCISCO. **Discurso aos participantes das Assembleia Geral “Thalita Kum”.** 26 de setembro de 2019. http://www.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2019/september/documents/papa-francesco_20190926_talitha-kum.html. Acesso em 12-08-2020.

FRANCISCO. *Discurso del santo padre francesco ai partecipanti al convegno per i nuovi vescovi promosso dalla congregazione per i vescovi e dalla congregazione per le chiese orientali*- sala clementina.giovedì, 19 settembre 2013. In. http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2013/setem ber/documents/papa-francesco_20130919_convegno-nuovi-vescovi.html. Acesso em 04-03-2018

FRANCISCO. *Meditazione mattutina nella cappella della Domus Sanctae Marthae Quando i pastori diventano lupi* - Mercoledì, 15maggio 2013. In.http://www.vatican.va/content/francesco/it/cotidie/2013/documents/papa-francesco-cotidie_20130515_pastori-lupi.html. Acesso em 2-6-2020.

FRANCISCO. *Meditazione mattutina nella cappella della Domus Sanctae Marthae - La messa senza orologio* - lunedì, 10 febbraio- 2014. In. http://www.vatican.va/content/francesco/it/cotidie/2014/documents/papa-francesco-cotidie_20140210_tempo-di-dio.html. Acesso em 11-11-2019.

FRANCISCO. *Omelia del Santo Padre Francesco "Tornare sempre al primo incontro"* Lunedì, 27 aprile 2020. In. http://www.vatican.va/content/francesco/it/cotidie/2020/documents/papa-francesco-cotidie_20200427_farememoria-delprimoincontro-concristo.html. Acesso em 15-05-2020.

FRANCISCO. *Omelia del Santo Padre Francesco "Essere cristiani è ppartenere al popolo di Dio"*- Giovedì, 7 maggio 2020-In. http://www.vatican.va/content/francesco/it/cotidie/2020/documents/papa-francesco-cotidie_20200507_consapevoli-diessere-popolodidio.html. Acesso em 15-05-2020.

OUTROS DOCUMENTOS

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Vozes, Paulinas, Loyola, Ave Maria, 1993.

CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO. 9. ed. São Paulo: Loyola, 1995.

CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. **Documentos do CELAM**: Conclusões das Conferências do Rio de Janeiro, de Medellin, Puebla e Santo Domingo. Conselho Episcopal Latino-Americano. São Paulo: Paulus, 2004.

CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. **Documento de Aparecida**: Texto conclusivo da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe. São Paulo: Paulinas, 2013.

Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra Arquidiocese de Porto Alegre. **Guia de Informações para projeto e execução de Igrejas**. Porto Alegre: Gráfica Padre Reus, 2005.

Via Pulchritudinis. Assembleia Plenária dos Bispos. **Via Pulchritudinis. O Caminho da beleza- caminho privilegiado de evanização e de diálogo**. Documento final, Cidade do Vaticano, 27-28 de março de 2006. São Paulo: Loyola, 2007.

2 LITERATURA ANTIGA CLÁSSICA

PLOTINUS - Vincenzo Cilento: **Plotino, Enneadi. Prima versione integra e commentario critico**. Vol. I (*Enn. I, II*); Vol. II (*Enn. III, IV*); Vol. III, Parte I (*Enn. V, VI*). Bari: Laterza, 1947–1949.

FONTES SECUNDÁRIAS

3 DICIONÁRIOS

BAUER B. J. **Dicionário Bíblico –Teológico**. São Paulo: Loyola, 2000.

BROWN C., COENEN L. (org) **Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento**. Vol I e II. 2 ed. São Paulo: Vida Nova, 2000.

CASTELFRANCHI, L., CRIPPA, M.A., (dir), **Iconografia e Arte Cristiana**. Vol 1 e 2. Dizionari San Paolo. Milano: San Paolo, 2004.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri**. 11ª ed. Milano: BUR Saggi, 2014.

DI BERARDINO, A. (dir), **Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane**. Genova – Milano: Casa Editrici Marietti 2008.

FIORES S. e GOFFI T. (org) **Dicionário de Espiritualidade** São Paulo: Paulus, 1993.

HARRIS L., ARCHER G. L., JR, WALTKE B. K. **Dicionário Internacional de Teologia do Antigo Testamento**. 2. edição. São Paulo: Vida Nova, 2000

LACOSTE J-Y. **Dicionário crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004.

MACKENZIE, J. L. **Dicionário Bíblico**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1983.

PIANIGIANI, O. Il vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. Versione Web. In. <https://www.etimo.it/>

RAVASI G., ROSSANO P. (org.) **Nuovo Dizionario di Teologia Biblica**. 7ª ed. Milano: San Paolo, 2001.

SARTORE, D. e TRIACCA, A.M. (org). **Dicionário de Liturgia**. São Paulo: Paulus, 1992.

TOMMASEO N. e BELLINI B. Dizionario Della Lingua Italiana. Dizionario.org, versione Web. <http://www.dizionario.org/>

TRECCANI. Enciclopedia on-Line. <http://www.treccani.it/enciclopedia>

4 ESTUDOS

ANDALORO M., ROMANO S. **Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo**. Milano: Jaca Book, 2002.

ANDALORO, M. **Atlante - percorsi visivi. I volume. Vaticano, Suburbio, Monti**, Jaca Book, Milano, 2006.

ANDALORO, M. . ROMANO, S. **La pittura medievale a Roma, 312-1431**. Corpus e Atlante. Milano: Jaca Book, 2006.

ANGHEBEN. M. Scultura romanica e liturgia. In. PIVA. P. (a cura di) **Arte Medievale: le vie dello spazio litúrgico**. Milano: Jaca Book, 2012, p. 141-190.

ANTONIAZZI A. E MATOS H. **Cristianismo – 2000 anos de caminhada**. São Paulo: Paulinas, 1996 (Igreja na história).

APA, M. Modernità e arte. In. CASTELFRANCHI L. e CRIPPA, M.A. **Iconografia e arte Cristiana**. Milano: San Paolo, 2004, p. 899-923.

- ARDOVINO, A. Le parole e le immagini – In. GUASTINI, D. **Genealogia dell'immagine Cristiane – Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni**. Firenze-Lucca: Volo Publisher srl, 2014, p. 60-81.
- BARBAGLIO, G. e FABRIS R. **Os Evangelhos** I. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- BARBOSA, D. A Igreja, Sacramento universal de salvação. In. BINGEMER, M.C. e ANDRADE, P.F. **O mistério e a história**. Ensaios de teologia em homenagem ao Pe. Félix Pastor por ocasião dos seus 70 anos. São Paulo: Loyola, 2003, p. 23-48.
- BAUDRY, G. **Simboli cristiani dele origini – I-VII secolo**. Milano: Jaca Book, 2016.
- BEAUCAMP, P. Sentidos da Escritura. In. LACOSTE J-Y. **Dicionário crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004, p. 1634-1642.
- BENTO, F. R. Cristianismo e democracia: a soberania dos “pastores” à soberania das “ovelhas”. In BENTO, F. R. (org.) **Cristianismo, humanismo e democracia**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 17-47.
- BERNARD, C. A. Contemplação. In. **Dicionário de Espiritualidade** (org. FIORES S. e GOFFI T). São Paulo: Paulus, 1993, p.184-193.
- BERNARD, C.A. **Teologia Simbolica**. 2ª. ed. Milano: San Paolo, 1984.
- BEUTLER J. **Evangelho segundo João – Comentário**. São Paulo: Loyola, 2015.
- BEYREUTHER, E. Pastor. In. BROWN C., COENEN L. (org) **Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento**. Vol I e II. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2000, p. 1587-1591.
- BISCONTI, F. **Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, i genesi delle teofanie**. In. DONATI A. (org) Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli. Roma: Electa, 2000a, p. 43-53.
- BISCONTI F. **Temi di iconografia paleocristiana**, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 2000b.
- BIGHAM, S. L'incontro di due nuove visioni: la fede cristiana e Plotino. In. GUASTINI, D. **Genealogia dell'immagine Cristiane – Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni**. Firenze-Lucca: Volo Publisher srl, 2014, p. 108-121.
- BOEPFLUG, F. **Le immagini di Dio** – Uma storia dell'Eterno nell'arte. Torino: Einaudi, 2012.
- BOFF, L. **Cristianismo – o mínimo do mínimo**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRANCHER, M. Em Maria de Nazaré, Deus se manifesta! In. BRANCHER, M e DOMEZI, C. (org.) **Maria entre as mulheres: perspectivas de uma Mariologia feminista libertadora**. São Leopoldo: Cebi, 2009, p. 55-73.
- BUYST, I. Façam isto... Sacralidade da Liturgia. In. BUYST I e SILVA A. **O Mistério celebrado: memória e compromisso I**. 2. ed. São Paulo: Paulinas; Valência, ESP: Siquém, 2006, p. 111-123.
- CASALDÁLIGA, P., VIGIL, J.M. **Espiritualidade da libertação**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1993. Série III: A libertação na história, Coleção Teologia da Libertação.
- CASEL, O. **O mistério do culto no cristianismo**. 2. e. São Paulo: Loyola, 2011.
- CASCIANELLI, D. **Pasquale Testini e la 'Traditio Legis' di Anagni**. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano in una lapide romana. Roma: Trullo, 2014.
- CHAMPEAUX, G. de, **I simboli nel medioevo**. Quarta edizione. Milano: Jaca Book, 1997.

- CHRISTE, Y. **L'iconografia e il ruolo dell'esegesi**. In: PIVA P. (org) *L'arte medievale nel contesto 300-1300*. Funzioni, iconografia, tecniche. Milano: Jaca Book, 2015, p. 275-292.
- CHRISTE, Y. **Cristo**. In: CASTELFRANCHI, L., CRIPPA, M.A., (dir), **Iconografia e Arte Cristiana**. Vol 1 e 2. Dizionari San Paolo. Milano: San Paolo, 2004, p. 540-547.
- COMBLIN, J. **A profecia na Igreja**. São Paulo: Paulus, 2008.
- COMBLIN, J. **A vida em busca da liberdade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- COMBLIN, J. **Cristo en el Apocalipsis**. Barcelona: Editorial Herder, 1969.
- COMBLIN, J. **Jesus Cristo e sua missão**. Tomo I. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.
- COMBLIN, J. **O povo de Deus**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011.
- COMBLIN, J. **O que é a verdade?** São Paulo: Paulus, 2005.
- COMBLIN, J. **Vocação para a verdade**. São Paulo: Paulus, 1998.
- DANIÉLOU, J. **Bibbia e Liturgia. La Teologia biblica dei Sacramenti e della Fede secondo i Padri della Chiesa**. Milano, Vita e Pensiero, 1958; Edizione riveduta, aggiornata, integrata, a cura di p. Gianfranco Berbenni, ofm cap, ad uso personale, fuori commercio. Varese: 2012.
- DIANICH, S. **La Chiesa e le sue chiese**. Teologia e architettura. Milano, San Paolo, 2008.
- DODD, C.H. **A interpretação do quarto Evangelho**. São Paulo: Ed. Teológica, 2003.
- DONADEO, M. **Ícones da Mãe de Deus**. São Paulo: Paulinas, 1997.
- DRESKEN-WEILAND, J. **Immagine e parola. Alle origini dell'iconografia cristiana**, Città del Vaticano, 2012.
- DUFOUR, X. L. **Leitura do Evangelho segundo João**. Vol II. São Paulo: Loyola, 1996.
- DULAEY, M. **I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-VI secolo)**. Milano: San Paolo, 2004.
- ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESTIVILL, D. **La chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II** – Note per un'ermeneutica della riforma nella continuità. Città del Vaticano: Lateran University Press, 2012.
- EVDOKIMOV, P. **Teologia della bellezza – l'arte dell'icona**. 7ª ed. Torino: San Paolo, 2002.
- FABRIS, R. e MAGGIONI, B. **Os Evangelhos II**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- FERRARI, R. **Pantocrator**. In: CASTELFRANCHI, L., CRIPPA, M.A., (dir), **Iconografia e Arte Cristiana**. Vol 1 e 2. Dizionari San Paolo. Milano: San Paolo, 2004, p. 1026.
- FLORENSKI, P. A. **La colonna e il fondamento della verità**. Milano: Rusconi, 1998.
- FORMISANO, M. **La passione di Perpetua e Felicita**. Classici greci e latini. 1ª ed. digitale. Milano: BUR, 2013.
- FORTE, B. **A porta da beleza – por uma estética teológica**. Aparecida, SP: Ideias & Letras. 2006.
- FOUCAULT, M. **A coragem da Verdade – O governo de si e dos outros II**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

- FROSSARD, A. **Il Vangelo secondo Ravenna**. Milano: Itacalabri, 2004.
- GASCÓN, A. **Arte para vivir y expresar la fe**. Madrid: PPC, 1998.
- GATTI, V. **Liturgia e arte: i luoghi della celebrazione**. Bologna: EDB, 2005.
- GHARIB, G. **Os ícones de Cristo – história e culto**. Tradução de José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 1997.
- GRABAR, A. **Le vie dell'iconografia Cristiana – Antichità e Medioevo** (a cura di Mauro della Valle), quarta edizione italiana. Milano: Jaca Book, 2015.
- GRABAR, A. **L'arte paleocristiana (200-395)** 1ª. ed. Italiana, Milano: Feltrinelli, 1976.
- GRABAR, A. **Le origini dell'estetica medievale**. 2ª ed italiana, Milano: Jaca Book, 2011
- GUARDINI, R. **L'Opera d'arte**. 3ª ed. Brescia: Morcelliana, 2008.
- GRENZER, M. Pastoreio e hospitalidade do Senhor (Sl 23). In. FERNANDES. L. A. e GRENZER, M. **Dança, ó terra: interpretando Salmos**. São Paulo: Paulinas, 2013, p. 69-89.
- GUASTINI, D. **Genealogia dell'immagine Cristiane – Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni**. Firenze-Lucca: Volo Publisher srl, 2014.
- JEREMIAS, J. **Jerusalém no Tempo de Jesus**. Tradução da M. Cecília de M. Duprat. São Paulo: Paulinas, 1983.
- KESLLER, Storie sacre e spazi consacrati: La pittura narrativa nelle chiese medievali fra IV e XII secolo. In PIVA, P. **L'arte medievale nel constesto 300-1300 – funzioni, iconografia, tecniche**. Milano: Jaca Book, 2015, p. 331-352.
- KANNENGIESSER, C. Arianismo. In. LACOSTE J-Y. **Dicionário crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004. p. 180-181.
- KITZINGER, E. **Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo**. Edizione italiana a cura di Maria Andaloro e Polo Cesaretti. Milano: Jaka Book, 2018.
- KÜHN U. Igreja. In. LACOSTE J-Y. **Dicionário crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004. P. 852-864.
- LAZAREV, V. **Storia della pittura bizantina**. 3ª ed. Cles (Tn): Einaudi, 2014.
- LELOUP, J-Y. **O Evangelho de João**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- LELOUP, J-Y. **Ícone, uma escola do olhar**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- LIVERANI, P. Costantino offre il modello della basilica sul arco trionfale. In. ANDALORO M., **La pittura medievale a Roma, 312-1431**. Atlante I - percorsi visivi. Milano: Jaca Book, 2006, p. 90-91.
- LIVERANI, P. Interventi urbani a Roma tra il IV e il VI secolo. In. **Cristianesimo nella storia**. Volume XXIX/1. Quadrimestrale, n. 01, Gennaio-aprile 2008. Bologna: EDB, 2008, p.1-31.
- LORSCHIEDER, A. Linhas mestras do Concílio Ecumênico Vaticano II. In. LORSCHIEDER, A. et all. **Vaticano II 40 anos depois**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 40-49.
- MAGGI, A. **A loucura de Deus, o Cristo de João**. São Paulo: Paulus, 2013.
- MAGGIANI, S. **Il programma iconografico della domus ecclesiae**. In. Rivista Liturgica. Anno CI, gennaio-marzo. Padova: Messaggero Padova, 2014, p. 49-62.

MAIURO, M. Tra la fine del mondo e i ritmi senza tempo della storia. Il III secolo d.c., specchio antico del nostro tempo. In. **L'età dell'angoscia da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)** Roma: Mondo Mostre, 2015. (Catalogo), p. 45-57.

MANZATTO, A. **Jesus Cristo**. São Paulo: Paulinas, 2019 (coleção Teologia de Papa Francisco).

MARCINELLI, F. **Guida alle Catacombe di Roma**. Trevi (PG), Grafica Flaminia, 2013.

MATTHIAE, G. **Pittura romana del medioevo. Secoli IV-X** (aggiornam. scient. e bibl. di M. Andaloro) Roma: Palombi, 1987.

MATOS, H. **Concílio Vaticano II: História, herança, inspiração**. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2013.

MURONI, P. A. **Il Mistero di Cristo nel tempo e nello spazio – la celebrazione cristiana**. Roma: Urbaniana University Press, 2014.

MUZJ, M. G. **Visione e presenza – Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar**. Roma: La casa di Matrona, 2011.

MUZJ, M.G. Il linguaggio catechetico dell'iconografia mariana. In. GIGLIONI, P. **Il posto di Maria nella "nuova evangelizzazione"**. Roma: Ed. Centro di Cultura Mariana "Madre della Chiesa, 1992. (Collana Fine d'anno con Maria, vol. 11), p. 206-240.

NEUNHEUSER, B., MARSILI S. et all. **A liturgia, momento histórico da salvação**. São Paulo: Paulinas, 1986.

PASTRO, C. **Aparecida**. Fotos de Fábio Colombini e textos de Cláudio Pastro e Adélia Prado. Aparecida-SP: Santuário, 2013.

PASTRO, C. **A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Loyola, 2010.

PASTRO, C. **Arte Sacra**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

PASTRO, C. A imagem, a linguagem do humano e do divino. In. GUIMARÃES V. **Iconografia de Aparecida – Teologia da Imagem**. 1. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2017, p. 37-50.

PASTRO, C. **Guia do Espaço Litúrgico**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

PASTRO, C. e TAVARES A. Iconografia como expressão da fé. In. MARIANI C. B. e VILHENA, M. A. **Teologia e Arte – Expressões de Transcendência, caminhos de renovação**. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 39-49.

PASTRO, C. **O Deus da beleza. A educação através da beleza**. São Paulo: Paulinas, 2008.

PASTRO, C. **Santuário de Aparecida -Aparecida Shrine**. Fotos de Fábio Colombini e texto de Cláudio Pastro. 2. ed. Aparecida-SP: Santuário, 2018.

PASTRO, C. **Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida**. Guia de visitação. Fotos de RicardoTilkian e textos de Cláudio Pastro e Sílvia Bigareli e Giselle Peixe. Aparecida-SP: Santuário, 2007.

PELLENTIER, A.M. Mulher. In. LACOSTE J-Y. **Dicionário crítico de Teologia**. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004, p. 1201-1204.

PELIZZARI, G. **Vedere la Parola, celebrare l'attesa**. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini. San Paolo: Milano, 2013.

PLAZAOLA, J. **História de arte cristiano**. 2. ed. Madrid: BAC, 2001.

- PLAZAOLA, J. **La chiesa e L'Arte – Per una storia dell'Occidente**. Chiesa e società. Milano: Jaca Book, 1998.
- POLITI, M. **François parmi les loups**. Traduction de l'italien par Samuel Sfez. S.l. : Philippe Rey, 2015.
- QUEIROZ, C. Francisco e a Colegialidade. In. SANCHEZ W. E FIGUEIRA E. (org.) **Uma Igreja de portas abertas**. Nos caminhos do Papa Francisco. São Paulo: Paulinas, 2016, p. 39-50.
- RATZINGER, J. **Introduzione allo spirito della liturgia**. 1ª ed. in brossura. Milano: S. Paolo, 2014.
- RAVASI, G. **Il libro dei salmi – commento e attualizzazione**. Bologna: EDB, 1985.
- RAVASI, G. ...**KÎ TÔB: “Dio vide che era bello !” La Bibbia códice dell'arte e l'arte códice dell'esegesi**. In. VERDON T. (curatore) **L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi bíblica**. Atti del Convegno Internazionale di studi “L'arte e la Bibbia” (Venezia, 14-16 ottobre 1988) Firenze: BIBLIA, Assoc. Laica di Cultura Biblica, 1992, p. 43-78
- RICHTER, K. **Espaços da igreja e imagens de Igreja: o significado do espaço litúrgico para uma comunidade viva**. Coimbra: Gráfica de Coimbra 2, 2005.
- RUPNIK, M. **A arte como expressão da Vida Litúrgica**. Brasília: CNBB, 2019.
- SANZI, E. **Cultos Orientais e Magia no Mundo Helenístico- Romano: Modelos e Perspectivas Metodológicas**. Organização e Tradução: Silvia Márcia Alves Siqueira-Fortaleza: EDUECE, 2006.
- SARTORELLI, C. A. **O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX**. São Paulo: Alameda, 2013.
- SENDER, E., **L'Icona Immagine dell'Invisibile. Elementi di Teologia Estetica e Tecnica**. 3ª ed. Cinisello Balsamo (Milano): Paoline, 1988.
- SHÜSSLER FIORENZA, E. Mariologia, ideologia de gênero e o discipulado de iguais. In. BRANCHER, M e DOMEZI, C. (org.) **Maria entre as mulheres: perspectivas de uma Mariologia feminista libertadora**. São Leopoldo: Cebi, 2009, p. 27-53.
- SILVA, A. O Mistério celebrado no segundo milênio da era cristã. Panorama histórico geral. In. BUYST I e SILVA A. **O Mistério celebrado: memória e compromisso I**. 2. ed. São Paulo: Paulinas; Valência, ESP: Siquém, 2006, p. 49-61.
- SPERA, L. *Traditio Legis et Clavium*. in F. BISCONTI (a cura de) **Temí di iconografia cristiana**, Città del Vaticano, 2000.
- TABORDA, F. **A Igreja e seus ministros: uma teologia do ministério ordenado**. São Paulo: Paulus, 2011.
- TESTINI, P. **Archeologia cristiana**. 2ª ed. Bari: Edipuglia, 1980.
- TIRAPELI, P. **Arte Colonial: barroco e rococó - do século 16 ao 18**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006 (coleção Arte Brasileira).
- VALENZIANO, C. L'ambone: aspetti storici. In. BIRMELÉ, et all. **L'ambone – tavola della parola di Dio**. Atti del III Convegno liturgico internazionale. Bose, 2-4 giugno 2005. Magnano (BI): Qiqajon, 2006, p. 87-100.
- VALENZIANO, C. **Architetti di chiese**. Bologna: EDB, 2009.

VANNI, H. **Apocalipse**. São Paulo: Paulinas, 1984.

VICCHI. **Guida Basilicale del Giubileo**. Firenze: Scala, Macart, 2015.

WEISER, A. **Os salmos**. São Paulo: Paulus, 1994.

ZANCHI, G. **La forma della chiesa**. (Colonna Liturgia e vita) Magnano (BI): QIQAION, 2005.

ZANCHI, G. L'assemblea litúrgica: tipologie e topografie. In: Busani G., CHAUVET L_M, et all. **Assemblea Santa – forme, presenze, presidenza**. Atti del VI Convegno litúrgico Internazionale- Bose, 5-7 giugno 2008. Magnano (BI): QIQAION, 2009, p. 55-97.

5 ARTIGOS, REVISTAS E PERIÓDICOS

BISCONTI, F. **La più antica rappresentazione delle donne al sepolcro**. In: L'Osservatore Romano, Ano CLIX, n. 93, de 21 de abril de 2019, p. 04.

COMUNIDADE SANT'EGIDIO. **La carezza di papa Francesco ai poveri nella cappella Sistina**. In: <http://archive.santegidio.org/pageID/3/langID/it/itemID/11576/La-carezza-di-papa-Francesco-ai-poveri-nella-cappella-Sistina.html>, 28 Marzo 2015. Acesso em 10-11-2018

FOLETTI, I., QUADRI, I. **Roma, L'Oriente e il mito della Traditio Legis**. In: *Opuscula Historiae Artium*/61,2013, p. 16-37. Disponível em: <https://docplayer.it/20394441-Roma-l-orient-e-il-mito-della-traditio-legis.html>. Acesso em 11-11-2019.

GIUSTI, N. **Arte e sacro. Jan Verkade, il pittore con il saio**. In: <https://www.avvenire.it/agma/pagine/jan-verkade-scuola-di-beuron-pittore-nabis>. Acesso em 06-06-2020.

LIVERANI, P. **Interventi urbani a Roma tra il IV e il VI secolo**. In: *Cristianesimo nella storia*. Volume XXIX/1, gennaio-aprile, EDB, Bologna 2008,10 Disponível em: http://www.academia.edu/21644863/Interventi_urbani_a_Roma_tra_il_IV_e_il_VI_secolo Acesso em 8-04-2016.

OTTAVIANI, E. **Apontamentos sobre o pontificado do Papa Francisco**. In: *Revista Vida Pastoral*. Número: 316 - Ano: 58, p. 11-20, Julho - Agosto de 2017.

OTTAVIANI, Edélcio. **Busca da verdade versus ideologia no Acontecimento José Comblin**. *Revista de Cultura Teológica*. Ano XXVII. Nº Especial I Jornada José Comblin. Out/Nov 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/culturateo/article/view/45265>. Acesso em 11-11-2020

UTRO, U. **Il Buon Pastore rivelato**. *Rivista Archeo*. N. 370, dezembro, 2015, p 41-50. Disponível em: <http://www.viedellabellazza.it/wp-content/uploads/2018/04/Il-Buon-Pastore-Rivelato-Umberto-Utro.pdf>. Acesso em 26-11-2019.

UTRO, U. **Cristo “buon pastore”, cioè Signore che risorge**. In *Archeo* N p. 136-143. Disponível em: https://issuu.com/timelinepublishing_archeo/docs/arc370_all. Acesso em 26-11-2019.

UTRO, U. **Un eccesso di amore». Il Buon Pastore, fonti bibliche e patristiche alle origini dell'arte Cristiana**. Milano: Educat, 2017. Disponível em <http://system.educatt.com/libri/ebookRepository/9788893352383.pdf>. Acesso em 26-11-2019.

6 ENTREVISTAS

ALBERTO, I. **A arte a serviço da Beleza**. Entrevista de Cláudio Pastro a Isabella S. Alberto. Revista Passos, nº 83, junho de 2007. In. https://www.pucsp.br/fecultura/textos/via_da_beleza/arte_servico_beleza.html. Acesso em 30-07-2020.

GRILLO, A. **O filho do Concílio e a luta contra o clericalismo**. Entrevista especial com Andrea Grillo. 05 Junho 2015. In <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/543241-o-filho-do-concilio-e-a-luta-contr-o-clericalismo-entrevista-especial-com-andrea-grillo>. Acesso em 30-07-2020.

7 SITES, BLOGS, YOUTUBE

FRANCISCO. http://www.vatican.va/content/francesco/it/apost_exhortations.index.html

FRANCISCO. <http://www.vatican.va/content/francesco/it/homilies/2020.index.html#homilies>

FRANCISCO. <http://www.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2020.index.html>

CRB (Conferência dos Religiosos do Brasil) <http://gritopelavida.blogspot.com>. Acesso em 12-08-2020.

CATEDRAL DE CEFALÚ: <https://cattedraledicefalu.com/licone-cristo-mosaici-attraverso-i-secoli/>. Acesso em 25-3-2020

COSMOCRÁTOR. In. <http://www.treccani.it/vocabolario/cosmocratore/> Acesso em 25-3-2020

KLEIN. **Apocalisse**. In. http://www.treccani.it/enciclopedia/apocalisse_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ Acesso em 25-3-2019

MUSEI VATICANI, **I Musei aprono per l'arte "popolare"**. Archivio-notizie, novembre 2014. In <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/eventi-e-novita/notizie/archivio-notizie/2014/i-musei-aprono-all-arte--popolare-.html>. Acesso em 01-10-2020

PANTOCRÁTOR. In. <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/pantocratore/>. Acesso em 25-3-2020

PIANIGIANI, O. **Il vocabolario Etimologico della Lingua Italiana**. Versione Web. In. <https://www.etimo.it/>

Tv2000it. **Roma, 13 marzo 2013: il saluto e il primo discorso di Papa Francesco, pronunciato dalla loggia delle benedizioni della Basilica Vaticana**. In <https://www.youtube.com/watch?v=xZrWoSWtUjA>. Acesso em 15-05-2020

ANEXO

Figura 1- O monograma Constantini



Fonte: <https://www.simoneventurini.com/2020>

Figura 2- O Bom Pastor- Catacumba de Priscila



Fonte: <http://www.vatican.va> 2020

*Figura 3- O Bom Pastor
Catacumba de São Calisto*



Fonte: <http://www.vatican.va> 2020_

Figura 4- O Bom Pastor- Catacumba do Pretestato



Fonte: <http://www.vatican.va>,2020

Figura 5- O Bom Pastor – detalhe - Catacumba de Domitilla



Fonte: <http://www.vatican.va> 2020

Figura 6- O Bom Pastor como Orfeu – Catacumba de Domitilla



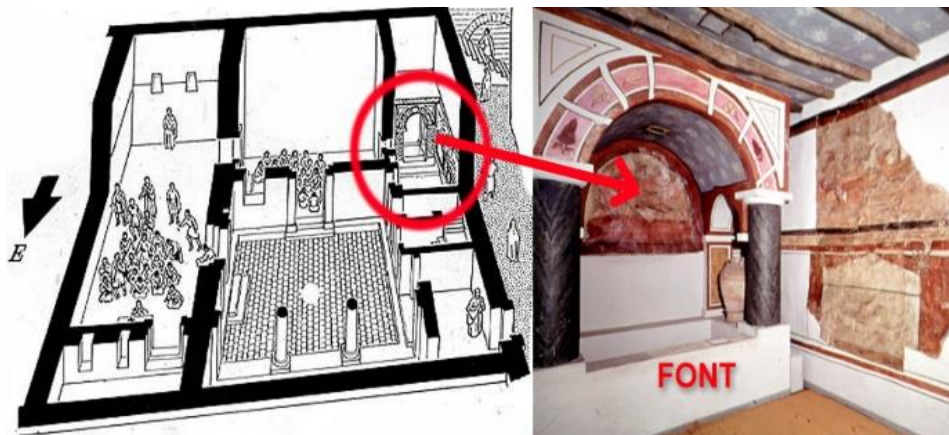
Fonte: <http://www.vatican.va>, 2020

Figura 7- Hermes crióforo
Museu Barraco – Roma



Foto: Lucy Mariotti

Figura 8- Dura Europos - Domus Ecclesiae e batistério



Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/2020>

Figura 9- Bom pastor, Adão e Eva



Dura Europos. Yale, University Art Gallery.
Fonte: <http://alexandrejesuita.blogspot.com/2007>

Figura 10- A cura do paralítico



Fonte: GRABAR, 1967, p. 70

Figura 11-Cristo e Pedro caminhando sobre as águas



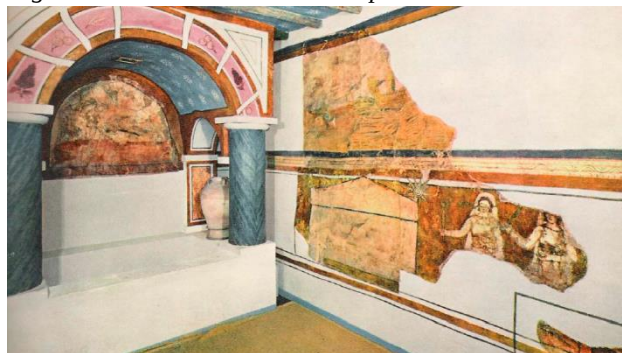
Fonte: GRABAR, 1967, p. 70

Figura 12- A Samaritana ao poço



Fonte.: GRABAR, 1967, p. 71

Figura 13- As mulheres vão ao sepulcro



Fonte.: GRABAR, 1967, p. 69

Figura 14- As mulheres com perfumes. Detalhe



Fonte: GRABAR, 1967, p. 69

Figura 15- Mitreu de Dura Europos



Fonte: [https:// www.pinterest,2020](https://www.pinterest,2020)

Figura 16- Retrato de Zoroastro- Mitreu em Dura Europos



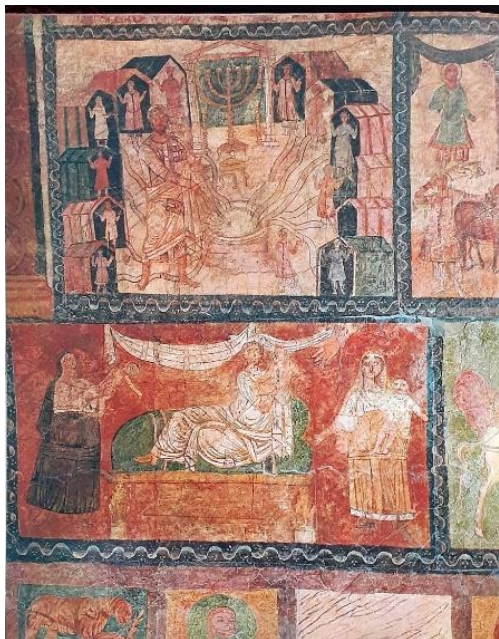
Fonte.: GRABAR, 1967, p. 72

Figura 17- Mitra caçador no Mitreu de Dura Europos



Fonte: GRABAR, 1967, p. 73

Figura 18- O milagre do poço. Sinagoga de Dura Europos



Fonte: GRABAR, 1967, p. 76

Figura 19- As mulheres. Mitreu - Dura Europos



Fonte: <https://artgallery.yale.edu/collections,2020>

Figura 20- Jesus como o “verdadeiro” Sol
Necrópole vaticana



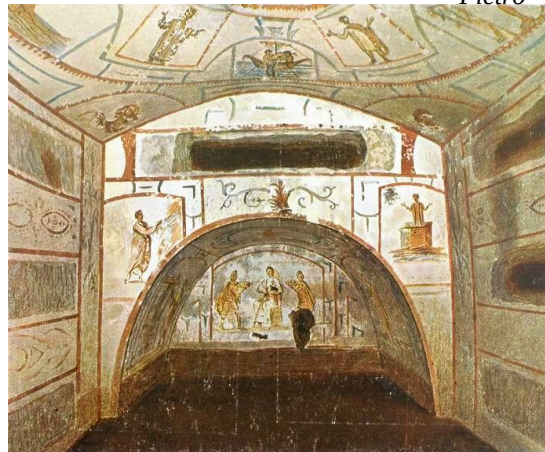
Fonte: GRABAR, 1967, p. 80

Figura 21- Cubículo “di Leone”- Catacumba de Comodila.



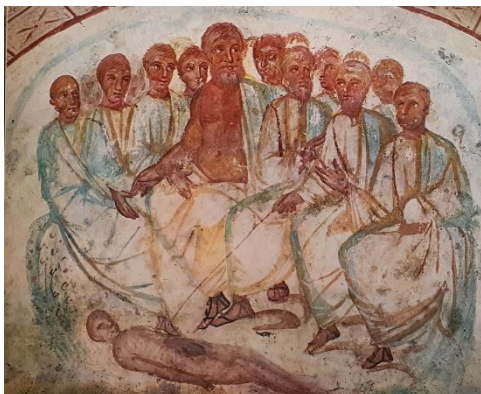
Fonte: <http://www.vatican.va,2020>

Figura 22- Cubículo dos mártires Marcellino e Pietro



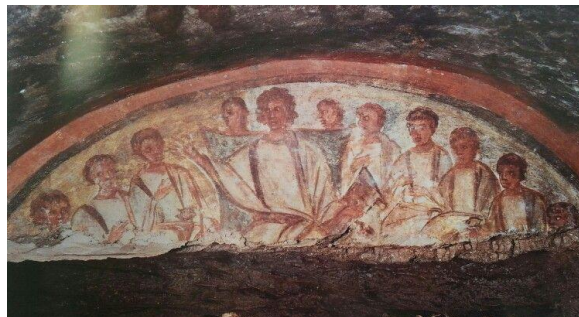
Fonte: <http://www.vatican.va,2020>

*Figura 23-Aristóteles entre discípulos
Catacumba da Via Latina -Roma*



Fonte: <http://docenti.unimc.it/elisabetta.sc,2020>

*Figura 24- Jesus jovem ensina os apóstolos.
Catacumba de Comodilla - Roma*



Fonte: <https://br.pinterest.com, 2020>

Figura 25- Pinturas da Casa de Lúvia-esposa de Augusto



Fonte: <https://igufinarranti.altervista.org/palazzo-massimo-pittura-giardino-roma/2020>

Figura 26- Pinturas da Casa de Lúvia



Fonte: <https://igufinarranti.altervista.org/palazzo-massimo-pittura-giardino-roma/2020>

Figura 27- Decoração- Catacumba de Domitilla



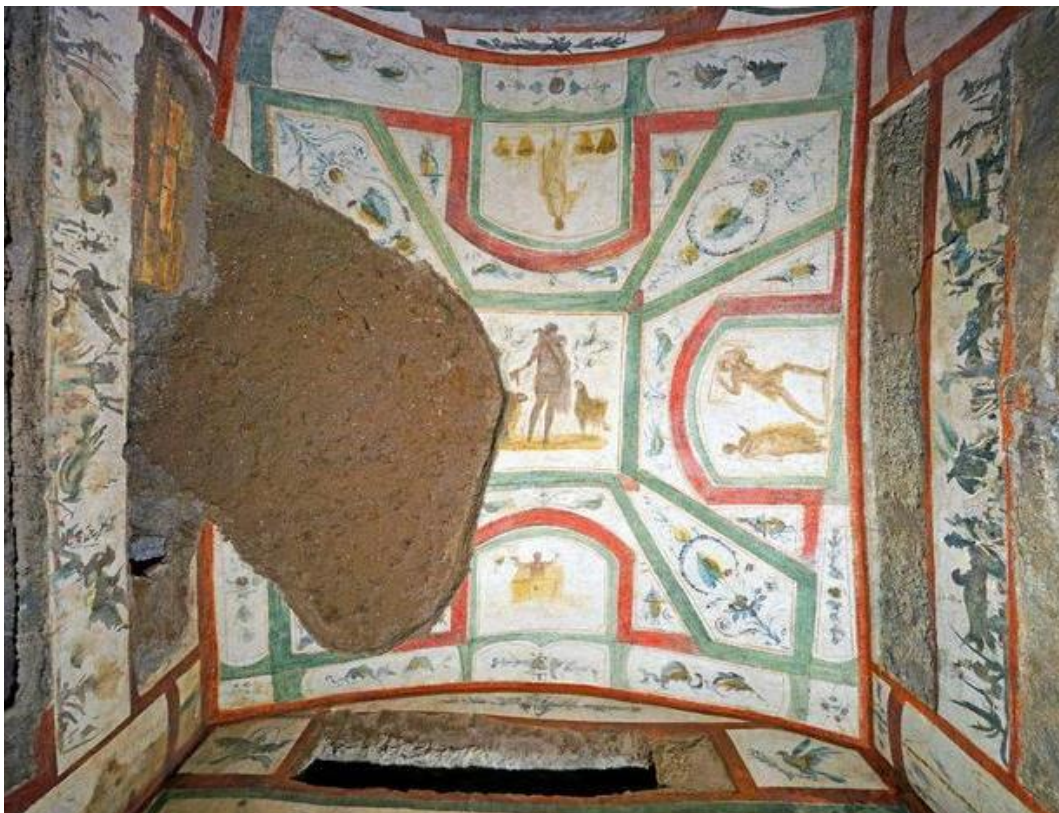
Fonte: GRABAR 1967, p. 82

Figura 28- EROS -Catacumba de Domitilla



Fonte: GRABAR, 1976, p. 95

Figura 29- Temas cristãos e decoração- Catacumba de S. Marcelino e Pedro – Roma.



Fonte: <http://www.vatican.va>,2020

Figura 30- - Orantes - Catacumba da via Anapo – Roma



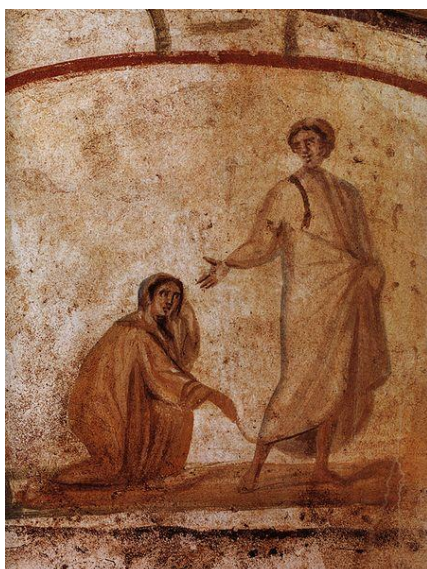
Fonte: <http://www.vatican.va>,2020

*Figura 31- Jesus adulto com Pedro e Paulo sobre o Cordeiro.
Catacumba dos Santos Marcellino e Pietro*



Fonte: <http://www.vatican.va>, 2020

*Figura 32- Jesus cura a mulher
Catacumba de Comodilla*



Fonte: <http://www.vatican.va>, 2020

*Figura 33- O Cortdeiro e a multiplicação dos pães
Catacumba de Comodilla.*



Fonte: <http://www.vatican.va>, 2020

*Figura 34- Cristo como Orfeu e Hermes - Início do século IV
Basilica paleocristã de Aquileia*



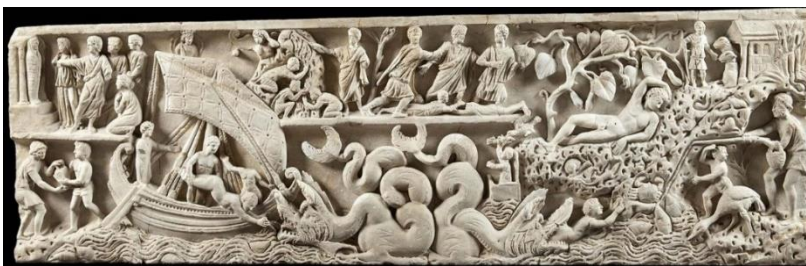
Fonte: <https://parmenides-ansichtskarten.com>, 2020

Figura 35- O Bom Pastor como Orfeu - Catacumba de Domitilla



Fonte: <http://religione.liceomascheroni.it>, 2020

Figura 36- Jonas e o Bom Pastor



Fonte: <http://www.museivaticani.va>, 2020

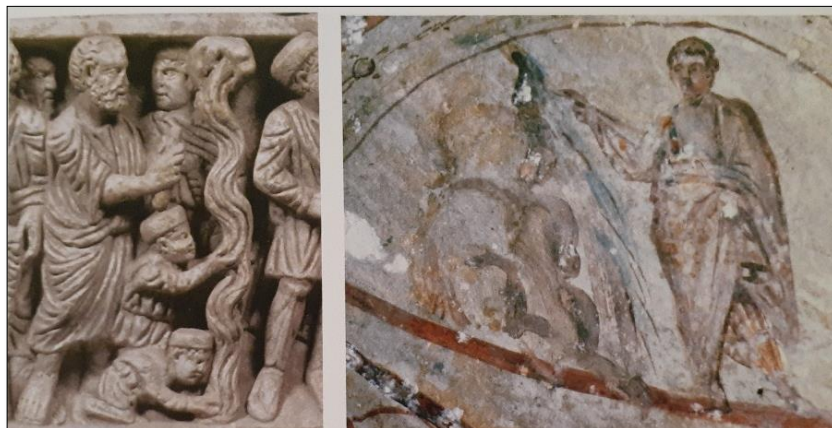
Figura 37- Daniel na cova dos leões



Sarcófagos dos dois irmãos

Fonte: <http://www.museivaticani.va>, 2020

Figura 38- Pedro e o milagre da fonte - Sarcófago no Musée de L'Artles antique e a mesma cena na catacumba de Pietro e Marcellino, em Roma



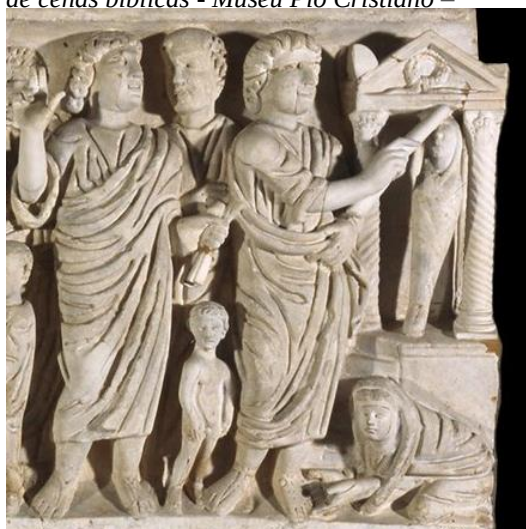
Fonte: WEILAND, 2012, p. 113

Figura 39- Os jovens na fornalha ardente - sarcófago de Adélfia – Siracusa



Fonte: <https://it.wikipedia.org>, 2020

Figura 40 - A ressurreição de Lázaro. Sarcófago de cenas bíblicas - Museu Pio Cristiano –



Fonte: <http://www.museivaticani.va>, 2020

Figura 41- Sarcófago da Epifania



Fonte: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani,2020>

Figura 42- Adão e Eva Sarcófago de Adélfia



Fonte: <http://www.culturaitalia.it,2020>

*Figura 43- O Batismo de Jesus
Museo delle Terme- Roma*



Fonte: GRABAR, 1976, p. 136

Figura 44- Sarcófago de Provenza com figuras pagãs ao lado de temas cristãos



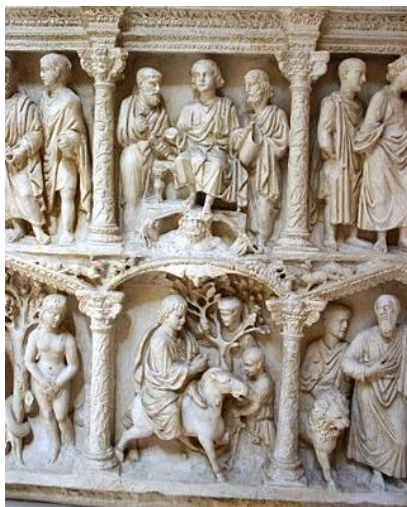
Fonte: GRABAR, 1976, p. 139

Figura 45- Sarcófago da Via Salaria-O Pastor, a Orante, o Filósofo



Fonte: <http://m.museivaticani.va/via-salaria>,2020.

Figura 46-Cristo em Majestade acima e, abaixo, entrando em Jerusalém



Fonte: <http://m.museivaticani.va/2020>

Figura 47- Mausoleu de Constança - Magestade divina nos moldes imperiais



Foto: Lucy Mariotti, 2015

Figura 48- Decoração greco-romana. Mausoléu de Costanza- Roma - Detalhes



Fonte: GRABAR, 1976, p. 205-206

*Figura 49- O imperador coroa os vencedores.
Obelisco de Teodósio - Istanbul*



Fonte: <http://www.gliscritti.it/gallery3/turchia-2020>

Figura 50- Moeda com a imagem do Imperador Teodósio I



Fonte: <https://moneterare.net/monete-romane/2020>

Figura 51- Medalha do Imperador Constantino I e seus filhos



Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles Nacional – Fonte: GRABAR, 1976, p. 193

Figura 52- Imperador e seus filhos



Fonte: <http://www.ilgiornaledellanumismatica.it,2020>

Figura 53- Moeda: A mão de Deus que guia Constantino vitorioso



Fonte: <https://www.deamoneta.com>

Figura 54- Constantino I



Viena, Kunsthistorisches museum.
Fonte: GRABAR, 1976, p.199

Figura 55- A visão de Ezequiel – Sinagoga de Dura Europos



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ezekiel_1.jpeg,2020

Figura 56- Moeda com o “Santo Imperador”



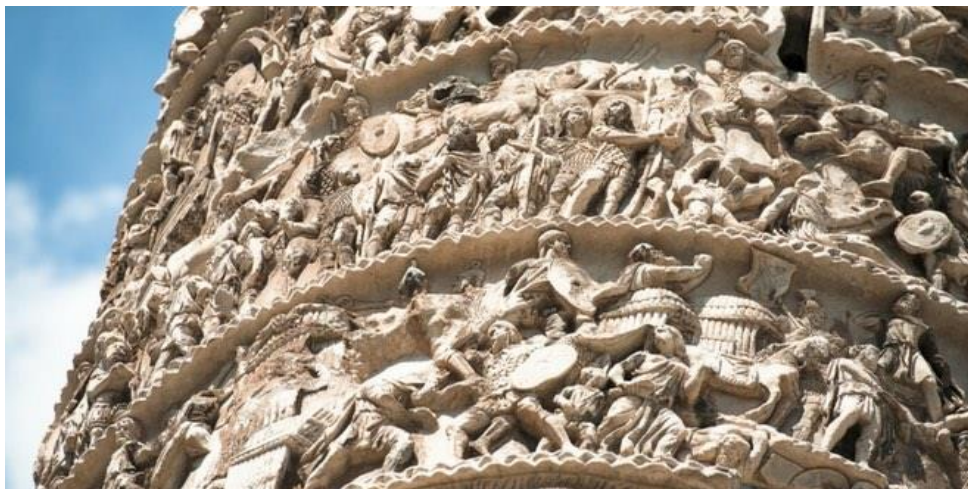
Fonte: <https://www.lamoneta.it/topic/-la-mano-di-dio,2020>

Figura 57- Liberallitas Augusti - Arco de Constantino – Roma



Fonte: https://viaggiart.com/it/roma/monumento/arco-di-costantino_16842.html,2020

Figura 58- Coluna de Trajano – Roma



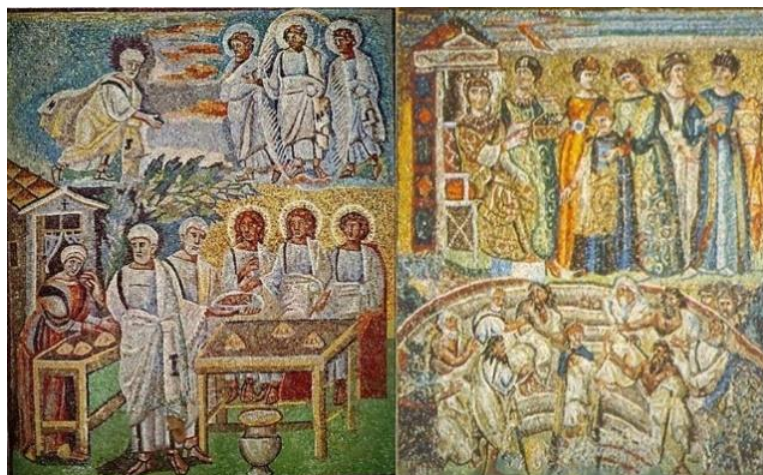
Fonte: <https://www.noidiroma.com/colonna-traiana-roma/1,2020>

Figura 59- Arco Triunfal – Santa Maria Maior – Roma



Fonte: <https://br.pinterest.com/2020>

Figura 60- À esquerda, Abrão recebe a visita de 3 homens e à direita, Moisés é adotado pela filha do faraó



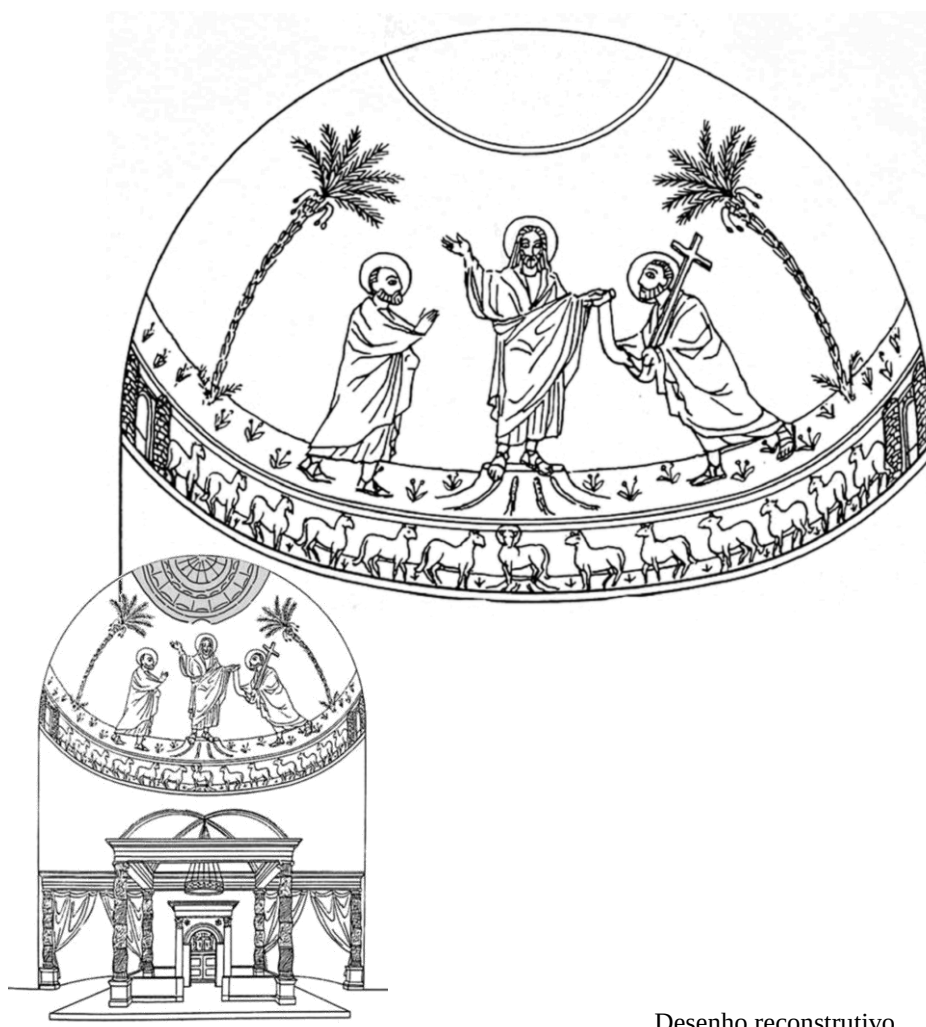
Fonte: <http://www.gliscritti.it/blog,2020>

Figura 61- A etimasia ou o trono vazio a espera da parusia. Basílica Santa Maria Maior



Fonte: <http://www.vinonuovo.it>

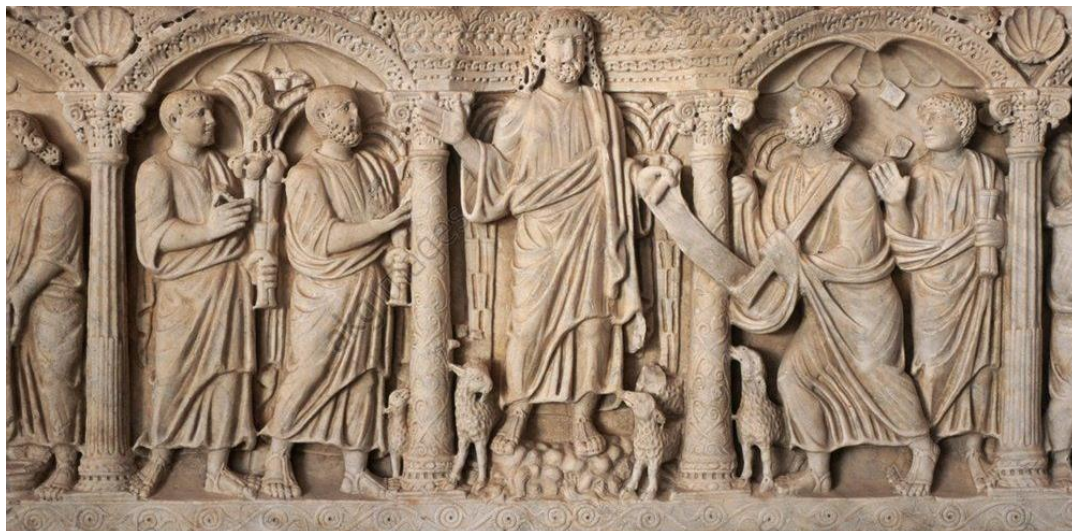
Figura 62- Traditio Legis - Basilica paleocristã Vaticana.



Desenho reconstutivo.

Fonte: Andaloro, Atlante, Percorsi visivi, 2006, p. 85

Figura 63- Sarcófago Dominus Legem Dat



Fonte: Musée de l'Arles chrétienne, Arles. <https://br.pinterest.com>, 2020

Figura 64- Desenho do Vidro dourado com a Traditio Legis – Biblioteca Vaticana



Fonte: https://www.europeana.eu/en/item/22/_ - 2021

Figura 65- Relicário com Traditio Legis Museu arqueológico Nacional de Venezia



Fonte: <https://museoarcheologicovenezia>, 2020

Figura 66- Desenho da Lápide romana de Anagni: cópia do mosaico absidal da basílica vaticana paleocristã



Fonte: CASCIARELLI, 2014, p. 642

Figura 67- Traditio Legis no Batistério San Giovanni in Fonte - Nápoli



Detalhe: Frase
Dominus Legem dat

Fonte: <https://www.flickrriver.com/photos/brunello,2020>

Figura 68- Traditio Legis Igreja de San Silvestro – Tivoli



Foto: Lucy Mariotti, 2017

Figura 69- Traditio Legis transformada em Maiestas Domini



Aquarela Biblioteca vaticana. Fonte: Andaloro, 2002, p. 113

Figura 70- Largitio Pacis . Mausoleu de Constança



Foto: Lucy Mariotti, 2015

Figura 71- Teodósio entrega o rolo a um alto signatário



Detalhes: Teodósio



representação da terra



Real Academia de História – Madrid
 Fonte: <https://it.dreamstime.com/missorium-di-teodosio-I>, 2020

Figura 72- Faixa Inferior da Traditio Legis. Os cordeiros representam os 12 apóstolos



Igreja de San Silvestro – Tivoli – Foto: Lucy Mariotti, 2017

Figura 73- Moeda de Nero: Adlocutio



Fonte: <https://www.lamoneta.it/topic/87150-sesterzio-adlocutio-nerone-una-moneta-singolare/2020>

Figura 74- Arco de Galério – O imperador magestoso sobre a figura do univeso.



Fonte: <https://mx.depositphotos.com/2020>

Figura 75- Cristo em majestade sobre a figura do universo-



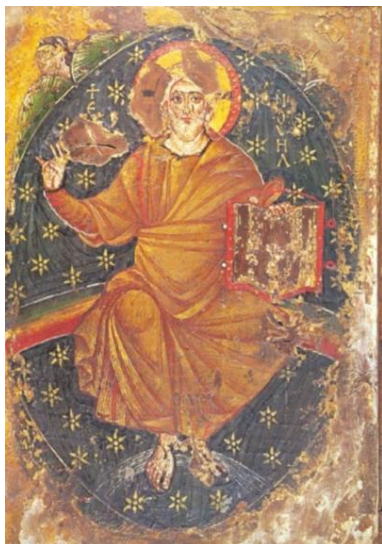
Fonte: <http://m.museivaticani.va/2020>

Figura 76- Cristo em Magestade - Igreja do “Santificado Davi” – Grécia



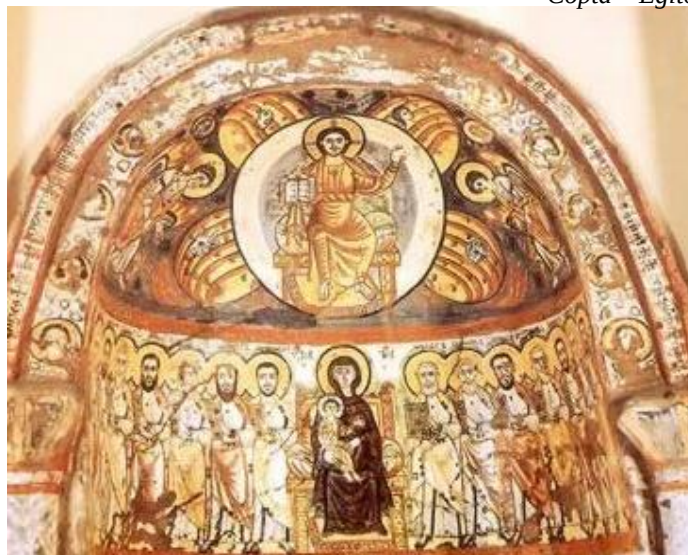
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_do_Santificado_Davi,2020

Figura 77- Cristo na Glória –
Monte Sinai



Fonte:
<https://www.academia.edu/2020>

Figura 78- Abside da capela 17 – Mosteiro de Bawit - Museu
Copta – Egito



Fonte:
<http://www.touregypt.net/featurestories/bawitmon.htm>,2020

Figura 79- Mosaico da Igreja Santa Pudenziana Século IV - Roma



Foto: Lucy Mariotti, 2016

Figura 80- San Vitale – Ravenna



Detalhe: São Vitale



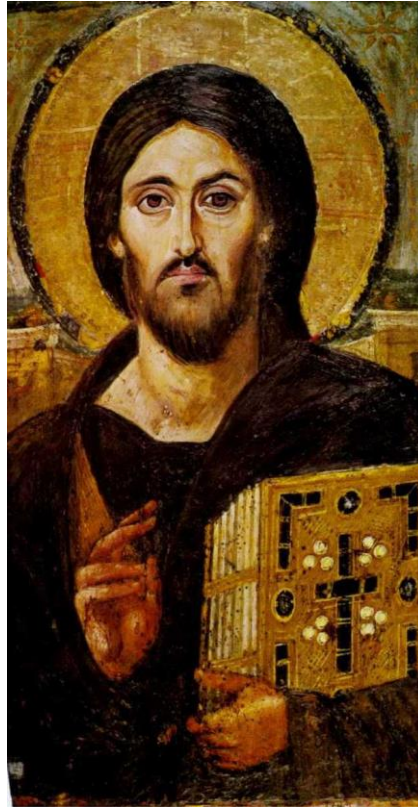
Fotos: Lucy Mariotti, 2016

Figura 81- Sarcófago “di Stilicone”- Basílica de Santo Ambrósio- Milão- Cópia no Museu Vaticano



Foto: Lucy Mariotti, 2017

*Figura 82- Ícone do século VI –
Mosteiro de Santa Catarina – Sinai*



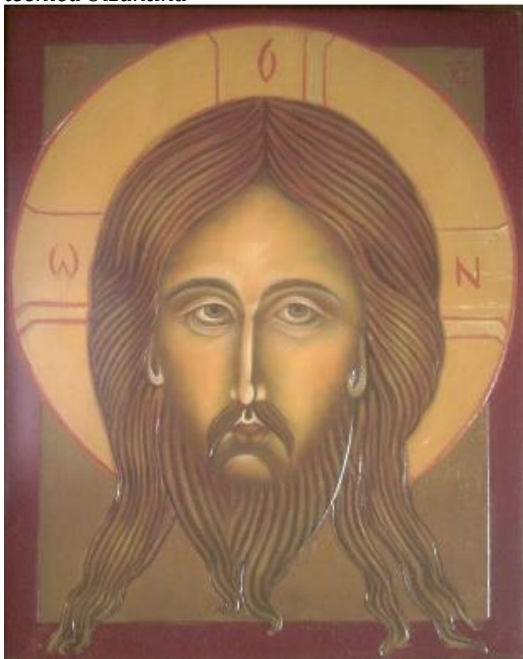
Fonte: CASTELFRANCHI, 2004, anexo figura 1

Figura 83- O imperador Leão VI diante do Pantocrátor



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media,2020

Figura 84- MANDILION, em têmpera a ovo, técnica bizantina



Ícone realizado por Lucy Terezinha Mariotti, 2012

Figura 85- Keramion



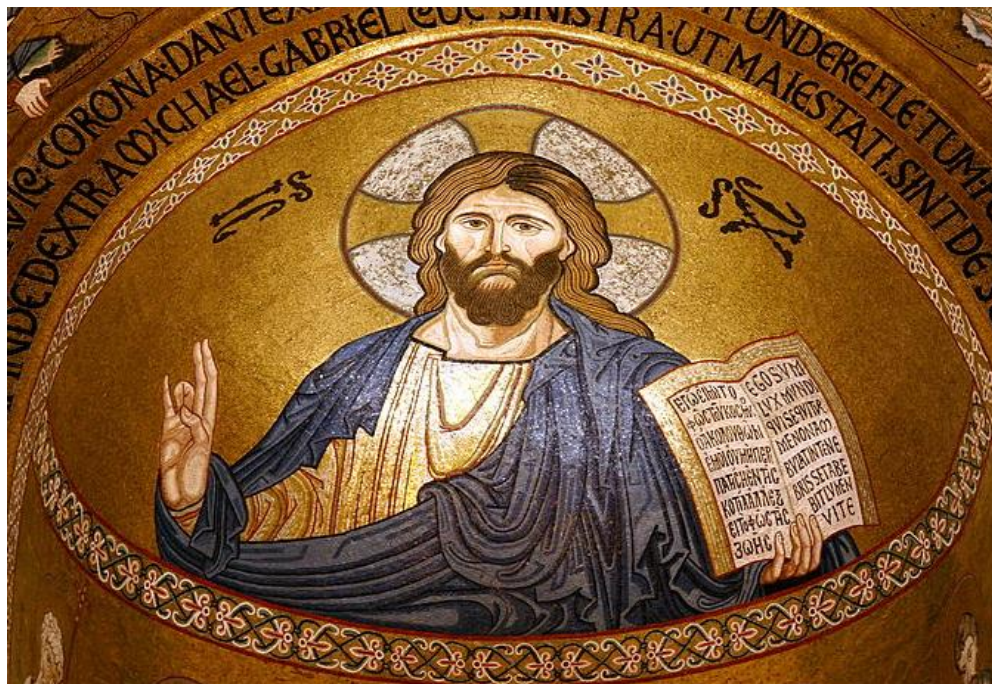
Fonte: <https://www.alamy.com/stock-photo-la-sainte-face-to-hagion-keramion-2020>

Figura 86- Moeda do Imperador Justiniano



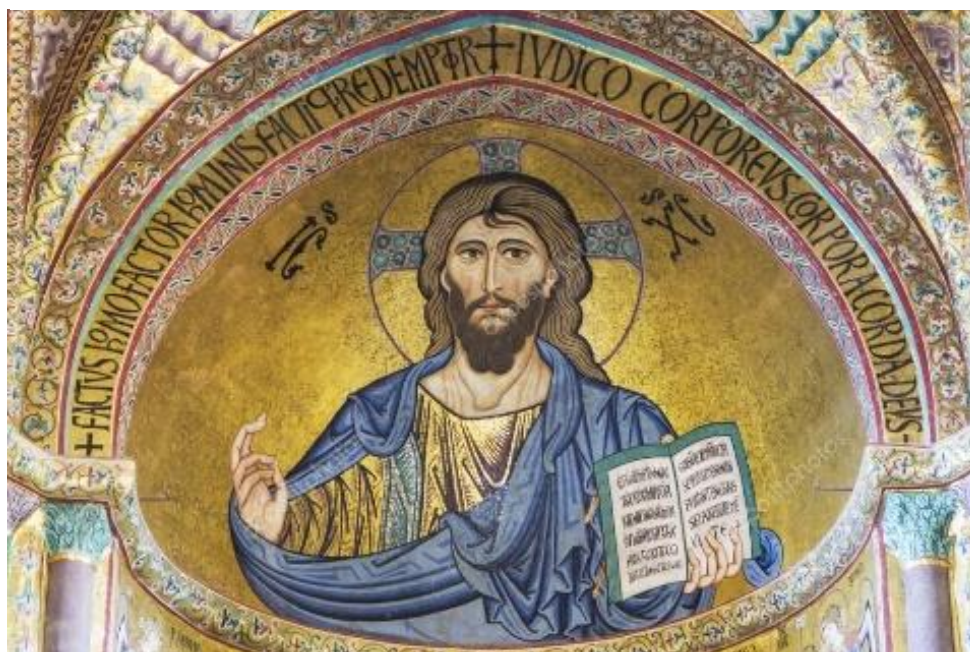
Fonte: <http://www.tuttonumismatica.com>, 2020

Figura 87- O Pantocrátor - Capela Palatina – Palermo- -Itália



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Christ_Pantocrator_-_Capela_Palatina_-_Palermo_-_Italy,2020

Figura 88- O Pantocrátor- Duomo de Cefalu- Itália



Fonte: <https://it.depositphotos.com/31421841/stock-photo-christ-pantocrator.html>.2020

Figura 89- O Pantocrátor- Monreale - Itália



Fonte: <https://www.ioamolasicilia.com/il-duomo-di-monreale/>,2020

Figura 90- Basílica paleocristã de Santa Sabina- Roma

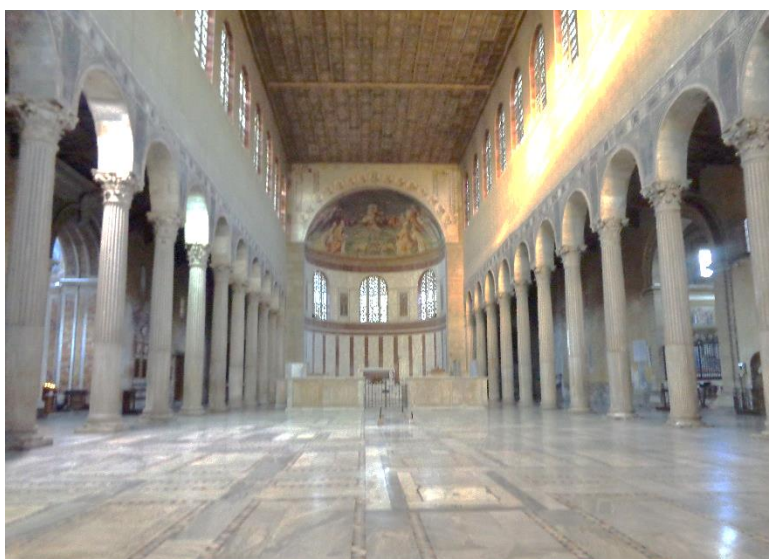


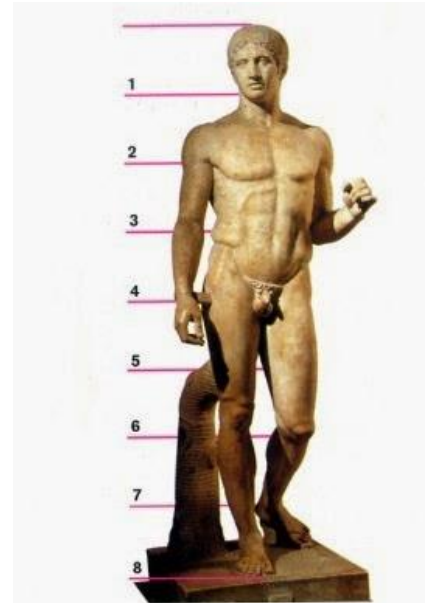
Foto: Lucy Mariotti,2016

Figura 91- Apóstolos – Sarcófago- Louvre - Paris



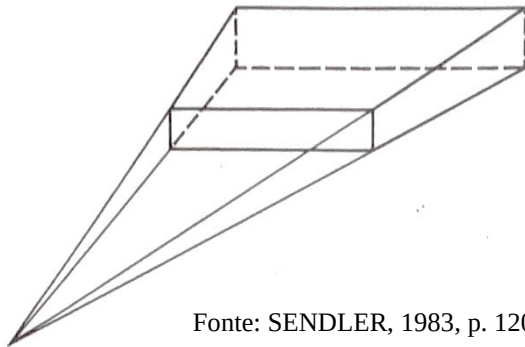
Fonte: GRABAR, 1967, p. 44

Figura 92- Doriforo di Policleto



Museu Nacional de Nápoli
Fonte: <https://www.pinterest.it/2020>

Figura 93- A perspectiva invertida



Fonte: SENDLER, 1983, p. 120

Figura 94- A hospitalidade de Abraão



Mosaico da Basílica Santa Maria Maior
Fonte: <https://www.cantualeantonianum.com>, 2020

Figura 95- Detalhe



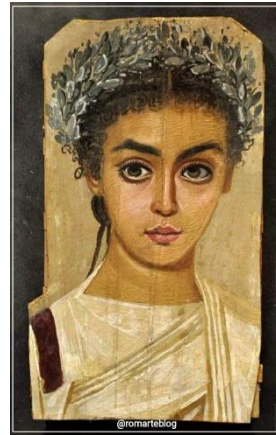
Fonte:
BOESPFLUG, 2008, p.71

Figura 96- Busto de Constantino



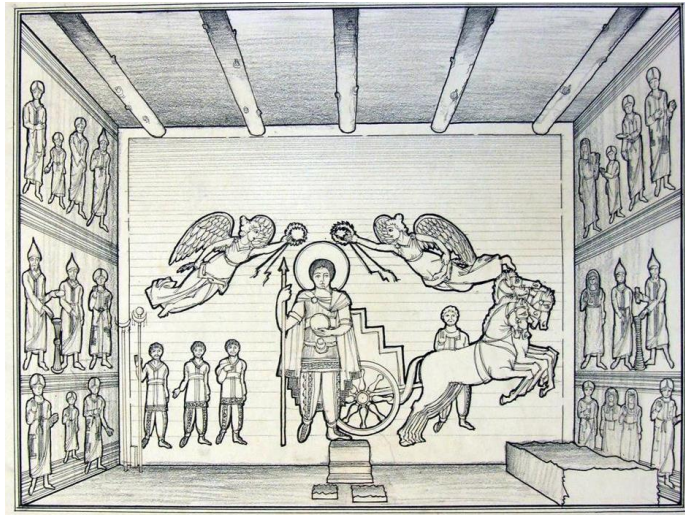
Museus Capitoloni – Roma
Foto: Lucy Mariotti

Figura 97- Retrato de Fayum



Fonte: <https://www.facebook.com/romarteblog>

Figura 98- Teofania: Zeus triunfante no carro solar.



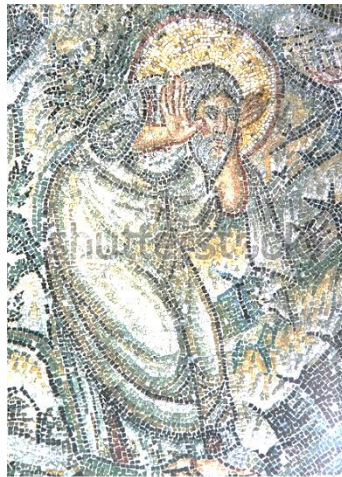
Fonte: <https://twitter.com/jordantpickett,2020>

Figura 99- Detalhe: Abacuc



Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/2020>

Figura 100- Ezequiel



Fonte: <https://www.shutterstock.com, 2020>

Figura 101- Detalhe Pergaminho



Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/2020>

Figura 102- Detalhe : Os quatro rios, o rio com os peixes



Fonte: <http://www.bisanzioit.blogspot.com>,2020

Figura 103- Detalhe: As rodas do carro sob a amêndoa e, abaixo, a Theotokos



Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt>,2020

Figura 104-Mosaico da basílica eufrasiana VI século- Croácia



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Mauro_di_Parenzo#/media,2020

Figura 105-- O Trono com o Cordeiro- Igreja São Cosme e Damião



Fonte: <https://www.alamy.it/foto-immagine-agnello>, 2021

Figura 106- Os 24 anciãos na Basílica de São Paulo extra muros - Roma



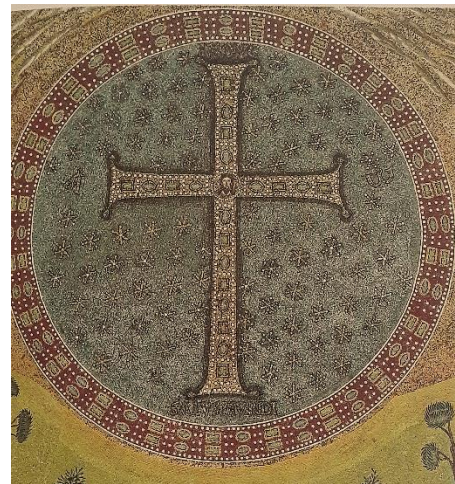
Fotos: Lucy T. Mariotti, 2017

Figura 107- Abside de Sant'Apollinare in Classe



Fonte: FROSSARD, 2004, p. 96

Figura 108- As 99 estrelas ou as ovelhas no monte: Detalhe do mosaico Absidal- de Sant'Apollinare in Classe - Ravenna



Fonte: FROSSARD, 2004, p. 101

Figura 109 - Sol Invictus Hélios.Berlim, Museu Pergamon.



Fonte: <http://imaginei.dei.2020>

Figura 110- Mitra – Mitreu do Circo Máximo - Roma



Fonte: <https://allontanarsidallalineagialla>, 2020

Figura 111-O Imperador como Sol
Invictus –moeda de 313 d.C.



Fonte: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichie2020>

Figura 112- Cristo Sol -Basílica São Paulo
extra muros - Roma



Fonte: <http://www.vatican.va/various,2020>

Figura 113- O Bom Pastor
Museus Vaticanos



Foto: Lucy T. Mariotti, 2015

Figura 114- Turquia- Anastasis – Igreja de Chora



Fonte: <https://culturaromana.it, 2020>

Figura 115- Jesus o Belo Pastor no Mausoléu de Gala Placídia - Ravenna



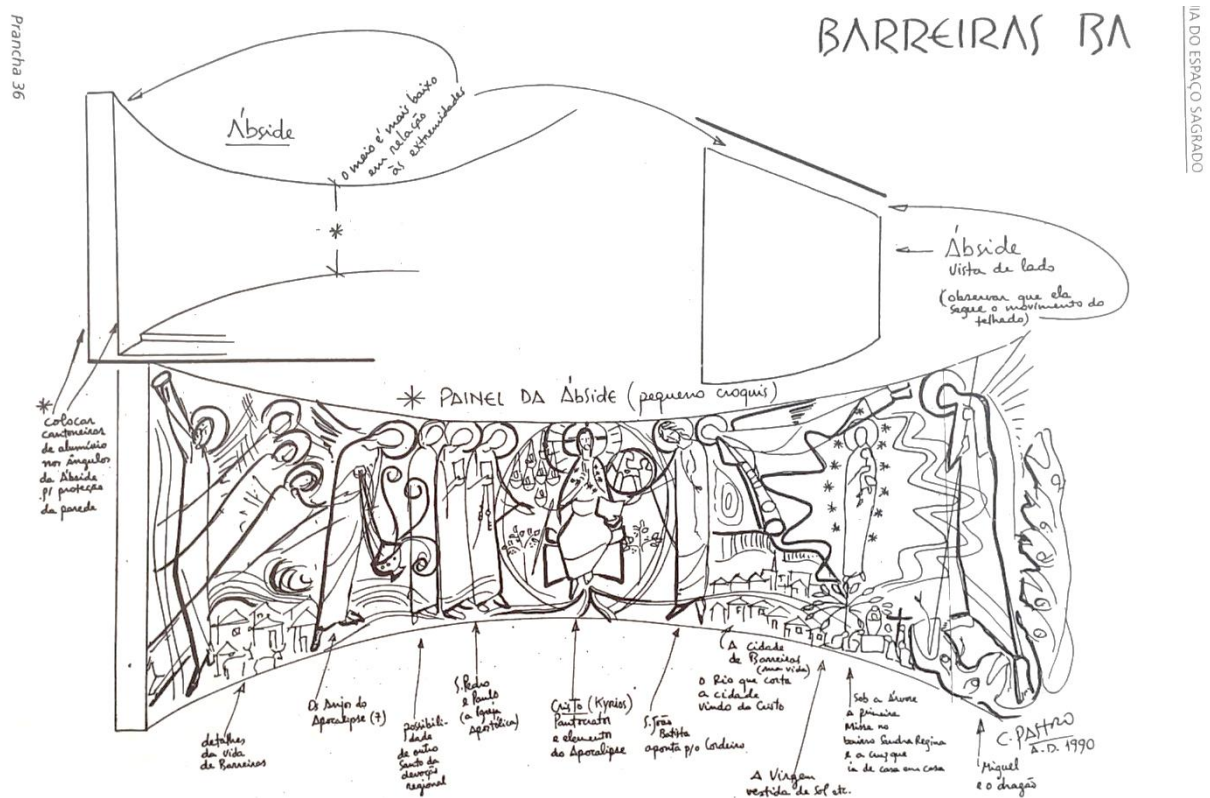
Foto: Lucy T. Mariotti, 2016

Figura 116- O Cristo Evangelizador - Pastro



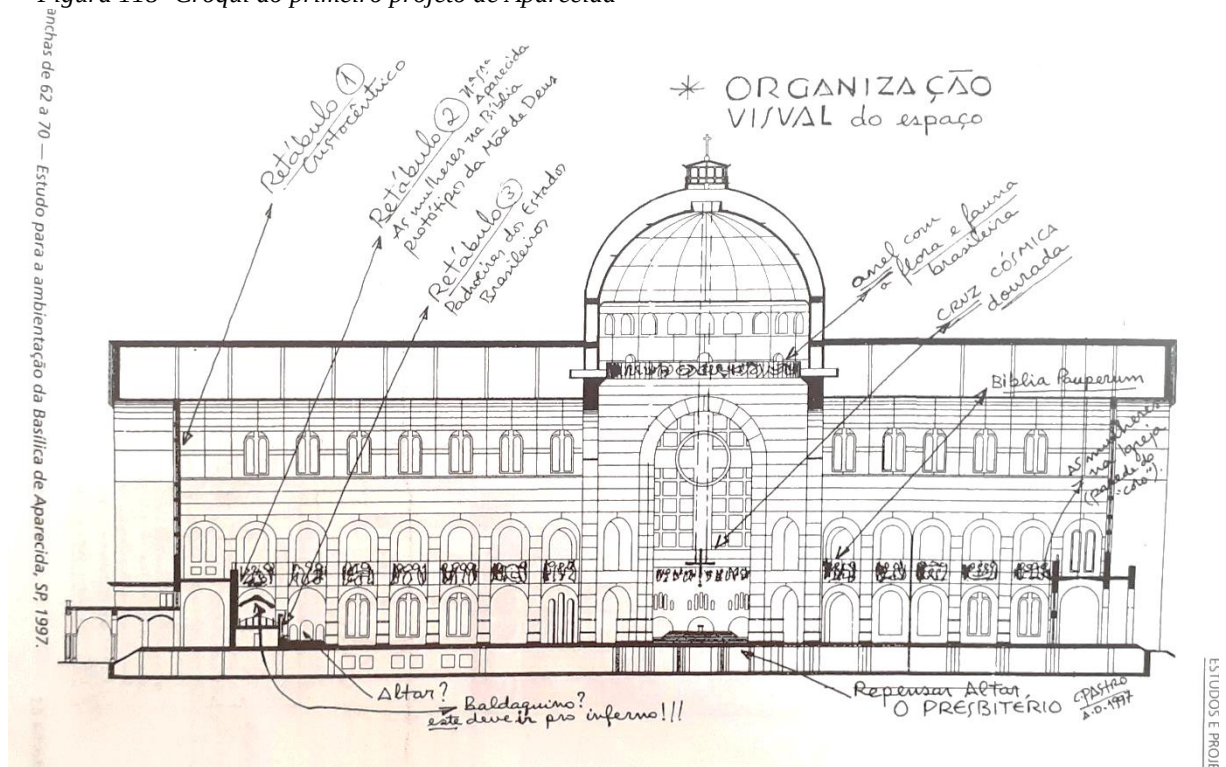
Fonte: Luiz Carrara - <https://br.pinterest.com/pin,2020>

Figura 117- Croqui da ábside em Barreiras - Bahia



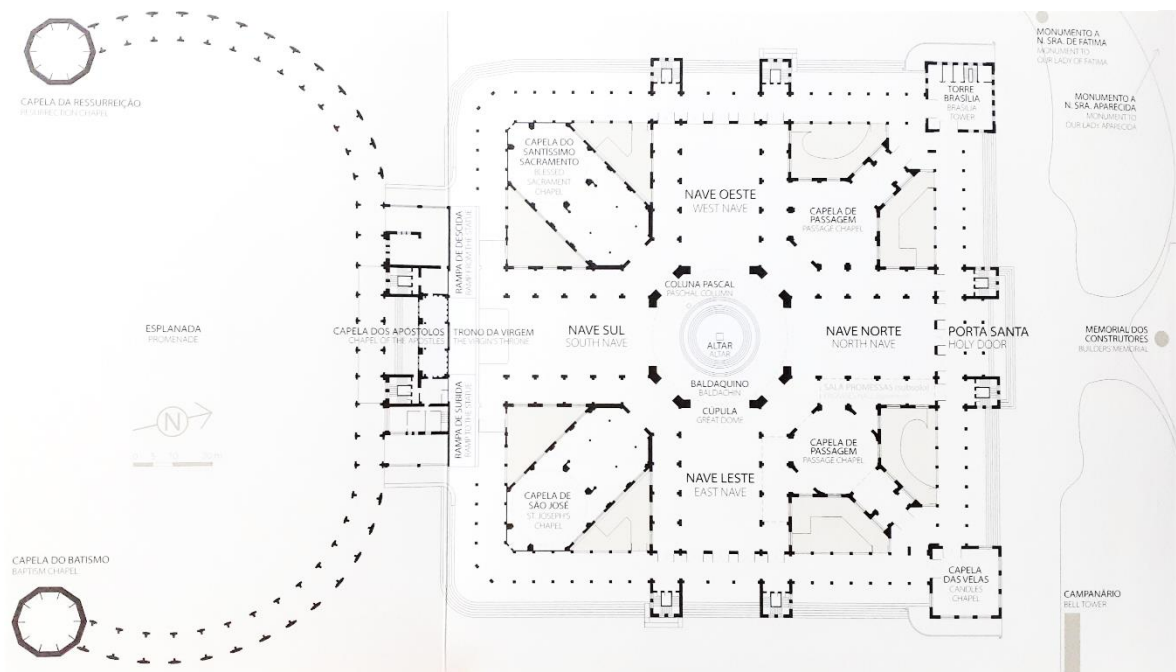
Fonte: Pastro, 2014, p. 224

Figura 118- Croqui do primeiro projeto de Aparecida



Fonte: Pasto, 2014, p. 253

Figura 119- Projeto finalizado para execução



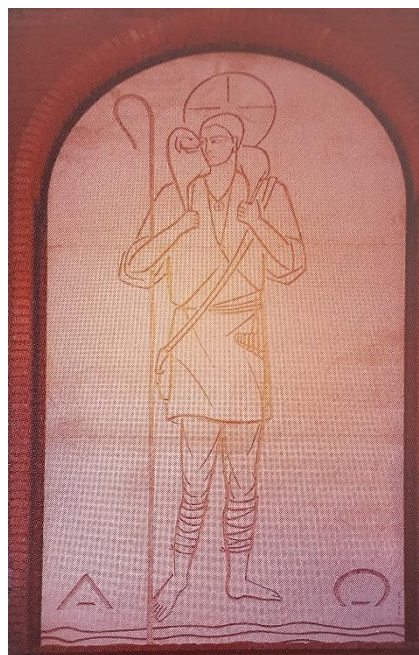
Fonte: Pasto, 2018, contracapa

Figura 120- As quatro naves - Aparecida



Fonte: PASTRO, 2018, p. 55

Figura 121- O Bom Pastor – Pastro



Fonte: PASTRO, 2018, p. 87

Figura 122- Ícone Copta: Anunciação



Fonte: <http://www.restaurocarta.it>, 2020

Figura 123- Mural da História da Salvação-
Detalhe: Anunciação - Pastro



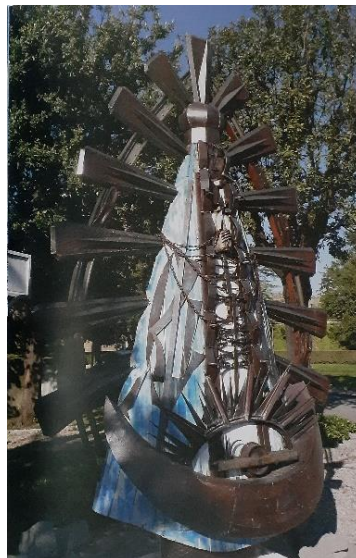
Fonte: PASTRO, 2002, p. 33

Figura 124- O Cristo Operário



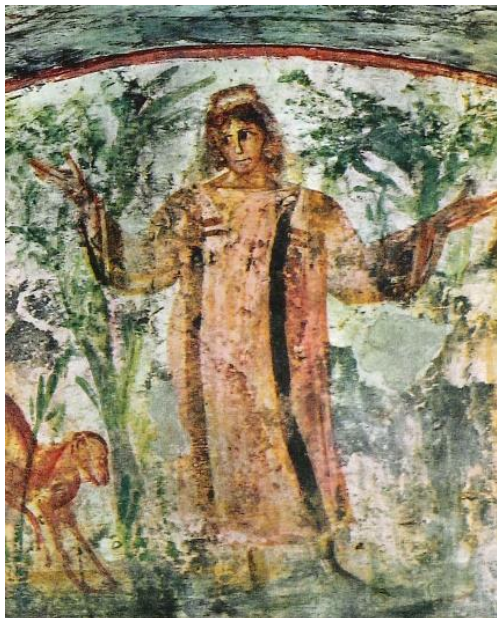
Fonte: FRANCISCO, 2015, p. 91

*Figura 125- Nossa Senhora de Luján
Jardins Vaticanos*



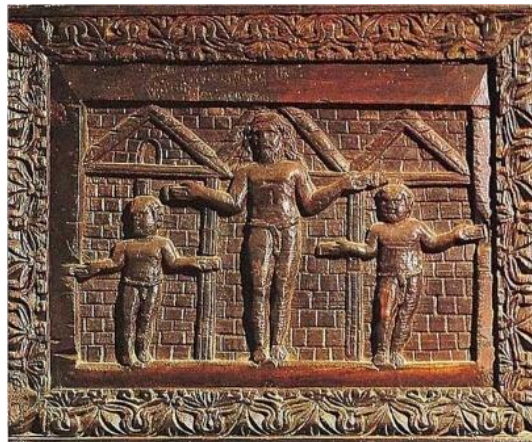
Fonte: FRANCISCO, 2015, p. 92

*Figura 126- Orante entre dois pastores –
Detalhe - “Cemitério Maior” - Roma*



Fonte: GRABAR, 1967, p. 121

*Figura 127- Primeira alusão a Cristo na Cruz.-
Porta da basílica paleocristã de Santa Sabina -
Roma*



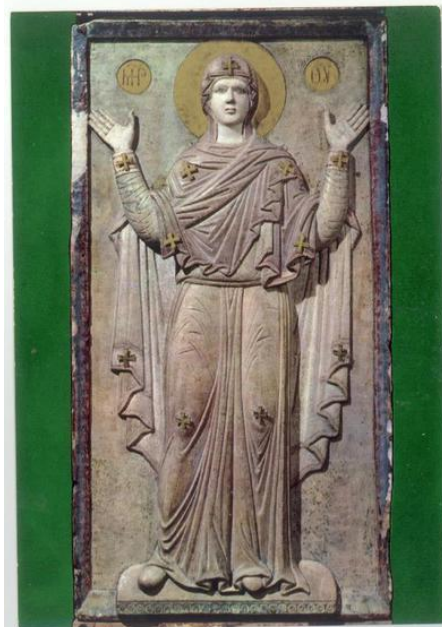
Fonte: MARCINELLI, 2013, p. 109

Figura 128- Moeda de Constantino IX (1042-55)



Fonte: <https://aste.varesi.it/it/cat/59/17/monete-antiche2020>

Figura 129- Madonna Grecca - Ravenna



Fonte: <https://www.europeana.eu/pt,2020>

Figura 130- Virgem do Sinal ou Orante de Jaroslavl'



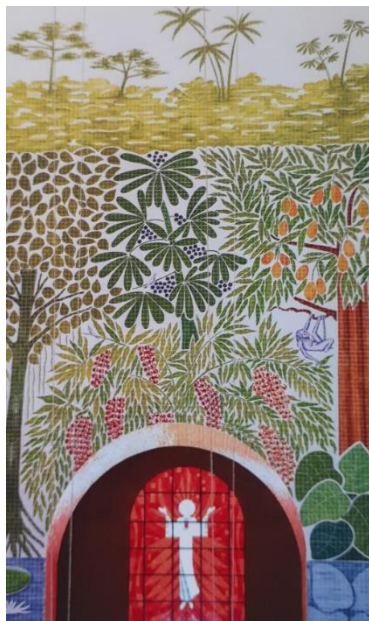
Fonte. MUZJ, 1992, p. 213

Figura 131- Vitrais com serafins orantes – Basílica Nacional



Fonte: <https://claudiopastro.com.br/obras/vitrais, 2020>

Figura 132- Vitral e uma quarta parte do baldaquino - Pastro



Fonte: PASTRO, 2018, p. 61

Figura 134- Ana- detalhe do Painel das mulheres do AT- Pastro



Fonte: PASTRO, 2013, p. 99

Figura 133- Orante - Virgem do Sinal - Pastro



Fonte: PASTRO, 2018, p. 43

Figura 135- O Dorso do Belvedere



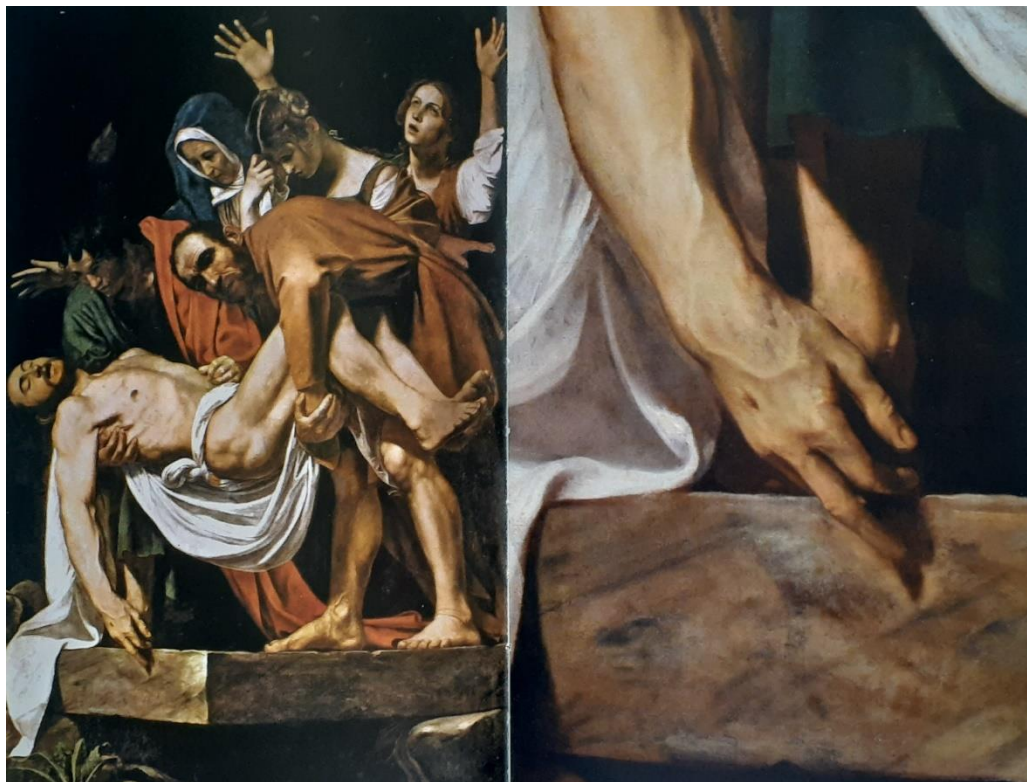
Fonte: FRANCISCO, 2015, p. 20

Figura 136- A deusa que amamenta



Fonte: FRANCISCO, 2015, p. 26

Figura 137- A deposição de Cristo - Caravaggio



Fonte: FRANCISCO, 2015, p. 66-67

Figura 138- O Cristo Sol e as mulheres na História da Igreja



<https://www.a12.com/santuario/noticias/a-presenca-da-mulher-nas-obras-de-arte-do-santuario-de-aparecida>

Figura 139- Contrafachada - Igreja de Torcello

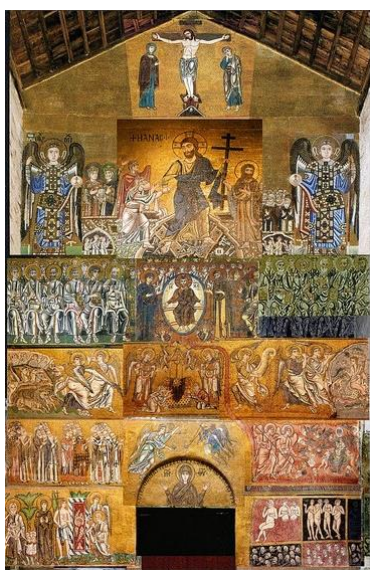


Figura 140- Detalhe: As mulheres em atitude de aclamação



Fonte: PASTRO, 202018, p. 38

Fonte: <http://www.bisanzioit.blogspot.com>2020

Figura 141- Eva e Sara



Fonte: PASTRO, 2013, p. 94

Figura 142 - Rebeca e Lia



Fonte: PASTRO, 2013, p. 95

Figura 143 - Raquel e Miriam



Fonte: PASTRO, 2013, p. 96

Figura 144- Débora e Rute



Fonte: PASTRO, 2013, p. 98

Figura 145- Ana e Abigail



Fonte: PASTRO, 2013, p. 99

Figura 146- Judite e Rainha Ester



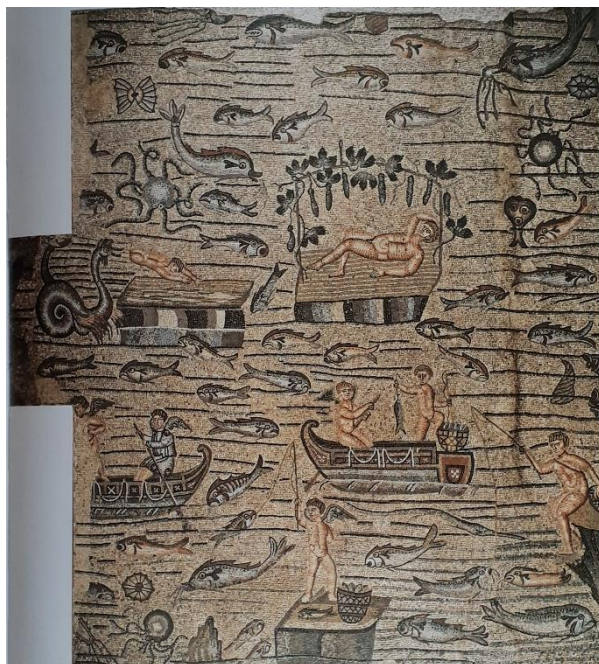
Fonte: PASTRO, 2013, p. 101

*Figura 147- São Pedro Papa -
século XVIII – MAS - SP*



Foto: Lucy Mariotti, 2019

Figura 148- Pavimento paleocristão - Aquileia



Fonte: BAUDRY, 2016, p. 175

Figura 149- Mosaico absidal Santa Maria in Trastevere - detalhe



Fonte: <https://www.istantidibellezza.it/s.-maria-in-trastevere.htm>, 2020

Figura 150- Justiniano oferece à Teotókos o modelo da basílica Santa Sofia e Constantino apresenta a cidade



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki- File:Hagia_Sophia_ Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg),2020

Figura 151- A Igreja, a Nova Jerusalém – Basílica Santa Maria Maior



Fonte: BAUDRY, 2016, p. 222