

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

O Cristo do Terceiro Milênio –
A Visão Plástica da Arte Sacra Atual de Cláudio Pastro

Marília Marcondes de Moraes Sarmento e Lima Torres

São Paulo – 2007

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

O Cristo do Terceiro Milênio –
A Visão Plástica da Arte Sacra Atual de Cláudio Pastro

Marília Marcondes de Moraes Sarmento e Lima Torres

Dissertação submetida à UNESP
como requisito parcial exigido pelo
Programa de Pós-graduação em
Artes, área de concentração em
Artes Visuais, linha de pesquisa
Abordagens Teóricas, Históricas e
Culturais da Arte, sob a orientação
do Professor Doutor José Leonardo
do Nascimento, para a obtenção do
título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2007

TORRES, Marilia Marcondes de Mores Sarmento e Lima

O Cristo do Terceiro Milênio - A Visão Plástica da Arte
Sacra Atual de Cláudio Pastro.
São Paulo, 2007 – 228p.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes Universidade
Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Palavras-chave:

Arte sacra, bizantino, Pastro, Símbolo, Cristo.

Para

*Meu marido Claudio,
Meus filhos Carolina, Luciana e Gabriel,
Meus pais Antonio e Wanda (in memorian),
Meus irmãos Alexandre, Ricardo, Guilherme,
Frederico, Henrique e Gustavo.*

Agradecimentos

*Ao Professor Dr. José Leonardo do Nascimento,
que orientou-me com tanta atenção e liberdade.*

À Professora Dr^a. Claudete Ribeiro, pelo carinho.

À colega Rosângela Canassa, pelas sugestões e gentileza.

*Aos professores do curso de Pós-Graduação-Mestrado, que souberam
transmitir com excelência todos seus conhecimentos.*

*Aos amigos da Diretoria de Ensino do Estado de São Paulo da Região
de São Vicente, que participaram dessa etapa de minha vida.*

Ao artista Cláudio Pastro, pela amizade e disposição.

Aos meus queridos filhos, pela compreensão e ajuda.

*Ao meu marido, pelo amor, carinho e incentivo
em tornar este trabalho uma realidade.*

Resumo

Este trabalho mostra a evolução da arte cristã através dos séculos, notadamente das representações da face de Cristo, passando por alguns movimentos da arte na Europa e pelo barroco aqui no Brasil. A representação pictórica de Jesus surgiu no início da era cristã, junto às catacumbas romanas, ainda influenciada pela arte realizada na antigüidade greco-romana. A preocupação dos artistas de então era somente com os ensinamentos da nova religião que estava surgindo e não com a arte em si. Com o decorrer dos séculos, essa arte passou por diversas modificações. Entretanto, a face de Cristo com o rosto oval, nariz afilado, olhos amendoados e barba bifurcada, que conhecemos e que se mantém até hoje, é baseada no Mandilion de Edessa, imagem aquiopita (do grego, não feita por mãos humanas) que se tornou o modelo de representação para os artistas do período bizantino. O artista Cláudio Pastro, convidado pelo Vaticano para produzir a obra "O Cristo Evangelizador do Terceiro Milênio", nascido em São Paulo, não se deixa influenciar pela arte barroca, mais marcante do povo brasileiro, mas segue o que pede o Concílio Vaticano II, isto é, um retorno às fontes. Pastro vai buscar essa maneira de representar Jesus no período da arte realizada em Bizâncio. Jesus é, então, representado como o Pantocrátor, o soberano que tudo vê e tudo rege, o legislador do Universo – o Cristo Vitorioso. Não se preocupa com a perspectiva, usa a frontalidade, a obra é repleta de símbolos usados em diversos tipos de cultura e estes foram analisados para o melhor entendimento de como a obra foi concebida e realizada. Os símbolos usados são o círculo, o quadrado, o ouro, a madeira, as cores, os gestos e as incisões. A obra, encomendada pela Sé Romana para as comemorações do Jubileu do ano 2000, encontra-se no Vaticano.

Palavras-chave:

Arte sacra, bizantino, Pastro, símbolo, Cristo.

Grande Área: Letras, Linguística e Artes.

Área: Artes.

Abstract

This work reports the evolution of the Christian art over the centuries - notably of the representations of the face of Christ - throughout some art movements in Europe and the baroque in Brazil. The pictorial representation of Jesus appeared at the Roman catacombs in the beginning of the Christian era, yet influenced by the ancient greek-roman art. The artists concern at that time was mostly to teach concepts of the newly founded religion and not the art itself. Over the centuries this art suffered many modifications. However, the face of Christ with the oval shape, straight nose, almond eyes and divided beard, that we know and remains until today, is based on the Mandilion of Edessa, an acheiropoieta image (the greek for "not made by human hands") that became the model for the artists of the byzantine period. The artist Cláudio Pasto - invited by the Vatican to produce the workmanship "The Christ Evangelizer of the Third Millenium" - born in São Paulo, is not influenced by the baroque art, well known by the brazilian people, but follows the demands of II Vatican Council, that is a return to the origins. Pasto searches inspiration to represent Jesus in the period of the christian art in the early Byzantium. Jesus was then represented as the Pantocrator, the sovereign that sees everything and rules over all, the legislator of the Universe - the Victorious Christ. Pasto is not concerned about the perspective and uses the frontality. This work of art is full of symbols common to different cultures which were analyzed for a better comprehension of how this piece was conceived and accomplished. Some of the present symbols are the circle, the square, the gold, the wood, the colors, the gestures and incisions. The workmanship - ordered by the Roman See for the celebration of the 2000 Jubilee - is exposed inside the Vatican.

Keywords:

Sacred art, byzantine, Pasto, symbol, Christ.

Main Area: Letters, Linguistics and Arts.

Area: Arts.



***Jesus,
face divina do homem,
rosto humano de Deus.***

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1º CAPÍTULO	
A FORMAÇÃO DO ÍCONE: A FACE DE CRISTO	10
1. CRISTO : PERSONAGEM HISTÓRICA	11
1.1 Antigo Testamento: Vencendo as Proibições e o Perigo da Idolatria	13
2. CRISTO, SUA REPRESENTAÇÃO FÍSICA	17
2.1 Embasamento Textual e Iconográfico	17
2.2 O Mandilion de Edessa	29
2.3 Cristo Pantocrátor	33
3. A ARTE CRISTÃ	35
3.1 Arte Cristã no Império Bizantino	35
3.2 As imagens de Cristo Através dos Séculos	48
2º CAPÍTULO	
ARTE SACRA E ARTE RELIGIOSA	70
3º CAPÍTULO	
O ARTISTA	80
1. PERFIL E CONJUNTO DA OBRA	81
2. DEPOIMENTOS	95
3. REPORTAGENS	98

4º CAPÍTULO

O CRISTO DO TERCEIRO MILÊNIO 102

1. A OBRA 103

1.1 Simbologia 109

2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA OBRA 111

2.1 Os Materiais 111

2.1.1 O Ouro 111

2.1.2 A Madeira 113

2.2 A Forma 114

2.2.1 O Círculo 114

2.2.2 O Quadrado 117

2.3 As Cores 118

2.3.1 O Amarelo 118

2.3.2 O Preto 120

2.4 A Imagem 122

2.4.1 O Trono 122

2.4.2 A Proporção e as Linhas 125

2.4.3 As Mãos 126

2.4.4 A Face 128

2.4.5 A Auréola 129

2.4.6 A Cruz 130

2.4.7 Outras Formas Geométricas 133

CONSIDERAÇÕES FINAIS 135

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS 136

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	140
OUTRAS FONTES	144
INTERNET	144
PERIÓDICOS	146
MONOGRAFIAS	146
FONTES DAS IMAGENS	147
ANEXOS	148
ANEXO I	
ENTREVISTAS COM CLÁUDIO PASTRO	149
ANEXO II	
GLOSSÁRIO DE ALGUNS TERMOS ESPECÍFICOS	190
ANEXO III	
ABREVIATURAS USUAIS DOS LIVROS BÍBLICOS	200
ANEXO IV	
CARTAS DO SUMO PONTÍFICE JOÃO PAULO II	204
ANEXO V	
ALGUMAS OBRAS DE CLÁUDIO PASTRO	220
REFLEXOS EM OUTROS ARTISTAS	222
ANEXO VI	
CARTAS DO VATICANO SOBRE A ENCOMENDA DA OBRA	223

INTRODUÇÃO

Arte é comunicação e a maneira de representá-la deve atingir a todos, independentemente de crenças, cultura ou religião.

No caso das obras sacras, entretanto, a comunicação pretende-se também em um nível além do estético, quase transcendente do sentir.

O artista que trabalha a arte sacra deve lidar com a componente mística, isto é, falar aos sentidos humanos com a linguagem da arte e de seus suportes físicos, sobre o etéreo, o imaterial, o atemporal, além de dominar as técnicas apuradas e, por muitas vezes intuitivamente, os conceitos da liturgia e do rico simbolismo presente nas obras.

Contudo, a obra de arte, aqui inclusa a sacra, deve estabelecer uma comunicação com o fruidor.

Toda arte sacra pretende-se mediação para o encontro com o Sagrado.

Com os cismas, reformas e contra-reformas da história do Cristianismo, a arte cristã, assim como a Igreja dividida, tomou rumos diferenciados.

A Igreja Católica Romana, com a instituição do Concílio Ecumênico Vaticano II (1963–1965), visou, entre outros fatores, justamente retomar o diálogo e resgatar alguns conceitos comuns a todas as Igrejas cristãs.

As reformas litúrgicas, iniciadas pela publicação da Constituição Dogmática Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia (1963), preocupou-se com a arte e o artista como agentes de uma nova pastoral, assim como uma revisão postural, gestual, musical e idiomática dos ritos, que permitisse uma participação mais ativa e maior entendimento dos fiéis.

Em meio a esse contexto, chegamos ao limiar do terceiro milênio da era cristã e, portanto, uma data jubilar de suma importância ecumênica¹.

Para comemoração desse evento em todo o mundo cristão, o Vaticano decidiu criar uma marca dessa nova era de união e diálogo.

Não haveria sinal maior de unidade, que o da própria imagem de Cristo. Ele próprio o Unificador, acima das dissensões e vaidades humanas.

Para essa tarefa, de concepção complexa, teria de ser contratado um artista que conseguisse com técnica e propriedade unir a tradição milenar da Igreja primitiva à mensagem de Jesus, dando-lhe uma forma contemporânea; a um tempo, humilde e nobre.

O artista contratado foi Cláudio Pasto, paulistano, pouco conhecido fora do meio da arte sacra e da Igreja.

As obras realizadas por este artista plástico brasileiro estão expostas no Brasil e em vários países da Europa e das Américas.

A obra "O Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio", ou simplesmente "O Cristo do Terceiro Milênio", criada para o evento, encontra-se em exposição no Vaticano entre as Capelas Sistina e Paulina.

Esse Cristo, assim como toda a obra de Pasto, apresenta influências oriundas da linguagem da arte bizantina. Por isso, minha pesquisa começa na arte realizada nos períodos paleocristão, românico, bizantino, passando por diversos movimentos da arte.

Sendo uma obra encomendada pelo Vaticano, surgiu para mim o seguinte questionamento: por que Cláudio Pasto foi escolhido para confeccionar essa obra e o que ele realizou como artista plástico durante sua carreira, que o recomendou para que fosse contratado pelo Vaticano?

¹ Ecumênica – de mesma confissão ou credo. No caso, relativa às Igrejas de confissão cristã.

Outra dúvida que me instigava era para que finalidade foi produzida, especificamente, a obra “O Cristo do Terceiro Milênio”? Teria sido para correr o mundo como uma obra de arte pura e simples ou para ser reproduzida como um selo em publicações literárias e cartazes?

Novas dúvidas surgiram ao longo de minha pesquisa. Se contemporaneamente há uma forte tendência à abstração, então por que Pastro criou o Cristo do Terceiro Milênio com influências bizantinas, voltando assim aos primórdios da Igreja Primitiva?

Ainda outras perguntas careciam de resposta, tais como: qual a simbologia das formas, das cores e dos materiais usados por ele nessa obra? Houve, também, alguma orientação, ou mesmo imposição da Igreja no processo de criação da obra, já que foi encomendada para as comemorações do Jubileu do Ano 2000, com a proposição de que fosse uma obra de cunho ecumênico, seguindo as normas do Concílio Vaticano II?

Com essas perguntas e problemas a resolver, justificava a pesquisa já iniciada por mim há algum tempo, dentro do meio acadêmico, que fez com que eu refletisse sobre o porquê da obra do artista Cláudio Pastro não ser reconhecida por professores ou por outros artistas plásticos brasileiros.

Pastro é um artista vivo, atuante, muito conhecido no exterior. Sendo ele um cidadão brasileiro, indago porque a sua obra revela-se de grande importância internacionalmente, dado o grande volume de igrejas realizadas na Europa e América Latina, mas não tanto em nosso país, apesar de ter realizado importantes trabalhos em vários estados brasileiros.

Como o seu trabalho é pouco conhecido além do âmbito da Igreja, considero necessário este estudo e sua divulgação. Considero ainda o potencial artístico e criativo de Cláudio Pastro carente de uma análise da fusão do componente sacro com a visão plástica, em sua concepção artística.

Não são encontrados muitos estudos que demonstram tratar-se de um trabalho que exprime não somente a beleza do fazer artístico em si, mas que também atende a liturgia católica e as novas solicitações da Sé Romana, quanto à função pastoral da arte sacra.

Neste sentido, julgo necessária esta investigação, com o intuito de divulgar a obra do artista no Brasil, a partir da compreensão da sua proposta estética plástica e histórica, bem como das influências a que o artista foi submetido, o que justifica a realização da pesquisa, tendo por objetivo difundir a imagem do Cristo do Terceiro Milênio, assim como outras obras sacras contemporâneas no meio acadêmico.

Quero também discernir e documentar sobre a simbologia cristã presente na obra de Pastro, à luz dos cânones e da tradição da Igreja Católica. Além disso, desejo também contribuir, com esta pesquisa, para um melhor entendimento e difusão da arte sacra católica e sua função pastoral e mediadora, mesmo porque toda forma de arte sacra tem um cunho pastoral (evangelizador), suprapessoal, e uma conotação mística de permitir a fruição particular, individual, de uma experiência com Deus.

Na mística cristã os materiais e os símbolos são sinais inteligíveis aos sentidos humanos, decodificadores do divino para o humano, por meio dos quais o Sagrado se manifesta (hierofania).

Na ótica cristã não há nisso qualquer forma de sacralização da matéria, mas sim manifestação de Deus através da materialidade dos objetos.

Cumprе observar que a peça de Pastro tem cunho ecumênico e que o termo ecumenismo refere-se ao diálogo entre todas as religiões constituídas de mesma confissão cristã, ou seja, que aceitam a Cristo como Senhor e Salvador. São esses, portanto, os Católicos Romanos, os Católicos Ortodoxos, os Protestantes (calvinistas, luteranos, presbiterianos, etc.), os Anglicanos e outras denominações evangélicas. Aqui vale dizer que o termo ecumenismo

vem da palavra grega “oikoumene”, que originalmente significa “todo o mundo habitado”.

Ao entendimento entre as diferentes religiões, ou seja, de diferentes profissões ou credos (Judaísmo, Islamismo, Budismo, etc.), denomina-se Diálogo Inter-Religioso.

Com os objetivos traçados, fiz uma pesquisa bibliográfica, pois, como em qualquer pesquisa ou área, é imprescindível um levantamento bibliográfico prévio, a fim de explicar os problemas, colher referências teóricas para dar fundamentação e justificar os limites da pesquisa.

Para que eu pudesse ter um entendimento maior sobre a formação da face de Cristo, comecei a pesquisa baseada em livros de História da Arte, como *A História Social da Literatura da Arte* de Arnold Hauser, para referência histórica da criação e evolução da iconografia da face de Cristo, em capítulos específicos sobre arte paleocristã, românica e bizantina. Tendo em vista que o meu objeto de estudo é uma obra de arte realizada com algumas características bizantinas, busquei também entendimento específico em outros autores, como Ernst Gombrich e Giulio Carlo Argan.

O livro *Os Ícones de Cristo*, de Georges Gharib, que é arquiemandrita do clero secular do rito bizantino do Patriarcado Greco-Católico da Mesquita de Antioquia, especialista em liturgia oriental e docente da Pontifícia Faculdade Teológica Marianum em Roma foi, em particular, de suma importância. Nesta edição o autor articula-se em duas partes que foram para mim fundamentais, pois traça o caráter histórico da formação da imagem de Cristo desde as catacumbas até a arte bizantina. Em uma linha, baseia-se na tradição literária de textos bíblicos e de outros escritos liturgicamente aceitos, tais como o Cânon de Maria, o Cânon da Sexta-feira Santa e também a Legenda Áurea de Anônimo de Placência, que contêm indícios de como foi criada a representação do corpo e do rosto de Jesus. Em outra linha, Gharib faz referência a algumas imagens iconográficas como a do

Mandilion de Edessa, ícone este que para os bizantinos é símbolo da imagem sagrada de Cristo. Usei essa referência para explicar de onde veio historicamente essa forma de representação *aquiropita* (não feita por mãos humanas), e de como ficou estabelecida para os artistas bizantinos esse modelo iconográfico.

Se a imagem é sagrada, deve então obedecer algumas regras de execução. Para o artista bizantino, até hoje, não se “pinta” ícones e sim são “orados”.

Mesmo não sendo a postura da arte sacra da Igreja Católica Romana, pois que esta não determina qual deve ser a maneira do artista se expressar, Pastro toma como referência a arte iconográfica dos primeiros tempos como fonte de inspiração do seu fazer artístico.

Por isso referi-me a essa maneira de pintar, pois explica a volta que Cláudio faz na sua arte, mesmo não sendo um iconógrafo bizantino.

Hoje, porém, se sua maneira de representação é esta e sua obra é baseada na arte cristã primitiva, o livro de Georges Gharib se apresenta como uma compilação essencial que mostra algumas características que chegaram até nós a respeito da face de Cristo, como o rosto oval, cabelos partidos ao meio, nariz afilado e barba bifurcada.

Mesmo que, na arte ocidental, a Igreja Romana não tenha estabelecido oficialmente estas formas características e que, durante a evolução do homem e da arte, Cristo tenha sido representado de acordo com as épocas em que os artistas viveram, traçar esse roteiro da tradição é fundamental.

Como a obra de Pastro é rica em símbolos, se fez necessário uma pesquisa relacionada a eles. Para isso utilizei o livro de Jean Chevalier, o *Dicionário de Símbolos-mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, em que ele explica as funções dos símbolos e seus significados. Udo Becker com

seu livro *Dicionário de Símbolos* também foi de importante serventia. Além desses livros, usei obras do próprio artista: *Guia do Espaço Sagrado*, em que ele escreve sobre a ambientação e a arte do espaço de culto; o livro *Arte Sacra: o Espaço Sagrado Hoje*, que apresenta uma visão geral da iconografia cristã, onde define, em seu entender, o que é sagrado, o que é símbolo e simbologia.

Sobre a iconografia cristã, Pastro traça uma linha de tempo da evolução iconográfica desde a arte na antigüidade, passando pela arte oriental e ocidental.

Também adotei o livro *Arte Sacra C. Pastro*, em que o autor escreve sobre a sua vida e sua produção artística, com fotografias e trechos específicos sobre "O Cristo do Terceiro Milênio".

Sendo um estudo de caso sobre a obra "O Cristo do Terceiro Milênio", conhecer o *porquê*, o *para quê* e o *como* foi realizada pelo artista, requereu uma investigação específica e uma análise precisa para que obtivesse o resultado esperado de entender o fazer artístico do autor. Este foi sempre ponto fundamental em meu estudo.

Além disso, entrevistei Pastro no intuito de obter informações suplementares necessárias para discorrer sobre o tema com suficiente embasamento.

As entrevistas foram pessoais, com perguntas pertinentes à obra e também a outras criações. Nessas ocasiões, foi também solicitada a documentação oficial disponível sobre a peça.

A obra em questão está no Vaticano. Porém, o artista Cláudio Pastro mantém consigo outras réplicas, nas quais pude observar maiores detalhes do processo criativo.

Por ser uma obra de arte é também, *per si*, pesquisa documental para uma fonte não escrita, pois que se caracteriza como um documento visual.

A pesquisa descritiva foi realizada por meio da transcrição das entrevistas, os dados identificados foram analisados,

correlacionados e comparados com a arte bizantina, traçando um paralelo para maior entendimento do fazer artístico.

Por ser também qualitativa, uma vez que eu busquei um entendimento, uma compreensão particular da obra, foi preciso discorrer, em parte, sobre a história pessoal de vida de Pastro e o que o motivou a seguir esse caminho na arte, com base em seus textos e livros, reportagens escritas (Internet), vídeos, depoimentos de pessoas de sua convivência e de profissionais abalizados envolvidos com o tema.

Para que se possa entender o sentido dos sinais iconográficos utilizados por Pastro nessa imagem, cumpre que se percorra, ao menos brevemente, a trajetória da formação dos traços fisionômicos de Jesus ao longo da história cristã.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos, sendo que no primeiro eu tratei sobre "A Formação do Ícone: a Face de Cristo". Neste capítulo, escrevi sobre "Cristo: Personagem Histórica", do início do Cristianismo até Constantino. Seguindo a linha do tempo, discorri sobre como foram sobrepujadas as proibições do Antigo Testamento em representar Deus de maneira artística e do perigo da idolatria.

Ainda dentro desta parte, falei sobre a representação física de Cristo, sua base textual e base iconográfica, retiradas da Bíblia Sagrada e do Mandilion de Edessa.

Foi também imprescindível falar, ainda que de forma breve, sobre a evolução histórica da arte no Império Bizantino e das imagens de Cristo através dos séculos, além de como a arte cristã chegou no Brasil e seu estilo mais representativo que é o barroco.

No segundo capítulo discorri sobre a diferença entre arte sacra e religiosa de acordo com a Igreja Católica Romana, deixando claro que não há superioridade de uma sobre a outra, mas sim funções diferentes. Porém não cabe aqui uma defesa de pensamento, pois que não estou defendendo uma tese e sim expondo uma dissertação.

No terceiro capítulo, escrevi sobre o artista propriamente dito, o perfil e conjunto da obra, com depoimentos de pessoas ligadas ao tema e com conhecimento artístico e litúrgico. Aqui transcrevi trechos das entrevistas realizadas por mim, em que Pastro fala de sua vida e carreira.

No quarto capítulo escrevi sobre "O Cristo do Terceiro Milênio". Inicialmente falei dos símbolos e depois sobre a obra em si, quem a encomendou, sua confecção e documentação.

Neste capítulo fiz uma análise iconográfica da obra, do uso dos materiais (o ouro e a madeira), da forma utilizada (o círculo e o quadrado), das cores empregadas (o amarelo e o negro), dos traços da imagem, como o trono, as proporções e as linhas, as mãos, a face, a auréola, a cruz e outras formas geométricas. Discorri também a respeito do convite do Vaticano.

Não pude deixar de inserir neste mesmo capítulo a transcrição das entrevistas por mim realizadas, em que Pastro expõe e explica seu fazer artístico e especificamente sobre a obra "O Cristo do Terceiro Milênio".

O término do trabalho contempla minhas considerações finais.

Considerando-se a importância do convite formulado e a especial exposição da obra em local de destaque nas dependências do Vaticano, o artista e sua criação, doravante, adquirem um valor singular, pois o evento é insubstituível.

Outras datas, celebrações e anos jubilares certamente ocorrerão nessa longa peregrinação do Cristianismo. Mas, a obra "O Cristo do Terceiro Milênio" e Cláudio Pastro, seu criador, estarão permanentemente inscritos na história da arte.

1º CAPÍTULO

A FORMAÇÃO DO ÍCONE: A FACE DE CRISTO

1. CRISTO : PERSONAGEM HISTÓRICA

Cristo é a mais reproduzida de todas as personagens bíblicas representadas na arte, de maneira diversa e em diferentes materiais, quer seja esculpido em mármore, madeira ou marfim, pintado em ícones, quadros e paredes, presente em grandes santuários ou em singelas igrejas, nos nichos das casas, em suntuosos palácios, museus e salas de estar.

Este fenômeno acontece em todo o mundo cristão, do Ocidente ao Oriente.

A tradição ortodoxa orienta os iconógrafos a representarem Cristo sempre com as mesmas características e, com o passar dos séculos, aperfeiçoaram uma imagem própria de Cristo e vêem nela o retrato do Salvador enquanto aqui viveu.

Os tipos iconográficos, doravante já fixados nas suas linhas gerais, serão transmitidos estavelmente sem mudança, ou quase, até os nossos dias.²

A representação da imagem de Cristo percorreu diversos contextos históricos e diferentes manifestações artísticas, formando um imenso acervo iconográfico.

Se esta fidelidade aos cânones pré-fixados pelos iconógrafos bizantinos prejudicou o artista na sua criatividade como é entendida no Ocidente a partir da Renascença, dela se valeu a Igreja Católica Apostólica Romana para transmitir a própria teologia cristológica da figura do Senhor.

Não foi esperada a trégua à perseguição aos cristãos promulgada por Constantino em 313 d.C. para que fossem realizadas imagens que representassem cenas bíblicas dessa nova religião. Tais

² Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p.26.

imagens mais antigas estão nas catacumbas romanas e em outros lugares de culto dos séculos III e IV.



Fig.1 – Noé e a Arca. Catacumbas dos santos Marcelino e Pedro. Itália.

As catacumbas oferecem grande mostruário do que era realizado desde o Antigo Testamento, com cenas de A Arca de Noé, Daniel na Cova dos Leões, Jonas Expulso da Baleia,

Moisés Fazendo Jorrar Água no Deserto, entre outras, com o

intuito representativo funerário nas pinturas que são símbolos de salvação e misericórdia divina.

As imagens do Novo Testamento trazem Cristo como o centro e se dividem em duas categorias: representações de cenas da vida na infância de Jesus, como a visita dos Reis Magos, de milagres



Fig.2 – O Bom Pastor. Catacumbas de santa Priscila. Itália.

realizados por Ele na vida adulta como a cura do paralítico, do cego, da ressurreição de Lázaro; e de cenas simbólicas, que traçam os ideais da pessoa do Cristo Deus-Homem, seu ensinamento por meio de parábolas como, por exemplo, Cristo Bom Pastor, Cristo

Pescador, Pensador e Benfeitor. Outros símbolos evocam os mistérios batismal e eucarístico.

A pintura paleocristã tem por tema a evangelização e promulgação da fé cristã por meio de cenas bíblicas do Antigo e Novo Testamento, como a vida dos santos, acontecimentos lendários ou glórias passadas e Cristo como centro, visível ou simbolicamente em

diferentes representações, como um filósofo com o rosto barbado ou imberbe com rosto apolíneo, com pálio ou túnica, com o rosto do deus-sol ou humilde como um pastor. Ele é a lei, o Logos, o Alfa e o Omega do cristão, é a salvação. Portanto, a iconografia dos séculos III e IV resulta em ser cristocêntrica.

1.1 ANTIGO TESTAMENTO: VENCENDO AS PROIBIÇÕES E O PERIGO DA IDOLATRIA

Para os hebreus a representação do Deus Criador do universo, um Ser Todo Poderoso e invisível, era impossível. Contudo, para a fé cristã, Deus se fez homem e foi visto entre todos, na figura de Jesus Cristo, podendo então ser retratado.

Não cabe neste contexto, portanto, dizer que a representação do divino é impossível, alegando que não se pode representar a alma que é invisível e criação de Deus, quanto mais ao próprio Deus que é criador dela.

Jesus, na ótica cristã, é o retrato humano de Deus e isso faz com que ele possa ser representado.

Quanto à representação não icônica hebraica, permanecia válida como princípio, não se podendo aceitar que Deus, infinito, se manifestasse completamente sob formas finitas, mas encontrava um limite grave no fato de que Deus se revelara encarnando-se tomando a forma humana...Mas não podia negar que, uma vez assumido a figura humana, o Cristo fosse 'representável'.³

A arte do período paleocristão supera as proibições do Antigo Testamento quando, a partir da encarnação de Cristo, se tornou possível a sua visibilidade. Ele habitou entre nós, como está

³ Giulio Carlo Argan, *Da Antiguidade a Duccio*, p. 242.

predito no Novo Testamento: “Ninguém jamais viu Deus. O Filho único que está no seio do Pai foi quem o revelou”.⁴

A doutrina cristã não se limitou somente em falar sobre Deus e sim mostrá-Lo, uma vez que O Verbo se fez carne e habitou entre nós como explica João em seu evangelho:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus... E o verbo se fez carne e habitou entre nós e vimos a sua glória, a glória que um Filho único recebe de seu Pai, cheio de graça e de verdade.⁵

Deus, então pode ser representado.

São João Damasceno diz:

Por isso, com confiança represento o Deus invisível como invisível, mas tornado visível pela participação da carne e do sangue. Não represento a divindade invisível, mas a carne de Deus que foi vista. Com efeito, se não é possível representar a alma, tanto mais impossível representar Deus que justamente à alma deu imortalidade... Nos tempos antigos, Deus, incorpóreo e sem forma, não podia ser representado sob nenhum aspecto; mas agora que Deus foi visto mediante a carne e viveu em comunhão de vida com os homens, represento o Deus que foi visto.⁶

Os primeiros cristãos tiveram que superar a idolatria, que era naquela época a principal manifestação helenística. Para os pagãos as estátuas representavam os deuses mostrando todas as paixões e corrupções humanas, por isso os primeiros cristãos não queriam ser confundidos com esses falsos adoradores de ídolos.

⁴ Bíblia Sagrada - Jo 1,18. (Obs.: Vide ANEXO III – Abreviaturas usuais dos livros bíblicos).

⁵ Bíblia Sagrada - Jo 1,1-2;14.

⁶ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 13.

O Apocalipse também condena os adoradores e os que se prostram diante da imagem da fera, profetizando castigos àqueles a quem forem seus adoradores.⁷

Os Padres Apostólicos⁸ também advertem contra a idolatria e vêem as imagens dos ídolos como um receptáculo do inimigo de Deus e alertando que os demônios estão na origem da fabricação das imagens. Contra os fazedores de ídolos eles invocam a lei de Moisés que proibia a confecção de imagens e, portanto, os escultores se vêem na situação de que para se tornarem cristãos devem abandonar o próprio ofício e tentar ganhar a vida de outra maneira, ou cristianizar a profissão fazendo imagens cristãs.

Gombrich, em seu livro *A História da Arte*, diz:

...num ponto, quase todos os cristãos estavam de acordo: não devia haver estátua na Casa do Senhor.[...] Colocar uma figura de Deus, ou de um dos Seus santos, no altar parecia fora de questão. Pois, como iriam os míseros pagãos recém-convertidos à nova fé aprender a distinguir entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais estátuas nas Igrejas?⁹

Essa proibição levou ao fato de que a arte oriental cristã da escultura desapareceu, isto até os dias de hoje.

Na pintura a situação foi diferente, uma vez que ela foi usada para ilustrar a vida de Cristo e dar conhecimento àqueles que não sabiam ler. Foi usada como recurso de aprendizagem.

O Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens

⁷ Cf. Bíblia Sagrada - Apoc 13,3-4;8.

⁸ São denominados "Padres Apostólicos" os autores dos escritos mais antigos do Cristianismo.

⁹ Ernst H. GOMBRICH, *A História da Arte*, p. 135.

eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: *A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler.*¹⁰

Era a história bíblica que importava e não o fazer artístico, por isso essas pinturas deveriam ser simples.

A questão da finalidade da arte nas Igrejas foi uma das causas da Igreja Oriental, de fala grega, recusar a obediência ao Papa latino. Uma parte era contrária a qualquer tipo de imagem de representação religiosa, os iconoclastas, que no ano de 754 d.C. obtiveram sucesso e toda arte religiosa foi proibida na Igreja Oriental. Porém, seus adversários divergiam ainda mais do Papa Gregório, uma vez que eles acreditavam que as imagens eram sagradas e não somente um recurso didático.

Se Deus, em sua misericórdia, pode revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo, argumentavam eles, por que não estaria também disposto a manifestar-Se em imagens? Não adoramos essas imagens por si mesmas, como fazem os pagãos. Adoramos Deus e os santos através das imagens ou além delas.¹¹

Portanto, para esses adversários dos iconoclastas, as imagens não poderiam mais ser consideradas somente um recurso didático para analfabetos. Elas, ao contrário, eram vistas como um reflexo do mundo sobrenatural e por causa disso a Igreja Oriental não pode deixar o artista usar simplesmente de sua criatividade para a realização dos ícones e, para pintá-los, passaram a observar a obediência à tradição na execução de uma obra. E isso perdura até hoje na Igreja Católica Ortodoxa. Para eles os ícones não são pintados e sim orados.

¹⁰ Ernst. H. GOMBRICH, *A História da Arte*, p. 135.

¹¹ Id. Ibid., p. 138.

2. CRISTO, SUA REPRESENTAÇÃO FÍSICA

2.1 EMBASAMENTO TEXTUAL E ICONOGRÁFICO

Nos séculos VI e VII a arte cristã reflete o humanismo da figura de Cristo e o esforço em encontrar os traços fisionômicos do Jesus histórico.

Acreditou-se tê-los encontrado através de duas linhas diferentes: uma por meio dos evangelhos escritos por João, Lucas, Mateus e Marcos e a outra através de imagens não feitas por mãos humanas, ou seja, *achiropitas* ou *aquiropitas*.

A primeira é constituída pelos testemunhos escritos sobre os traços somáticos de Cristo, considerados provenientes de testemunhas oculares. [...] A segunda fonte é constituída pelas imagens chamadas *achiropitas*. A palavra significa literalmente 'não feitas por mão humana', portanto devidas a uma intervenção divina, no nosso caso, do próprio Cristo.¹²

O Novo Testamento, fonte digna de fé, de acordo com o que está escrito, propõe narrar fatos da vida de Jesus, mas nada diz a respeito de sua compleição. Há quem queira encontrar alusões ao seu aspecto físico mencionando a passagem do evangelho de Lucas que diz: "O menino crescia, tornava-se robusto, enchia-se de sabedoria, e a graça de Deus estava com Ele".¹³

O mesmo ocorre na passagem em que se dá o encontro de Jesus e Zaqueu, que era baixo e precisou subir numa árvore para vê-Lo passar:

¹² Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p.17.

¹³ Bíblia Sagrada - Lc 2,40.

E tendo encontrado Jesus em Jericó, ele atravessava a cidade. Havia lá um homem chamado Zaqueu, que era rico e chefe dos publicanos. Ele procurava ver quem era Jesus, mas não conseguia por causa da multidão, pois (Zaqueu) era de baixa estatura. Correu então à frente e subiu num sicômoro para ver Jesus que iria passar por ali.¹⁴

Da primeira citação, pode-se dizer que Jesus era um menino normal e tem-se um retrato moral de sua pessoa; quanto à segunda citação, pode-se concluir apenas que Zaqueu era mais baixo que as pessoas que estavam em torno de Cristo, pois precisou subir numa árvore para poder ver o Salvador. Supõe-se que Jesus fosse mais alto, pois caso contrário, não seria notado no meio do povo mesmo se observado por sobre uma árvore.

Os cristãos, mesmo não tendo maiores referências, não pararam de realizar artística e literariamente imagens de Cristo, ainda que indicasse mais a sua forma ideal que realista. É na literatura dos primeiros quatro séculos que se encontram mais referência física de Jesus, mesmo sendo estas de seu aspecto idealizado.

No Antigo Testamento encontram-se citações diversas que mostram o Messias vindouro sem beleza, como na profecia em Isaías:

Ele não tinha beleza nem esplendor que pudesse atrair nosso olhar, nem formosura capaz de nos deleitar. Era desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade, como uma pessoa de quem todos escondem o rosto; desprezado, não fazíamos nenhum caso dele.¹⁵

¹⁴ Bíblia Sagrada - Lc 19,1-4.

¹⁵ Bíblia Sagrada - Is 53,2-3.

Ou cheio de beleza, como no Livro dos Salmos: “És o mais belo dos filhos dos homens, a graça escorre dos teus lábios, porque Deus te abençoa para sempre”.¹⁶

É claro que esses textos mostram alegorias e não feições físicas de Cristo, mas há quem os considere como indicações de traços fisionômicos, buscando o feio e o belo de acordo com as citações bíblicas.

Para alguns cristãos, portanto, ficou a imagem de Jesus feia ou bela, de acordo com a visão dos ímpios ou justos, respectivamente.

No evangelho apócrifo chamado Atos de João, de 140 – 150 d.C., o autor mostra suas primeiras recordações de Cristo:

Quando o Senhor escolheu os irmãos Pedro e André, achegou-se a mim e ao meu irmão Tiago e nos disse: ‘Preciso de vocês, venham comigo’. O meu irmão me fez observar: ‘João este garoto que nos chamou à beira do mar, o que quer ele?’ Respondi: ‘Que garoto?’ Disse ele: ‘Aquele que acena para nós’. E eu: ‘Trabalhamos no mar grande parte da noite e assim você não está enxergando bem, meu irmão Tiago. Não vê que aquela pessoa que está lá em pé é um homem formado, belo e de rosto jovem?’ E o outro: ‘Não o vejo; vamos sair e ver de que se trata’.

E assim depois de ter empurrado a barca para a terra, vimos que ele também nos ajudava a amarrá-la. Quando nos afastamos daquele lugar para segui-lo, então me apareceu com a cabeça quase calva, mas com uma barba rala. Ambos estávamos perplexos quanto ao significado do que nos aparecera. Seguimo-lo, mas nossa dúvida aumentava sempre enquanto considerávamos o fato. O que mais me fez admirar foi que, querendo observá-lo sozinho, não reparei que os seus olhos fizessem menção de se fechar; estavam sempre abertos. Muitas vezes me aparecia como um homem pequeno e feio e depois, outras vezes, como alguém que olha para o céu. Havia também outra coisa maravilhosa: quando me punha à mesa, deixava-me reclinar sobre o seu peito que eu comprimia de perto. Às vezes eu o sentia macio e tenro; outras vezes, porém, duro

¹⁶ Bíblia Sagrada - Sal 45,3.

como uma pedra, de tal modo que eu exclamava perplexo:
'Que significa isto para mim?' E refletia em silêncio¹⁷

Os partidários de Cristo usam de imagens ideais e não de razões históricas para obterem o retrato de Jesus, como o sírio Efrém em seu Hino de Natal.

És semelhante ao teu Pai, pareces com tua mãe: com quem pareces então, já que Deus não tem figura? Sem cor pareces com o Pai pela potência e pela essência, por natureza e por poder. Pareces com Maria que te deu à luz, porque por meio dela foste concebido em figura humana. Portanto pareces com o teu Pai, pareces com tua mãe, pareces também contigo mesmo... Admirável é a tua beleza, suave o teu perfume, mel é a tua boca, ó Menino divino.¹⁸

Nos textos da Liturgia Bizantina feitos para a ocasião da Semana Santa, encontram-se mais referências de Jesus.

Na Segunda-Feira Santa, André de Creta dá o exemplo na Antífona Mariana do Cânon de Completas:

Morada santa de Deus te revelaste, ó Virgem; em ti, com efeito, o Rei dos céus habitou corporeamente e de ti saiu, belo, depois de ter remodelado em si, divinamente, o homem.¹⁹

No Sábado Santo, canta-se entre hinos:

O Belíssimo, de beleza maior que todos os mortais, aparece como um morto desfigurado, ele que torna bela a natureza

¹⁷ Atti di Giovanni, 88-89. Trad. It.in M. Erbertta, Gli Apocrifi Del Nuevo Testamento, vol.II, Marietti Casale Moferrato, 1969, p.57, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 60.

¹⁸ Cf. VV. AA., Testi mariani del millennio, vol. IV, Città Nuova, Roma, 1991, pp. 97-99, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 61.

¹⁹ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo*, p. 62.

do universo (I Estância). Antes, na tua paixão, ó Verbo, não tinhas nem forma nem beleza, mas, ressuscitado, resplandeceste maravilhosamente, embelezando os mortais de divinos fulgores (II Estância).²⁰

A partir do século VI as descrições mais detalhadas dos traços somáticos de Cristo começam a surgir através de escritos transmitidos pelos apóstolos, ou que remontam ao tempo em que aqui viveram. Um dos primeiros retratos que chegaram até hoje é o do, assim chamado, Anônimo de Placência, autor de *Itinerário ou Diário de Viagem à Terra Santa*. O Anônimo narra a viagem que fez à Síria, Palestina, Sinai e Mesopotâmia.

Em Mênfis, conta a respeito de um véu de linho com o qual Jesus teria se enxugado, deixando a marca de seu rosto. Em Jerusalém, afirma ter visto no Pretório de Pilatos um retrato de Cristo que remonta ao tempo que Ele aqui viveu. Assim o descreve:

O pé belo, regular, delicado; a estatura comum; o rosto belo, os cabelos anelados, as mãos formosas, os dedos longos: estes são os caracteres do retrato enquanto ele estava vivo; e que foi colocado no próprio Pretório.²¹

Um outro retrato de Jesus é atribuído ao poeta latino Elpídio Romano (c. séc. VI), autor de *Carmen de Christi Jesu beneficiis*, que descreve a figura de Cristo com traços de sua mãe Maria, abrangendo assim, como em outros retratos posteriores, a estatura, traços do rosto e das mãos:

Bela estatura, sobrancelhas unidas, olhos belos, nariz proeminente, cabeleira crespa e colorida, barba escura,

²⁰ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo*, p. 62.

²¹ Anônimo de PLACÊNCIA, *Itinera Jerosolimitana*, p. 175, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 63.

pele cor de trigo, semblante parecido com sua mãe, dedos longos, bela voz, fala doce, muito simples e tranquilo.²²

Esta descrição de Jesus atribuída a Elpídio Romano é dada por Foti Kontoglou no volume I de sua obra *Ekphrasis tes orthodoxou eikonographias*.²³

Máximo, o Confessor (†662 d.C.), descreve Jesus retratando-O moral e fisicamente. Esse texto do século VII baseado no evangelho de São Lucas (Lc 2,52), que fala do crescimento do menino em idade e sabedoria, encontra-se na obra *Vida de Maria*:

Como podeis deduzir do comentário dessa frase, ele era cheio de sabedoria e graça, ele que é a fonte da sabedoria e da graça, desejável por todos os homens sábios e inteligentes, ele que era também belo corporalmente (de uma beleza superior a dos filhos dos homens - Sl. 44,3), como diz o profeta:

‘Maravilhoso nas suas proporções, elegante na medida de sua estatura, convenientemente esbelto, doce e sereno na sua palavra.’ Toda a sua vida era deliciosa e cheia do Espírito Santo e, dizendo em poucas palavras, junto com todos os atributos, também com a sua palavra e com seus modos humanos, era o modelo e a norma de todo bom comportamento: mas quão incompreensíveis e inefáveis eram sobretudo a sua paz e a sua amenidade!

...Mas segundo a natureza humana e a hipóstase, tendo-se revestido de um corpo por meio da Virgem Maria, ele realizou todas as ações agradáveis a Deus e todos os preceitos da Lei que tinham sido impostos por meio de Moisés.

Nenhum outro pode cumpri-los em plenitude e sem alteração, exceto Jesus, o Filho único encarnado para a nossa salvação. Tais preceitos são: o amor a Deus e aos homens, a piedade, a jovialidade, a doçura, a paz, a humildade e a paciência, o respeito e amor aos pais, o jejum, a oração e toda boa obra: o amável Senhor as

²² Cf. Foti KONTOGLOU, *Ekphrasis tes orthodoxou eikonographias*, p. 402, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p.64.

²³ Foti ou Photios Kontoglou (1895-1965), um dos maiores iconógrafos gregos do séc. XX.

ensinava aos homens, primeiro com os fatos e depois com as palavras.²⁴

Esse retrato que é apresentado por Máximo insiste, assim como outros já citados, na representação ideal de Jesus.

A obra *Hermenêutica da Pintura*, de Dionísio de Furná, conta de um retrato descrito por Germano de Constantinopla (séc. VIII) que mostra Jesus em sua compleição, curvatura de ombro e semelhança com Maria sua mãe.

O corpo do Homem-Deus mede três braças, é um pouco encurvado e mostra o hábito da doçura; tem belas sobranceiras unidas, olhos belos, belo nariz, a pele cor de trigo; a cabeça com cabelos crespos e um pouco louros; a barba, porém, é preta e os dedos das puras mãos são proporcionalmente longos; seus modos são simples, segundo o caráter daquela que o gerou, de quem recebeu vida e perfeita humanidade.²⁵

André de Creta (†740 d.C.) faz a descrição dos traços somáticos de Jesus em seus escritos *Da Veneração das Santas Imagens*, remetendo, provavelmente, àquela já feita por Anônimo de Placência. André, antes de tornar-se bispo de Gortina, viveu em Jerusalém, por isso a alusão à descrição de Placência.

Todos atestam que Lucas, apóstolo e evangelista pintou com as próprias mãos o Cristo encarnado e a sua imaculada Mãe, e que essas imagens se conservam em Roma com grandes honras; afirma-se também que essas imagens se conservam em Jerusalém.

Mas mesmo o judeu Josefo [Flávio] conta que o senhor tinha sido visto do mesmo modo: com sobranceiras unidas, belos olhos, rosto alongado, um tanto curvado, de boa estatura, como certamente aparecia morando em meio dos

²⁴ Máximo o CONFESSOR, *Vida de Maria*, pp. 62-63, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 65.

²⁵ Dionísio de FURNÁ, *Ermeneutica della Pintura*, p 305, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 65.

homens. Do mesmo modo [descreve] também o aspecto da mãe de Deus, como hoje se vê [pela imagem] que alguns chamam de a Romana.²⁶

Em 836 d.C., três patriarcas orientais, Cristóvão de Alexandria, Jô de Antioquia e Basílio de Jerusalém, escreveram uma carta sinodal ao então imperador Teófilo (829-842 d.C.), que havia recomeçado a luta iconoclasta.

Nesta carta apresentam uma detalhada descrição de Jesus que, segundo eles, é atribuída aos próprios apóstolos que conviveram com Cristo em sua passagem neste mundo.

[Cristo] se chama Filho de Deus e Filho do homem; existe na forma divina e humana, na qual é representado segundo a descrição que os santos apóstolos, que o viram e com ele conviveram desde o princípio, transmitiram à Igreja da sua pessoa ainda jovem de idade, aparência séria, belos olhos, nariz proeminente, cabeleira longa e crespa, corporatura um tanto curvada, atitude paciente e resignada, pele sadia, barba escura, rosto cor de trigo, semelhante ao da sua mãe, dedos longos, voz sonora, fala doce, muito brando, calmo, longânime e com todo o conjunto de propriedade das virtudes, [...] a fim de que [...] na humanização do Verbo Divino não se admitisse sombra alguma de alteração ou mudança de qualidade da parte de natureza divina, ou porque aquilo que é verdadeiro e imutável na natureza humana não fosse considerado invenção fantástica...²⁷

Constatam-se, nesse documento, descrições semelhantes às de André de Creta e Germano de Constantinopla.

No que se refere ao Ocidente, geralmente cita-se Santo Agostinho negando a existência de retratos de Jesus e Maria. Contudo, dentre os primeiros a se reportarem a uma imagem de Cristo do tempo em que Ele aqui vivera, foi justamente um autor ocidental, o Anônimo de Placência.

²⁶ André de CRETA, *Da Veneração das Santas Imagens*, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 66.

²⁷ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 67.

Outro autor ocidental que fez descrições dos traços somáticos de Jesus foi Elpídio Romano. Essas descrições são também encontradas, quase literalmente, nas obras dos autores orientais: Germano de Constantinopla, André de Creta e na carta sinodal dos três patriarcas citados, e confluíram mais tarde na *Legenda Áurea* de Tiago Varazze, do séc. XIII.

Nessa mesma época foi também composta a chamada *Carta de Lântulo*, que fez grande sucesso no mundo ocidental dos séculos XIV e XV.

Essa carta, que se pretende histórica, é apresentada como tendo sido enviada ao Senado Romano por um suposto predecessor de Pilatos, de nome Lântulo. Foi concebida para dar crédito ao conteúdo principal – descrições de Jesus e Maria – que já haviam sido feitas, tanto pelos devotos das Igrejas Orientais, como do Ocidente.

Certo Lântulo, romano, oficial a serviço dos romanos na província da Judéia no tempo de Tibério César, tendo visto Cristo e observado as suas obras maravilhosas – a pregação, os milagres sem fim e outras coisas estupendas a seu respeito –, assim escreveu ao Senado romano:

‘Ultimamente apareceu e vive ainda um homem de grande poder, de nome Jesus Cristo, chamado pelos gentios de profeta verdadeiro e pelos seus discípulos de Filho de Deus. Ressuscita os mortos e cura as enfermidades. É um homem de altura média, amável, de aspecto digno. Quem olha para ele pode amá-lo e temê-lo. Os cabelos são da cor de avelã não madura e descem docemente até as orelhas, onde se transformam em anéis crespos, um tanto mais cerúleos e vistosos, ondulados sobre os ombros. A cabeça é penteada em duas partes ao meio, à maneira dos nazarenos. A fronte é ampla e muito extensa; a face é sem rugas nem defeito e é embelezada por um tom rosado. O nariz e a boca impecáveis; a barba é densa e apresenta a mesma cor dos cabelos; não é longa, mas um pouco dividida no queixo. A expressão é simples e madura, os olhos azuis, variegados e claros. Terrível ao repreender, gentil ao admoestar e amável, alegre, mas digno. Chorou muitas vezes; jamais sorriu. De estatura esbelta e reto, com mãos e braços

agradáveis à vista. Grave no falar, reservado e modesto, a ponto de ser chamado justamente, no dizer do Profeta: o mais belo dos filhos dos homens.²⁸

Essa carta foi amplamente difundida durante a idade Média Cristã ocidental e fez crer na existência de uma verdadeira e literal imagem de Cristo e sua Mãe.

O aspecto físico de Jesus também consta dos manuais de pintura que dão, aos que exercem esse ofício, as indicações básicas para que realizem seu trabalho.

Na Grécia encontram-se dois manuais: um realizado no séc. XVIII pelo monge Dionísio de Furná, o manual *Hermenêutica da Pintura*, o qual dá a descrição de Jesus baseada na mesma tipologia de Germano de Constantinopla e, o mais recente, o manual *Ekphrasis* de Foti Kontoglou, do início do séc. XX, em que trata também a questão do caráter e da personalidade de Cristo:

O Senhor não teve a beleza corporal que alguns imaginam, julgando as coisas da religião com critérios carnis. Os cantores da Igreja, quando chamam o Senhor 'o mais belo dos filhos do homem', pensam que a sua beleza era espiritual. O Cristo – acrescenta – tinha um aspecto humilde como homem, em conformidade com o seu ensinamento e sua vida. [...] Por isso fizeram bem os hagiógrafos da Igreja ortodoxa representando Cristo com um aspecto humilde e simples, e de acordo com o tempo da escravidão em que se achava o nosso gênero humano. [...] Os ícones do Senhor, pintados segundo a tradição da iconografia oriental ortodoxa, apresentam o aspecto do Senhor como o propõem aquelas antigas descrições dos Padres. Nos seus santos ícones o Senhor é sempre representado 'ligeiramente inclinado, mostrando a imagem de humildade', quer dizer, ligeiramente curvado, com os ombros ligeiramente erguidos. Seu rosto é da cor do trigo, um pouco alongado, 'não sendo de forma redonda', com olhos muito vivos, sobranceiras um pouco unidas, com cabelos longos e ligeiramente ondulados, 'cabeleira ligeiramente crespa', o queixo coberto de barba cor

²⁸ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 70.

castanha, mas não longa demais, 'os cabelos da barba não muito caídos', nariz longo.²⁹

Por meio desses textos tem-se a formação da imagem ideal de Cristo, pois elas produziram o que vemos hoje como representação iconográfica do Senhor não importando se elas são verdadeiras ou idéias daqueles que as criaram.

Vê-se que na história da arte a imagem de Cristo passou por diferentes formas. Umas tiveram continuidade, enquanto outras se descaracterizaram, refletindo a época e o artista que as fizeram.

No primeiro milênio a representação do rosto humano de Cristo tem traços mais inexpressivos e distantes, enquanto no segundo assume feições que retratam as emoções humanas.

A verdade é que o rosto humano de Cristo tem características mais divinas no primeiro milênio e se tornam excessivamente humanas no segundo milênio até a sua completa descaracterização.³⁰

Após o cisma da Igreja, a arte religiosa oriental continua com os mistérios e a tradição ao representar Jesus seguindo as prescrições do Concílio de Nicéia II, enquanto a Igreja Romana dá maior liberdade aos artistas na criação da figura de Cristo.

Os temas transmitidos às gerações futuras, ora sofriam influências helenísticas, ora advindas do Oriente.

Como helenística, tem-se a arte ilusória conseguida com a representação em perspectiva com o auxílio do *chiaroscuro* (claro-escuro) das cores e sombreamento. Os rostos são pintados a fim de que externem sentimentos.

²⁹ Foti KONTOGLOU, *Ekphrasis tes orthodoxou eikonographias*, In: Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, pp. 72-73.

³⁰ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 180.

No estilo oriental encontram-se somente duas dimensões nas representações. O fundo sem paisagem ou construções, sempre em uma só cor, como o azul ou o dourado e as características faciais desenhadas de maneira simétrica com cores chapadas. Não se observa perspectiva ou ilusão na cena; os olhos são grandes e brilham em estado de contemplação.

Para sermos mais precisos, o estilo helenístico é espaçoso, leve, flexível e gracioso, cheio de figuras fluentes, movimentando-se num mundo tridimensional, conseguido com efeitos de *chiaroscuro* (claro-escuro). O desenho cria figuras vivas as quais as cores sombreadas dão profundidade e volume. As roupas são afetadas pelo vento e pelo sol, os rostos destinados a exprimir sentimento e, no cenário, os edifícios afirmam sua solidez e as árvores são tocadas pelo vento.

O estilo oriental, por outro lado, tende a apresentar o mundo em duas dimensões. O espaço é abolido e substituído por fundos de uma única cor forte – azul profundo ou ouro brilhante. Quando o fundo – edifícios ou paisagens – não é suprimido, tende a ser pouco mais do que indicações de uma cena sem perspectiva ou ilusão. As figuras perdem seus corpos e tornam-se séries de contornos frontais. O tratamento dos brocados é achatado e mecânico e suas dobras uma série de linhas geométricas, substituindo o modelado por uma repetida decoração colorida ou um jogo abstrato de linhas. As características faciais são desenhadas forte e simetricamente sobre uma superfície achatada onde olhos, envoltos na contemplação do Além, brilham com um esplendor sobrenatural.³¹

No Império Oriental e em Jerusalém, tem-se a preocupação da pintura do rosto, com motivos simbólicos e decorativos. Era costume egípcio e helênico deixar-se pintar em vida ou fazer a imagem dos amigos, como hoje é costume deixar-se fotografar.

³¹ Jean LASSUS, *O Mundo da Arte* - Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos – Cristandade Clássica e Bizantina, 4v. p. 83.

2.2 O MANDILION DE EDESSA

Sobre o rosto de Jesus fica a questão: de onde vem a representação, ora imberbe, apolíneo, adolescente, das catacumbas e sarcófagos do princípio da era cristã em Roma (*Emanuel*), ora com os cabelos longos, barbado e adulto no Oriente (*Pantocrátor*, *p.ex.*)?

Em Roma, nas catacumbas, a preocupação era tão somente com a didática e o símbolo. Não havia a preocupação com a imagem realista do Senhor. Os motivos mitológicos e pagãos são aproveitados e transferidos para o Cristianismo.

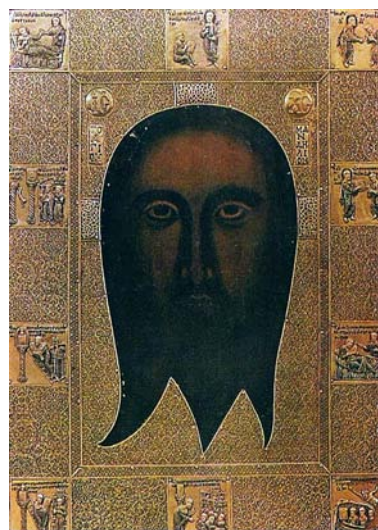


Fig 3 - A Sagrada Face de Edessa 28 d.C.

Quanto à questão da imagem de Cristo adulto, tem-se que voltar ao início de nossa era cristã, quando Jesus vivia em Jerusalém.

O fato se deu quando o rei Abgar V, de Edessa (hoje cidade de Urfa, no sul da Turquia), que governou do ano 13 ao 50 d.C., estava doente com lepra. Seu secretário, Anan, teria falado com Jesus, pedindo que ele fosse ter com o rei para curá-lo.

Jesus, que estava lavando o rosto, enxuga-o e entrega a toalha com a sua imagem impressa: a Sagrada Face. Jesus teria dito a Anan que precisava terminar sua missão, pois que era o tempo da Páscoa, e que mandaria um de seus apóstolos para Edessa posteriormente.

De fato, mais tarde, Judas Tadeu foi pregar o evangelho aos pagãos daquela região de acordo com o Sinaxário, que é uma

espécie de compilação de notícias com algum fundo histórico, da tradição bizantina, que é lido durante os ofícios litúrgicos.

O rei que aqui nos interessa é Abgar V, apelidado Ukama, ou o Negro, que reinava no tempo de Cristo e que introduziu o cristianismo no seu reino com intervenção de Tadeu, um dos setenta discípulos de Cristo enviado pelo apóstolo Tomé depois de Pentecostes. É aqui que começa o relato do Sinaxário.³²

Essa toalha é a imagem aquiropita de Edessa, ou seja, não feita por mãos humanas. Quando o rei recebeu o Mandilion (*toalha*), ficou curado e o guardou em local de destaque em seu palácio.

É essa imagem, a do Mandilion de Edessa, que serviu e ainda hoje o serve, como referência para a iconografia da Sagrada Face de Jesus, tanto no Oriente, como no Ocidente cristão.

Há pesquisas sérias quanto a essa toalha, destacando Corrado Pallenberg, especialista em assuntos do Vaticano, que no final da década de 1970, realizou um trabalho amplo de pesquisa sobre esse tema.

Durante escavações no sul da Turquia, feitas por arqueólogos, foi encontrada uma biblioteca do início da Era Cristã e fragmentos da carta de Anan.

No século XIX, arqueólogos ingleses e franceses descobriram uma biblioteca no sul da Turquia datada dos primeiros anos da Era Cristã. Entre muitos textos, foram encontrados fragmentos de cartas do escrivão LABUBNA relatando viagens de Anan, secretário do rei Abgar V, que reinou do ano 13 ao 50 d.C. na cidade de Edessa, atual Urfa, na Turquia.³³

³² Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 42.

³³ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 182.

Tal documento diz:

Abgar, toparca da cidade de Edessa, a Jesus Cristo, o excelente médico que surgiu em Jerusalém, salve! Ouvi falar de ti e das curas que realizas sem remédios. Contam efetivamente que fazes os cegos ver, os coxos andar, que purificas os leprosos, expulsas os demônios e os espíritos imundos, curas os oprimidos por longas doenças e ressuscitas os mortos. Tendo ouvido falar de ti tudo isso, veio-me a convicção de duas coisas: ou que és Filho daquele Deus que realiza estas coisas, ou que és o próprio Deus. Por isso escrevi-te pedindo que venhas a mim e me cures da doença que me aflige e venhas morar junto a mim. Com efeito, ouvi dizer que os judeus murmuram contra ti e te querem fazer mal. Minha cidade é muito pequena, é verdade, mas honrada e bastará aos dois para nela vivermos em paz.³⁴

No início do século XX foi descoberto que essa imagem se encontrava guardada na Igreja de São Bartolomeu dos Armênios, em Gênova, Itália.

Toda a documentação relativa a ela está na biblioteca Nacional de Paris, no Museu Britânico de Londres e nos Arquivos Imperiais de São Petersburgo.

O Mandilion foi pela primeira vez colocado, por ordem de Abgar, em um nicho da Porta Principal da cidade de Edessa, onde antes havia uma estátua pagã, para que fosse visto e venerado.

No ano 57 d.C., o neto de Abgar, Ma'nu, retoma o paganismo. Então, o bispo da cidade manda emparedar o nicho, ficando assim escondida e protegida a toalha.

Só volta a ser vista em 544 d.C., quando a cidade é saqueada ficando em total pobreza. O então bispo Evlávio, depois de uma revelação, manda quebrar a parede e lá encontra o Mandilion e sua réplica impressa na cerâmica.

O papa Gregório II, quando retoma a luta iconoclasta, faz referência à imagem de Edessa.

³⁴ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo: história e culto*, p. 43.

Em 944 d.C. o imperador de Bizâncio recebeu o Mandilion do Emir de Edessa.

Em 956 d.C. o Mandilion recebeu uma moldura em ouro e permaneceu em Constantinopla até o ano de 1362 d.C., isso porque, com o término da luta iconoclasta, a Igreja Bizantina passou a procurar todas as imagens de Cristo, principalmente as achiropitas, restando somente a edessana, que ficou na cidade depois de várias cerimônias para sua entronização na Igreja Santa Maria Mãe de Deus.

Em 944 o Emir de Edessa cede-o ao Imperador de Bizâncio. Entre os anos 944 e 956 retocam 'bizantinamente' a obra e acrescentam-lhe a rica moldura em ouro, verdadeira jóia de ourivesaria. O quadro ficou em Constantinopla na Igreja de Santa Maria Mãe de Deus, anexa ao palácio imperial até 1362.³⁵

Mais ou menos nesta mesma época o genovês Leonardo Montaudó, após uma batalha contra os turcos, conseguiu reconquistar antigas possessões genovesas e salvar ilhas gregas, as quais devolveu ao imperador João V de Bizâncio. Em gratidão, Leonardo recebeu a imagem de Edessa e outras relíquias das mãos do imperador. Quando Leonardo se torna duque de Gênova, faz a doação da Santa Imagem à Igreja de São Bartolomeu dos Armênios.

Em 1507, um mercenário francês rouba a imagem e esta é levada à Paris para ser oferecida ao rei Luís XII. Com esse fato, há uma grande rebelião popular e o senado genovês consegue a devolução da obra.

Durante a Segunda Guerra Mundial, de 1940 a 1945, a imagem edessana corre perigo quando o convento onde se encontra abrigada foi bombardeado.

O carbono 14, utilizado em análises, mostra pigmentos dessas diferentes épocas.

³⁵ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 183.

O último perigo a que se expôs a obra foi durante a Segunda Guerra Mundial, quando aviões aliados bombardearam Gênova, danificando o Convento. Análises do carvão 14, e outras mais revelam pigmentos dessas diferentes épocas desde a origem.³⁶

Ao desmontar o quadro, vê-se um núcleo de madeira de cedro revestido de linho com uma camada de gesso e uma fina lâmina do ouro colada por cima. A imagem atual é uma pintura em têmpera sobre essa madeira. A moldura externa é realizada em trabalho de ourivesaria ricamente ornada com pedras preciosas. A pergunta que fica é: essa pintura foi realizada por cima da imagem original? Enquanto se aguarda mais pesquisas sobre o Mandilion, ele continua sendo objeto de veneração para o povo dessa cidade.

2.3 CRISTO PANTOCRÁTOR

A palavra pantocrátor vem do grego, do qual é traduzida como onipotente, dominador, onipresente ou ainda *Aquele que tudo rege*. Na Bíblia Sagrada, no livro do Apocalipse há referência a esse Deus dominador: "Graças te damos, Senhor, Deus Dominador, que és e que eras, porque assumiste a plenitude de seu poder real".³⁷

No Novo Testamento, Cristo é reverenciado como Senhor de tudo que subjaz no céu e na terra. Tem o poder sobre os anjos, principados e potestades.

Jesus Cristo, tendo subido ao céu, está sentado à direita de Deus, depois de ter recebido a submissão dos anjos, dos principados e potestades.³⁸

Essa representação de Cristo Pantocrátor é encontrada nas absides das igrejas e também em selos, moedas e livros litúrgicos.

³⁶ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 183.

³⁷ Bíblia Sagrada - Ap 11,17.

³⁸ Bíblia Sagrada - 1Pd 3,22.

Tem, como característica, a representação de Jesus adulto entre os 30 anos de idade, com os mesmos traços somáticos do Mandilion de Edessa, isto é, cabelos ao meio, olhos grandes e abertos, nariz afilado, boca pequena, barba bifurcada. Outros traços e símbolos lhe são acrescentados. Pode ser apresentado em busto, meio busto ou corpo inteiro.

Quando de corpo inteiro, está sentado no trono onde rege o mundo. Na mão, segura um livro, que é o Evangelho, ou um rolo. Esse livro, quando aberto, apresenta muitas vezes inscrições de frases, como: "Eu sou a luz do mundo", "Eis o Cordeiro de Deus", ou outras passagens escolhidas pelo hagiógrafo.

A auréola crucífera corresponde a sua morte na cruz e ressurreição. A mão direita faz o gesto de benção à maneira grega e a esquerda segura o livro do evangelho ou o rolo.

Suas roupas, em três peças, são as mesmas usadas em sua época na Palestina, que são a túnica, o manto e as sandálias. Nas pinturas, o fundo representa o céu em dourado. Também são inscritas letras gregas como IC XC, que quer dizer Jesus Cristo, com a intenção de mostrar a identidade divina e humana de Jesus.

...Rosto alongado, sobrancelhas arqueadas, olhos grandes e abertos para o espectador, nariz longo e delicado, a barba bastante longa terminando em ponta arredondada, bigode caído, cabelos ondulados que formam como uma cúpula sobre o alto da cabeça e são depois recolhidos à altura das orelhas e descem pelos ombros... As roupas que cobrem o corpo de Cristo são constituídas de três peças...A mão direita que desponta sob o manto, geralmente está erguida fazendo gesto de benção 'a maneira grega', a mão esquerda segura o rolo, mas com maior freqüência um livro 'o dos evangelhos'... O corpo de Cristo se destaca no fundo dourado, chamado na iconografia grega de 'céu'...Em todas as imagens de Cristo, na auréola estão desenhados três braços de uma cruz...é uma clara alusão à dimensão salvífica da personagem representada...Algumas inscrições obrigatórias são constituídas de dois diagramas do nome de Cristo IC XC.³⁹

³⁹ Georges GHARIB, *Os Ícones de Cristo*, p. 94.

3. A ARTE CRISTÃ

3.1 ARTE CRISTÃ NO IMPÉRIO BIZANTINO

A Grande Teoria das Artes justifica a imagem da obra do Cristo Evangelizador Para o Terceiro Milênio, inserido na concepção clássica das artes como representação que define a beleza como sendo uma relação estrita entre as partes.

O mundo também é belo por causa das partes que o compõem, a beleza está na simetria. A beleza não se encontra em partes e sim na relação proporcional entre elas.

La teoria general de la belleza que se formuló tiempos antiguos afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones.⁴⁰

Na história da arte, ao estudá-la, particularmente na questão das proporções na representação humana, deve-se levar em conta não somente aquilo que os artistas produziram, mas também a época em que foram realizadas as obras desses mesmos artistas e os métodos por eles utilizados.

O todo será harmonioso se a disposição das partes semelhantes forem semelhantemente colocadas em um eixo central. O corpo humano é belo porque suas relações são harmoniosas. A ordem e a proporção são belas. Beleza é esplendor, proporção e exposição harmoniosa das partes. Ela é fruída pela mente e não percebida pelos sentidos, está no mundo, no universo. Porque Deus criou o mundo, existe a beleza.

⁴⁰ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de Seis Ideas*, p. 157. A teoria geral da beleza que se formulou nos tempos antigos, afirmava que a beleza consiste nas proporções das partes, para ser mais preciso, nas proporções e no ordenamento das partes e suas inter-relações.

O cristianismo medieval se movia dentro desse pensamento, mas na Idade Média não havia sido elaborada ainda uma teoria da arte e da pintura. Existia sim, uma preocupação com a questão do Belo quando estudada por Santo Agostinho ou São Tomás de Aquino.

Como representar Deus ou mesmo Jesus sem cair no perigo da idolatria, arriscando-se a fé por meio de situações que mexem com os sentidos do ser humano, agindo sobre sua sensibilidade diante de uma obra de arte? Esta é uma questão teológica e não cabe, então, um estilo sobre arte como se conhece hoje, quando se analisa um afresco, pintura, etc.

...San Agustín añadió su influyente apoyo. Su texto que más influencia ejerció sobre el tema dice lo siguiente: 'Solo la belleza agrada; y en la belleza, las formas; y en las formas, las proporciones; y en las proporciones, los números.' Fue él, también, quien acuñó la venerable formulación de la belleza; medida, forma y orden... La concepción metafísica de la belleza perfecta era a menudo *teológica*, especialmente en la tradición cristiana. 'Dios es la causa de todo aquello que es bello', afirmaba Clemente de Alejandría. Otro padre de la Iglesia, Atanasio, escribía: 'La Creación, como las palabras de un libro, muestra al Creador.' El mundo es bello porque es la obra de Dios. Más tarde, en los escritos medievales, la belleza pasó de ser una cualidad de las obras divinas, a convertirse en un atributo de Dios mismo...En el mundo todo era bello porque todo había sido ordenado por Dios.⁴¹

Na Idade Média a luz era essencial e formava o pensamento medieval. A luz emanava das cores, tanto dos afrescos como nos objetos litúrgicos, nos vitrais e pinturas; segundo alguns

⁴¹ Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de Seis Ideas*, p. 162. Santo Agostinho adicionou seu influente apoio. Seu texto que mais influência exerceu sobre o tema diz o seguinte: Só a beleza agrada; e na beleza, as formas; e nas formas, as proporções; e nas proporções os números. Foi ele que também inventou a venerável formulação da beleza, medida, forma e ordem...A concepção metafísica da beleza perfeita era frequentemente teológica, especialmente na tradição cristã. 'Deus é a causa de tudo aquilo que é belo' afirmava Clemente de Alexandria. Outro padre da igreja, Atanasio, escrevia: 'a criação, como as palavras de um livro, mostra o Criador'. O mundo é belo porque é a obra de Deus. Mais tarde, nos escritos medievais, a beleza passou de ser uma qualidade das obras divinas, e converteu-se em um atributo de Deus mesmo...O mundo todo era belo porque havia sido ordenado por Deus.

teóricos a luz era uma propriedade da cor. Por isso ela se tornou a expressão perfeita da divindade. Portanto essas cores adquiriram simbologia nas obras artísticas.

Segundo o Pseudo-Areopagita, o universo é criado, animado e unificado pela auto-realização perpétua daquilo a que Plotino chamou de 'o Uno', que a Bíblia chamou 'O Senhor' e que ele chama 'a luz superessencial' ou mesmo 'o Sol invisível' – com Deus Pai designado como 'o pai das luzes' (Pater luminum), e Cristo (em uma alusão a João 3:19 e 8:12) como a 'primeira claridade' (claritas) a qual 'revelou o Pai do Mundo' (Patrem clarificavit mundo)...E assim o processo pelo qual as emanções da Luz Divina fluem até quase se apagarem na matéria e se quebrarem naquilo que parece uma confusão de corpos materiais grosseiros pode sempre ser revertido por uma ascese a partir da poluição e da multiplicidade para a pureza e a unidade;...todas as coisas visíveis são 'luzes materiais' que espalham as 'luzes inteligíveis' e, finalmente, a Vera lux da Divindade: 'toda a criatura, visível ou invisível, é uma luz criada pelo Pai das luzes...Esta pedra ou pedaço de madeira são uma luz para mim... Porque eu compreendo que são bons e belos; que existem segundo suas próprias regras de proporção'...Todo o universo material se torna, deste modo, numa grande 'luz' composta de incontáveis luzes de incontáveis faróis ('... universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum'); todas as coisas perceptíveis, naturais ou artificiais, transformam-se em um símbolo daquilo que não é perceptível, um degrau no caminho do Céu; o espírito humano, ao se abandonar à 'harmonia e claridade' (bene compactio et claritas) que são o critério da beleza terrestre, encontra-se 'guiado em direção ao alto', à causa transcendente desta 'harmonia e claridade' que é Deus.⁴²

Mesmo que a Igreja Católica Romana tentasse um controle sobre as representações artísticas, não impôs regras para que as mesmas fossem executadas.

Os artistas tinham liberdade para criar novas formas de expressão, inovando técnicas durante o período do século XII até o século XV, quando a pintura não cessava de criar novas idéias e tendências.

⁴² Erwin PANOFKY, *O Significado nas Artes Visuais*, p. 89.

Foi criação da Idade Média o micro e o macrocosmo simbólicos, a luz, e a cor. Todo o universo falava a linguagem de Deus criador e esta linguagem era representada por meio de símbolos e formas; ter acesso a essa luz divina só acontecia ao ser humano depois de sua morte. Só Deus tinha a luz e Dele era emanada.

A luz era essencial à visão, tanto na Idade Média como na era clássica, contudo a maneira de ver era imperfeita então tornou – se necessário fazer imagens representativas que ampliassem os limites da visão e que valorizassem esse olhar. Por isso, os artistas e teólogos inventaram novas formas de representação para assuntos discursivos buscando novas maneiras de figurar criaturas que tornassem sensíveis as realidades da fé cristã. Vê-se, portanto a importância das alegorias e abstrações que são encontradas nas obras de arte do período bizantino.

Com efeito, os textos medievais sobre pintura e sobre obras específicas são extremamente raros e, na maioria dos casos, circunstanciais. Além de descrições precisas de obras (afrescos, vitrais ou iluminuras), faltam teorias elaboradas sobre a arte de pintar... As especulações de Santo Agostinho e São Tomás não abordam propriamente as obras, a experiência estética ou o estatuto do artista, mas as categorias metafísicas e teológicas que possibilitam a percepção, a visibilidade do mundo e, sobretudo, do Belo... A questão de saber se a representação de Deus ou de Cristo pode incitar à idolatria, descaracterizando a fé através de realidades por demais sensíveis, é seguramente de ordem teológica... A espiritualidade e o idealismo que anima a representação não bastam para explicá-la, pois ela é submetida a usos e práticas e legislações doutrinárias... a luz é tão essencial que permeia todo o pensamento medieval. Tanto em vitrais e iluminuras, como em afrescos e objetos litúrgicos, a luz emana das cores, já que ela é, segundo a maioria dos teóricos, uma propriedade da cor. Ela é, além disso, a expressão mais perfeita da divindade. Daí o caráter simbólico de cada cor, perceptível nas obras plásticas... A Invenção da cor, da luz, do macrocosmo e do microcosmo simbólicos é própria da Idade Média.⁴³

⁴³ Jaqueline LICHTENSTEIN, *A Pintura: Textos essenciais*, pp. 9-14.

A característica marcante da arte medieval é o desejo de simplificação e estilização sem profundidade e perspectiva espaciais.

O estilo medieval para representação pictórica era plano e o fundo desvalorizado. Usava-se representar a figura humana em perfil de $\frac{3}{4}$ e direções oblíquas para o torso, sem a intenção de criar a ilusão de profundidade, uma vez que esse efeito ótico havia sido abandonado. Essas posições oblíquas eram realizadas por meio de traços e cor. Tecnicamente sabia-se fazer desenho e pinturas escorçadas, mas o efeito ótico desses não parece em escorço, pois um pé oblíquo aparentava estar pendurado quando visto de frente e a visão de $\frac{3}{4}$ dos ombros parecia uma corcova, quando colocada numa expressão plana.

Naquela época, o sistema usado pelos artistas era o esquemático, que se restringe à organização do aspecto plano de uma figura.

A teoria bizantina das proporções traz consigo efeitos tardios da arte clássica, que mostra a esquematização do corpo com suas articulações. A divisão deste não é mais realizada por meio de frações, como na época clássica, e sim por um sistema de unidade. O corpo da época bizantina era medido em comprimento da cabeça (*cara*, em italiano). A cabeça era uma unidade de medida e precisava-se de nove cabeças para se formar um corpo.

...este cânone bizantino de nove comprimentos de cara acedeu à teoria da arte de períodos sucessivos, onde desempenhou um papel importante ainda nos séculos XVII e XVIII.⁴⁴

Era mais fácil a percepção das proporções humanas usando o método fracionário, quando se queria uma obra tridimensional, mas não quando se desejava uma obra de arte de construção progressiva em plano bidimensional. O que não era o caso

⁴⁴ Erwin PANOFKY, *O Significado nas Artes Visuais*, p. 57.

do sistema algébrico, que facilitava a feitura quase que imediata de um corpo humano, às vezes usando como instrumento o compasso com uma abertura inalterada. Esse método de fazer esquemas, usado na Idade Média, chegou até o século XIX, quando os artistas utilizavam o compasso para transferir imediatamente para a parede as dimensões marcadas.

O nariz também era uma unidade de medida, sendo ele $\frac{1}{3}$ da cara. Tornava-se mais fácil a realização de uma obra usando-o como unidade de medida, sendo ele utilizado como raio da primeira abertura do compasso. Com o seu traçado esquematizavam-se os olhos, as bochechas e a testa. No segundo raio de abertura, formavam-se os cabelos do alto da cabeça e o queixo e, com o terceiro raio, passando pela garganta, formava-se também a auréola. Esse era um esquema bizantino, não preocupado com a exatidão objetiva da forma e sim com a esquematização racional útil nas representações. Esse esquema de três círculos era muito popular na Europa, não importando se a obra era monumental ou realizada em livros, como as iluminuras que ilustravam passagens bíblicas.

O sistema 'fracional' facilitava a apreciação objetiva das proporções humanas, mas não a sua adequada representação numa obra de arte: um cânone que transmite relações e não quantidades reais forneciam ao artista uma idéia viva e global do organismo tridimensional, mas não um método para a construção progressiva da sua imagem bidimensional. O sistema algébrico por seu lado, compensa a perda de elasticidade e animação pela 'construtibilidade' imediata. Quando o artista sabia, por tradição que a multiplicação de uma determinada unidade lhe daria todas as dimensões básicas do corpo, ele podia, pelo emprego sucessivo de tais *moduli*, como que montar, com grande rapidez e de um modo quase independente da estrutura orgânica do corpo, cada figura do plano pictórico, apenas 'com uma inalterável abertura de compasso'...O nariz equivale, segundo o Manual do Pintor do Monte Athos, não apenas ao comprimento da testa e da parte inferior da cabeça (o que está de acordo com o cânone de Vitruvius e com a maior parte dos cânones renascentistas), mas também à altura da parte superior da cabeça, à distância da ponta do nariz ao canto do olho e ao comprimento da

garganta até a sua cova... Construção do perfil de $\frac{3}{4}$ representava como que um complemento ao 'esquema dos três círculos' empregado para a face de frente, e era aplicado apenas sob a condição de que a cabeça, mesmo virada, não podia inclinar para frente, mas apenas para a direita ou para a esquerda.⁴⁵

A Idade Média divide-se em três períodos culturais: a economia natural da primitiva Idade Média, a cavalaria galante da Alta Idade Média e a cultura burguesa urbana da última parte desta.

A arte deste tempo não surgiu repentinamente e sim veio seguindo a tradição na representação que inspirou o paganismo. Esta mesma arte é a expressão de uma sociedade cristã organizada hieraticamente. Por toda essa época a Igreja mantém seu poder e se impõe aos membros dessa sociedade como o único meio de salvação.

Na época de Constantino a representação artística seguia um padrão que já demonstrava as características da arte primitiva cristã: cores chapadas e sem volume, frontalidade, formas lisas, preponderância para a hierarquia e solenidade.

A arte primitiva utilizava o simbolismo como uma linguagem cifrada para representar a presença espiritual, onde interpretava e explicava a doutrina cristã através de cenas bíblicas e da perspectiva reversa, que tentava criar um espaço divino usando distorções do tamanho natural e o ajustamento de proporções, conforme a importância do objeto a ser retratado. Deus é importante, Ele está mais perto, eu não sou importante e por isso fico menor mesmo estando no primeiro plano da obra. Portanto, no tratamento dado à obra de arte, não importa se no primeiro plano eu deveria estar maior; o tamanho das personagens obedece à importância religiosa, o maior é mais sagrado, o cuidado com os pormenores não é essencial, visto que um ramo pode representar um jardim.

⁴⁵ Erwin PANOFSKY, *O Significado nas Artes Visuais*, p. 59.

Tinha-se também a linha explicativa com representações em estilo épico evidenciando ações através do espírito, valorizando a vida dos santos e catequizando por meio da imagem.

A espiritualidade desta arte, na qual os eruditos têm tentado encontrar tudo o que essencialmente pertenceu às concepções artísticas do último período medieval, é, na realidade, apenas a mesma indefinida espécie de espiritualismo que inspirou os últimos séculos do paganismo...A primitiva arte cristã, durante os primeiros dois ou três séculos de existência, não passou de um simples desenvolvimento ou até mesmo uma variante da arte romana do período final. Tão grande é a semelhança entre as últimas obras pagãs e os primeiros trabalhos cristãos que a decisiva mudança de estilo deve ter-se operado entre o clássico e o pós-clássico, e não entre a era pagã e a era cristã...Características essenciais da primitiva arte cristã, o seu impulso para a espiritualização, abstração, a sua preferência pelas formas lisas, sem volume e sombras, o seu pendor para a frontalidade, a solenidade e hierarquia, sua indiferença pela vida orgânica da carne e do sangue, à falta de interesse pelo característico, pelo individual e pelo gênero humano...a distorção do tamanho natural e o ajustamento de proporções do significado espiritual dos objetos retratados a chamada ' perspectiva reversa', que representa as figuras principais, quanto mais afastada do observador, numa escala maior do que as figuras subordinadas ao primeiro plano, a ostentação que dá às figuras importantes e o tratamento sumário dos pormenores simplesmente circunstanciais etc. são desta época... A segunda linha de desenvolvimento abraçou um estilo explicativo ou épico, que visa a evidência de várias cenas, ações e incidentes atraentes para o espírito. Na realidade, os baixos relevos, as pinturas e os mosaicos da primitiva época cristã, ou são objetos de devoção, ou então histórias da Bíblia e lendas de santos. Nesta, todos os esforços do artista se dirigem a esclarecer e valorizar a ação.⁴⁶

A arte bizantina é caracterizada pelo grande emprego da luz e das cores, pela opulência, abstração, aversão à espacialidade e não valoração da mesma. Exerce um ritmo na disposição das figuras e na concepção dos panos em volta do corpo, que farão dessa

⁴⁶ Erwin PANOFISKY, *O Significado nas Artes Visuais*, p. 184.

manifestação artística aspectos fundamentais e presentes durante todo o período bizantino, sendo esta a expressão da cultura aristocrática e elevada da Ásia e Europa no início da era cristã.

Tudo o que se expressa pictoricamente nas igrejas durante o período bizantino, se baseia na iconografia do Cristo Vencedor, em sua soberania cósmica e hierarquia rígida. Jesus está em supremacia e os demais – santos, anjos, Maria mãe de Deus, principados e potestades – estão sob o seu poder. É o poder divino sobre tudo o que há no céu e na terra.

Essa idéia de soberania é demonstrada com a representação bizantina do Cristo Pantocrátor, onde o Pai e o Filho são uma só pessoa, conforme seu ideal de consubstancialidade (Homusia).

O princípio supremo dessa arte se define como a subordinação do universo à soberania de Cristo, que tem seu alcance máximo com a representação do Deus Legislador, colocado na cúpula das igrejas. Sua austeridade e seu enorme tamanho se impõem, às vezes gerando temor. A expressão “Pantocrátor” lembra imagens de imperadores bizantinos, transportados para o mundo da pintura.

Dicho programa se basa en los siguientes aspectos: la idea de la soberania cósmica de Cristo, el principio rigurosamente jerarquico que establece en el poder supraterraneo de Dios en la esfera suprema... La idea de la soberania cósmica de Cristo se expresa en la del pantocrator. Es el Padre e Hijo en una misma persona, representada ambas, conforme los conceptos bizantinos, en una consubstancialidad ideal (Homusia)...De ahí que este ocupe en la decoracion el lugar decollante: la cúpula. Por su colosalismo y por la severidad, casi adusta, de su expresion, el Pantocrator recuerda los bustos de los emperadores bizantinos, trasladados al terreno de la pintura.⁴⁷

⁴⁷ Wladimir SAS-ZALOZIECKY, *Arte Bizantina*, p. 77. Dito programa se baseia nos seguintes aspectos: a idéia de soberania cósmica de Cristo, o princípio rigorosamente hierático que estabelece o poder supraterrâneo de Deus na esfera suprema... A idéia da soberania cósmica de Cristo se expressa no Pantocrátor. É o Pai e o Filho em uma mesma pessoa,

Com o poder da Igreja unido ao poder do imperador, a arte da corte bizantina tornou-se a arte cristã por excelência.

Fausto, abstração, valorização da luz e da cor, repulsa à espacialidade e à evidência plástica, adoção de ritmos no modo de dispor as figuras e na concepção do panejamento - estas serão as notas fundamentais e perenes da arte bizantina que num sentido se tornará a expressão de cultura elevada e aristocrática e, noutro, se fará elaborada de módulos. Estes, acolhidos pelos ambientes históricos da Europa mediterrânea e eslava.⁴⁸

Além de obras monumentais colocadas nas cúpulas e paredes, a arte pictórica de tamanho menor também possui grande importância. Era realizada sobre madeira, além de miniaturas em papel. Essas representações artísticas bizantinas se fixaram nas épocas carolíngia e otomana (séculos IX –X).

Esses ícones portáteis tiveram grande importância nos mosteiros e se transformaram em um meio de difusão desse tipo de representação de gosto artístico bizantinizante. Estão espalhados por mosteiros da Europa e Rússia, onde tiveram grande acolhida a partir do século V.

Essa arte objetivava total expressão do poder, da autoridade absoluta.

A representação dos personagens da corte devia ser capaz de mostrar a respeitabilidade e a reverência. Para tal, o artista usava da lei da frontalidade, em que a imagem a ser representada era colocada de frente em atitude rígida, levando a uma ação espiritual daquele que a observa e, ao mesmo tempo, por estar de

representadas ambas conforme os conceitos bizantinos, em uma consubstancialidade ideal (homusia). Daí que este ocupe na decoração o lugar de destaque: a cúpula. Por seu tamanho colossal e por sua severidade quase austero, sua expressão, o Pantocrátor recorda os bustos dos imperadores bizantinos, trasladados ao terreno da pintura.

⁴⁸ Gina PICHEL, *História Universal da Arte: Pintura-Escultura-Arquitetura-Artes Decorativas*, Vol I, p. 153.

frente, o artista demonstra seu respeito para com o observador, havendo assim uma interação e uma comunicação entre ambos.

O método usado para tentar alcançar este fim foi, em primeiro lugar, a frontalidade, tal como acontecera na antiga arte oriental. O mecanismo psicológico que este método põe em movimento é duplo: por um lado a atitude rígida da figura, representada frontalmente, induz a uma atitude espiritual correspondente da parte daquele que observa; por outro lado, por este processo de representar as figuras o artista manifesta o seu respeito pelo observador, que consubstancia na pessoa do imperador, seu patrão e patrono.⁴⁹

Essa arte, que representava ao mesmo tempo o poder da corte e suas cerimônias, era a mesma empregada para retratar as figuras bíblicas da Igreja. Cristo e Maria eram, respectivamente, o rei e a rainha e, como tais, representados com toda autoridade e grandeza, de aspecto reservado, sem expressão e inatingíveis. Essa atitude régia e de formas alinhadas, imóveis e de olhar fixo, era destinada a gerar temor no observador.

Na arte bizantina Cristo é representado como um rei e Maria como uma rainha; usam trajes reais e suntuosos e sentam-se, reservados e sem expressão, intangíveis nos seus tronos... Tudo aqui, na sua magnificência régia, com todos os elementos, subjetivos e arbitrários, dominados, se destina a inspirar medo.⁵⁰

A arte da Igreja em Bizâncio deveria ser clara, simples, sem supérfluos que pudessem desviar a atenção do observador. As figuras eram planas e podiam mesmo parecer infantis em sua criação. Porém, o artista era capaz de mostrar, através dos traços dos mantos, o corpo e as articulações ocultadas. Havia, portanto, uma certeza daquilo que estava sendo realizado.

⁴⁹ Arnold HAUSER, *Historia Social da Literatura e da Arte*, p. 196.

⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 197.

A história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível, e tudo que pudesse desviar a atenção dessa finalidade principal e sagrada deveria ser omitido.⁵¹

O cristianismo toma para si maneiras de representar a fé usando ainda das técnicas e motivos da arte clássica greco-romana e, por ter ligações com a doutrina hebréia e helenística, a nova fé cristã sintetizou representações figurativas de Cristo baseando mais no ensinamento doutrinário. Esse tipo de arte usa das figuras antropomórficas e naturalistas para representar o divino.

A doutrina cristã não exclui nada daquilo que já foi criado pelo ser humano, quanto à sua cultura, mesmo porque não se crê que o homem pudesse ter criado tanta coisa sem que Deus o tivesse inspirado, pois a inteligência, sabedoria e as criações artísticas até então, existiam independentemente da revelação cristã.

Não se podia evidentemente admitir que antes da revelação cristã, a humanidade tivesse vivido e com tanta sabedoria sem a orientação de Deus e na sua completa ignorância: tinha-o, pois conhecido indiretamente, através da profunda inteligência da criação que é a arte clássica, não menos do que a 'filosofia natural' e a sabedoria política e jurídica...⁵²

Com o advento do Edito de Tolerância de Milão (313 d.C.), após a queda do Império Romano, que garantia a liberdade de professar todos os cultos, o cristianismo toma frente e se torna a religião oficial do império. Constantino é quem assina esse edito.

Constantino (306-37 d.C.) transfere a capital do Império Romano para Bizâncio (chamada a partir de então, Constantinopla ou segunda Roma). O seu Edito de Milão (313 d.C.) garante a liberdade a todos os cultos religiosos. A preferência dada ao cristianismo determina um desenvolvimento da arte e arquitetura religiosa cristã.⁵³

⁵¹ Ernst H. GOMBRICH, *A História da Arte*, p. 135.

⁵² Giulio Carlo ARGAN, *Da Antiguidade a Duccio*, p. 242.

⁵³ Wilfried KOCH, *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*, p. 15.

À medida que os bárbaros migravam para Roma, o império foi entrando em decadência; ao contrário do que aconteceu, o Oriente Grego não foi afetado com a depressão cultural, como ocorreu com o Ocidente. O Oriente continuou a florescer e suas riquezas tornaram-se ainda maiores.

Constantinopla se viu transformada em uma metrópole de grande avanço cultural e comercial.

Constantinopla era uma metrópole [...] uma cidade com uma população de espírito cosmopolita, um centro de indústria e exportação.⁵⁴

O poder estava nas mãos do imperador que dominava também a Igreja. Por causa do cristianismo, já não era possível dizer que o imperador era uma divindade ou descendente dela. Portanto, o imperador para ter o poder se autodesignou seu mais alto sacerdote, tomando às mãos o totalitarismo secular e eclesiástico.

O domínio do imperador sobre a igreja baseava-se na doutrina do direito divino, desenvolvida pelos poderes da Igreja e proclamada como lei por Justiniano, a qual substituiu o velho mito da descendência divina do soberano, considerado agora incompatível com a fé cristã. Se já não era permitido ao imperador ser 'divino', podia ser ainda o delegado de Deus na terra ou, como Justiniano gostava que lhe chamassem, o seu 'arqui-sacerdote'.⁵⁵

Portanto, a obra o Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio remete à arte realizada durante o primeiro milênio da era cristã, valendo-se da lei da frontalidade, proporções, a valoração de cores e com repulsa da perspectiva, como adiante constatado na análise da obra.

⁵⁴ Arnold HAUSER, *Historia Social da Literatura e da Arte*, p. 191.

⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 194.

3.2 AS IMAGENS DE CRISTO ATRAVÉS DOS SÉCULOS

A arte possui valores de gratuidade, liberdade e celebração. Vem do latim *ars*, que quer dizer serviço, função, trabalho.

No início do cristianismo havia os fossores⁵⁶: homens especialistas em música, arquitetura, pintura e escultura, que celebravam a vida e dela retratavam seus diferentes momentos, do nascimento à morte das pessoas. Nas catacumbas romanas encontram-se exemplos de trabalhos desses fossore, que tinham a finalidade de enviar a alma para o além.

... os fossore, desde o início, eram considerados parte do clero inferior da Igreja. [...] A corporação dos fossore não consistia meramente de trabalhadores que escavavam as galerias das catacumbas; incluía também os artistas que decoravam as tumbas...⁵⁷

Por volta do século VI surge a figura do artesão, muitas vezes trabalhando em estreita sincronia com o artista: este cria, aquele executa. A arte se torna especializada e algumas dessas obras eram reproduzidas para certos fins, como adornos funerários, por exemplo. Assim, no início da Idade Média surgem grandes corporações e escolas de especialização em diversas áreas, como vitrais, pintura, arquitetura religiosa, entalhe, etc.

A partir do Renascimento e da abertura de novos horizontes, diante das descobertas das grandes navegações e do vasto comércio decorrente, acontece um amplo movimento humanista de novas mentalidades, que culmina na figura dos mecenas, patrocinadores das obras e dos artistas.

Por dominarem suas técnicas específicas, notadamente na pintura, esses artistas eram respeitados. Os nobres passaram a

⁵⁶ Do latim *fossore*, *fossarii* do verbo *fodere*, "cavar".

⁵⁷ THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, <http://www.newadvent.org/cathen/06155a.htm>.

procurá-los para se deixarem retratar e, muitas vezes, tais artistas se auto-retratavam.

Essas obras, dada sua qualidade impecável, auferiram grande valor agregado e passaram, então, a ser assinadas. O artista, ora em diante, era o grande mestre, o criador e supera a figura do mero artesão.

Ao final do século XIX e início do século XX, vários artistas rompem com esses padrões e buscam não mais retratar passivamente o que vêem ou agradar as elites ou as massas. A sociedade compra a arte para decorar seus espaços. Os artistas procuram uma nova linguagem.

Com os movimentos impressionista e expressionista detecta-se uma nova tendência de busca por materiais alternativos, de novos efeitos de luz e cor.

Independentemente das tendências ou inovações, a obra de arte estabelece, pretenda-se ou não, alguma forma de comunicação com o observador.

O cristianismo é uma religião baseada não somente em livros, mas também apoiada na iconografia centrada na Encarnação de Cristo.

A partir do momento em que Cristo se fez homem e pode ser representado, a fé e a arte cristã, doravante, são centradas na pessoa de Jesus.

Desde o início a figura de Cristo ficou perpetuada nas catacumbas romanas, sofrendo, através dos séculos, transformações de acordo com as diferentes épocas e estilos artísticos dominantes.

Sua imagem foi executada em diversas técnicas e em diferentes suportes, em pintura, encáustica, afrescos, tecidos e esculturas. A arte conta a história de dois mil anos da Igreja Católica, por meio da pintura, arquitetura e escultura.

A figura do Cristo Vencedor, Glorioso, é no primeiro milênio representado em mosaicos e pinturas nos tetos das absides das igrejas e batistérios. É um Cristo forte e poderoso.

No período gótico, os vitrais, portadas e adornos exprimiam todo o rico simbolismo mediador da arte como caminho para Deus.

A Igreja se viu dividida em Católica Romana e Católica Ortodoxa Oriental, com o cisma, isto é, divisão entre elas ao final da Alta Idade Média.

A partir dessa época, a Sé Romana dá mais liberdade aos artistas para a criação das imagens distanciando-se dos cânones ortodoxos e estes passam a desfrutar de maior autonomia para a produção de suas obras.

A figura do Cristo humanizado, o servo sofredor, se destaca com o advento do segundo milênio, na época do Pré-renascimento e do Renascimento, propriamente dito, e até o limiar do século XX. É um período prolífico e com grandes artistas de reconhecimento mundial, que documentam essa forma com extrema qualidade criativa.

A expressão religiosa na arte reflete os costumes e as vaidades da sociedade de então.

Na Europa surgiu uma profusão de obras com cenas bíblicas, contendo personagens e coadjuvantes com rostos dos mecenas e nobres que as patrocinavam.

Entretanto, paralelamente a essa tendência, também proliferavam igrejas com talhas e pinturas de expressão fortemente sacral.

A arquitetura e os adereços passam a ter grande importância para a mediação entre o concreto e o intangível: a arte é a forma de transmissão do sentido do Sagrado ao entendimento humano.

A monumentalidade das construções, a profusão de detalhes e cenas, a música, os aromas, os incensos e a gestuária, assumem papel primordial na função catequética da arte como *Biblia Pauperum*⁵⁸, como forma de evangelização do povo simples e iletrado.

Não bastando o rompimento entre Ocidente e Oriente, a Igreja Romana passa pelo turbulento período da Reforma Protestante e a conseqüente Contra-reforma. Para os protestantes, a arte da representação pictórica e escultórica tornaram-se proibidas, o que conduziu a um profundo desenvolvimento estético da música sacra.

A Contra-reforma romana responde com a construção das igrejas barrocas profusamente adornadas com imagens de grande dramaticidade e pungência, notadamente do Cristo, servo sofredor que deu a vida por todos.

Essa dramaticidade de marcante apelo sentimental, explícita na arte religiosa, refletia a vida difícil dos colonizadores diante das desventuras em novas terras, enfrentando índios, mouros, a escravidão e a apostasia.

Com os descobrimentos, chegam à Europa novas culturas e riquezas.

O Barroco dará total vazão ao subjetivismo sensorial e pietista com uma expressão movimentadíssima em suas linhas, cores e sons múltiplos e fortes. Estará ligado à época das descobertas e conquistas européias. Será o poderio 'do gênio e da santidade européias' perante o mundo.⁵⁹

O artista Cláudio Pastro, sendo brasileiro, não se deixa influenciar pelo estilo barroco, que é o mais representativo no Brasil, para a criação das imagens que faz de Cristo, Maria e demais santos.

Porém cabe aqui expor a influência recebida da Europa na representação da imagem de Cristo realizada no Brasil que faz parte

⁵⁸ Do latim, "Bíblia dos pobres".

⁵⁹ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 164.

da cultura, do conhecimento do povo e dos fiéis que freqüentam as igrejas.

O barroco Europeu se instalou na América Latina em função do processo de expansão colonial e de novos espaços para a igreja contra-reformista.

A Igreja Católica Romana teve grande influência na formação cultural do povo brasileiro mesmo que submissa ao poder do rei quando na época colonial.

Havia uma ligação entre o poder do Estado e da Igreja.

Foi aqui, que os jesuítas entre outras ordens religiosas, pregaram, catequizaram, fizeram artes, teatro, danças com o objetivo de difundir o evangelho e não deixar espalhar os fundamentos da igreja protestante que revolucionava a Europa.

O poder do papa católico junto com o poder da Companhia de Jesus incomodava os reinos europeus e este poder foi a causa da expulsão dos jesuítas do Brasil. Isso aconteceu porque o que se pregava aos gentios, os habitantes desta terra, com didática de intuítos religiosos chocava ou ia contra os interesses comerciais, políticos e legais da coroa portuguesa.

Os mestiços ou indígenas da América Central e Andes e os negros e mulatos do Brasil, eram requisitados para trabalharem na feitura de imagens e ornamentações interna e externa das construções religiosas.

Depois da expulsão dos jesuítas feita por Marquês de Pombal, muitas obras de arte foram saqueadas, destruídas e o que ficou foi uma terra sujeita ao poder político exploratório e sem planejamento, saciando-se do ouro e pedras das regiões das Minas Gerais.

As outras ordens que aqui ficaram, franciscanos, beneditinos e carmelitas catequizaram, formaram os limites das cidades e criaram o que conhecemos como redes de edifícios arquitetônicos e uma malha urbana.

Naquela época, isto é, no período colonial, as pessoas costumavam doar suas fortunas à igreja, para garantir um lugar de repouso eterno onde rezassem missas em intenção de suas almas, por toda a eternidade.

Esse repouso era feito sob retábulos ricamente adornados. E o temor que aquelas pessoas sentiam era suprimido no momento em que seus restos mortais eram depositados no interior desses templos artisticamente produzidos e financiados por esses mecenas que nem imaginavam que seriam assim um dia considerados.

A arte lucrou com isso, criando várias possibilidades e resoluções na representação dos que aqui viveram, mostrando conflitos espirituais daqueles que formaram essa nação.

Os artistas buscavam em suas pinturas modelos bíblicos readaptados à cultura local. Foram construídas igrejas barrocas em meio à selva e, dentro delas, talhas de madeiras esculpidas e ricamente cobertas com ouro. Essas igrejas formadas por homens e mulheres do povo, muitas vezes supria em assistência material as pessoas ainda mais carentes que elas próprias. Essa comunidade assumia para si o dever do Estado que tinha a obrigação de gerenciar o ensino, saúde e habitação.

Essas igrejas eram propriedades das irmandades, das ordens terceiras, formadas pelos leigos. Se o rito começava no altar, ele continuava fora da igreja pela assistência e pelas festas realizadas em praças e ruas durante dias dos santos padroeiros.

Eram os leigos, homens e mulheres da sociedade de então, os responsáveis por essas festividades.

O ensino era realizado pelos religiosos, a arte voltada para a catequese, com a representação bíblica em pinturas nos tetos das igrejas, com imagens do antigo testamento.

A igreja era subordinada ao poder do estado. Era o poder do rei absolutista que vigorava, era a vontade dele e para ele tudo

era dado, tudo lhe pertencia. Depois que Portugal se libertou da Espanha em 1640, o país se aliou ao poder de Roma e nas artes vê-se o esforço em imitar os artistas que serviam ao Santo Padre.

A arte barroca realizada então a partir dessa época representa em imagens a corte, a nobreza, um rei e uma vida de aristocracia, para um povo que não os tinha aqui em suas terras.

Essas artes realizadas nas igrejas, com suas representações ritualistas inebriavam os sentidos da visão e, para que essas representações fossem realizadas, uniram-se as corporações artísticas, políticas, homens brancos e negros, que pintaram cenas como: as festas de casamento do rei em Lisboa no ano de 1762 na Bahia, na Igreja Santo Amaro da Purificação. Essa alegoria mostra a necessidade da presença física do rei no país em formação.

Podemos fazer hoje, uma leitura distanciada dessa atitude de colocar o rei, em vez de cenas bíblicas, dentro da Igreja. Tratava-se, porém, na época, na materialização de uma nova filosofia iluminista, que tinha como suporte o templo religioso, visto como local de difusão das idéias, cultura e persuasão. As formas adotadas eram explícitas e, se não cumpridas devidamente punidas. Já nas cidades mineiras, privadas da presença das ordens religiosas, esse papel de difusão cultural foi magistralmente cumprido pelas ordens terceiras e irmandades que impuseram as normas sociais em locais de bandidagem e corrupção, provocados pela ganância do ouro e possibilidades de ascensão cultural.⁶⁰

O barroco brasileiro se desenvolve principalmente em Minas Gerais, devido ao ciclo do ouro no século XVIII. Por causa do ouro, todos queriam ir para essas terras fazer fortuna. Mesmo os padres foram impedidos de permanecer naquela região se não tivessem uma paróquia ou ofício.

Com as dificuldades criadas pelo Governo, e longe dos olhos das ordens religiosas, muitas pessoas se reuniram em

⁶⁰ Percival TIRAPELI, *Arte Sacra Colonial Barroco* Memória Viva, p. 11.

confrarias e irmandades. Construíram igrejas e capelas tendo maior liberdade de criar, à sua maneira, obras representando os santos com imagens morenas de anjinhos amulados. Por coincidir com o despertar da consciência nacional, o barroco foi a primeira possibilidade de expressão artística, contando com o apoio de protetores das artes, que eram no caso, estas confrarias, paróquias e agremiações religiosas.

Naquele tempo a igreja era local de difusão das idéias iluministas, da cultura, e não local somente de representação de cenas bíblicas.

Os povos que formaram esse país, africanos, europeus e ameríndios eram tradicionalmente religiosos. Os que aqui chegaram construíram as igrejas e seus espaços sagrados. Essas construções eram multifuncionais, uniam o serviço sagrado e profano, uma vez que os edifícios administrativos funcionavam dentro da própria igreja e ela mesma abrangia as atividades culturais e artística da nação que estava nascendo.

A influência destas ordens e da Igreja estendeu-se a todos os aspectos da vida colonial. Nas localidades mais pobres, onde não havia mão-de-obra especializada, os padres da Companhia de Jesus encontraram diversas soluções de acordo com o material disponível.

A influência maneirista é interpretada e simplificada livremente pelos executantes, geralmente mamelucos. Esta influência é evidente, sobretudo nos interiores das igrejas, nas decorações dos púlpitos e dos altares, nas ingênuas pinturas de forro.

A colonização do Brasil aconteceu na mesma época em que igreja passava por conturbados momentos da reforma protestante seguida da contra-reforma católica.

A arte barroca reflete essa época em que os fiéis católicos vindos da Europa não hesitavam em difundir o cristianismo juntamente com a cultura européia. Isso porque os padres que

vieram pregar a Boa Nova estavam firmes na fé e seguros após o Concílio de Trento, que dizia não haver salvação fora da igreja católica e, converter os pagãos a essa verdade e fé era considerado a mais alta manifestação de caridade.

Com o Concílio de Trento houve uma reforma litúrgica em que o sacrário sai da capela lateral junto ao coro e passa a ficar no altar mor, no centro da igreja, pois que a eucaristia era o sinal mais importante da religiosidade barroca.

Esse altar passou a ser adornado com grandes riquezas e, para atender essa liturgia, a decoração do espaço sagrado também seguiu a ideologia católica da contra-reforma e uma estética barroca.

Como características barrocas tinha-se o gosto pela grandiosidade, pela vontade de impressionar, a exibição de poder material e a importância da superposição decorativa.

A pintura no Brasil deu-se em dois tipos: os medalhões emoldurados no teto descrevendo os mistérios da Igreja e nas paredes, próximas ao chão em frisas, a pintura hagiográfica narrando fatos dos personagens da igreja.

Nessas características, podia-se ver que o gosto pela grandiosidade opunha-se a sobriedade e humildade proposta pelos reformistas protestantes.

A igreja católica mostrou essa oposição construindo templos suntuosos, ricos, valorizando o esforço humano na busca do eterno, do sagrado e de Deus. Esses templos deviam mostrar esse desejo e, ninguém podia ficar indiferente ao que via quando entrava na casa do Senhor. Para impressionar, as artes buscavam atingir os sentidos humanos, a afetividade, criando motivos decorativos de êxtases dos santos e seus milagres.

O poder material era visto em toda obra no uso do ouro e pedras preciosas, gerando assombro aos que entravam nesses santuários.

Essa estética contrária a sobriedade dos protestantes, estava ligada a produção da economia de trabalho que gerava enriquecimento. Produzia-se luxo e ostentação com objetos de ouro, pinturas, peças litúrgicas de prata e estanho, e grandes esculturas.

Tanto a aristocracia como a igreja, passaram a comercializar essa arte, a própria igreja mostrou muitas vezes ter mais poder que a alta sociedade de então.

A igreja reformista luterana propunha uma volta à simplicidade iconoclasta. A isso a igreja católica, com a contra-reforma, propôs e construiu templos de arquitetura barroca de colunas com volutas, torres sineiras, retábulos em madeiras talhada e dourada, grandes pinturas em forros de cores vibrantes.

Na Bahia, se destacou José Joaquim da Rocha, com a pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e fundador da "Escola Bahiana". No nordeste, as antigas fortunas, armazenadas a partir da cana de açúcar, também permitiram a edificação de belos templos, dentro do estilo barroco. Na Bahia, produziu-se arte notável mantida ainda pelo açúcar. São tetos pintados em caixotão com símbolos ou cenas isoladas, cercadas com ouro e cores.

Mas o grande filão artístico brasileiro se deu em Minas Gerais, onde existe a mais forte, farta e bela arte. Decorações em igrejas e capelas, de arraiais e vilas de Minas Gerais surgiram em meados do séc XVIII. Entre os artistas mais importantes encontra-se Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que nasceu em Vila Rica, hoje Ouro Preto, por volta de 1730.

Suas obras foram realizadas em pedra sabão e madeira. Entre suas grandes obras estão as estátuas dos doze profetas no adro da igreja em Congonhas do Campo. Cada personagem encontra-se em posição diferente e gestos diferentes também, gerando assim um resultado interessante e, quem observa, tem a impressão de que as figuras de pedra estão se movimentando.

As sessenta e seis figuras em cedro da composição da Via Crucis também em Congonhas, foram construídas em um conjunto arquitetônico de seis capelas e narra a paixão de Jesus, o caminho para o Calvário. É chamado de Os Passos da Paixão de Cristo.

Aleijadinho criou também entre tantas obras o risco geral e as esculturas da portada, risco da tribuna do altar-mor e laterais; escultura dos púlpitos e retábulos da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Em Sabará realizou o risco do frontispício, púlpitos, atlantes do coro, imagens de São João da Cruz e São Simão Stock. Nunca lhe faltou serviço, mesmo doente pedia que amarrassem em suas mãos seus instrumentos de trabalho para que pudesse realizar suas tarefas. Morreu em 1814 em Vila Rica.

Além de Aleijadinho outros artistas e estilos aparecem no barroco brasileiro como, as "chinesices", que são painéis pintados a ouro sobre fundos verdes e vermelhos, lembrando porcelanas. Vê-se este estilo de pintura na Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará e no púlpito da Igreja de Santana do Arraial de Cocais.

Mas a característica maior da pintura barroco-rococó de Minas Gerais se deu com os forros em perspectiva. Sendo a primeira igreja documentada: a Capela Mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, feita por Antonio Rodrigues Belo, mostrando um céu aberto e dentro de um círculo de nuvens e anjos, a Virgem coroada pela Santíssima Trindade. Além dessa, tem-se a Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, de Manoel José Rebelo e Sousa.

Com pintura em perspectiva, ainda tem-se na região de Diamantina, outro forro de nave: A Igreja Carmelita de Diamantina.

Na liturgia, o Cristo sacramentado na eucaristia era visto sobre o altar em ostensório de ouro. Esse altar também servia de apoio para objetos litúrgicos como o cálice, a naveta e os castiçais também em ouro e prata. O leigo ao entrar nessa igreja não conseguia ficar indiferente ao brilho que resplandecia desse ouro e

pedras preciosas à luz do dia ou à luz das velas; pensava estar no paraíso.

Nem todas igrejas conseguiram possuir essa riqueza. A concentração desta mesma riqueza acentuou as diferenças num território tão extenso, fazendo surgir manifestações artísticas distintas em cada porção do país.

Uma primeira manifestação artística realmente nacional aparece nos retábulos de igrejas mais modestas do interior do país, realizados em madeira talhadas e pintadas por artesãos indígenas, geralmente mamelucos. São interpretações livres dos modelos originários de Portugal.

Os artistas deste período usavam materiais tipicamente brasileiros, havia a tendência a aproveitar como elementos decorativos, motivos tirados da fauna e flora brasileira, com recursos técnicos limitados, fundando assim uma arte nacional.

No Brasil, o barroco caracterizava todos os aspectos da vida social, da intensa miscigenação entre as raças até os moldes adotados pela criatividade popular.

Também as igrejas da coroa portuguesa e espanhola foram beneficiadas com as descobertas das minas auríferas das Américas e por isso puderam usufruir as riquezas da terra que colonizaram, para decorarem seus santuários.

A política da contra-reforma encontrou no barroco uma característica do povo pelo gosto do singular e insólito, manifestado pela exaltação dos heróis, culto aos santos e as individualidades.

A igreja exaltava e glorificava seus santos padroeiros e criou ambientes de elementos decorativos que mostraram toda a devoção e elogio a eles.

No Brasil, a ordem dos jesuítas foi a que mais colaborou para a difusão da proposta da contra-reforma católica. Portugal e Espanha colaboraram dando apoio político e material para evangelização dos gentios. Outras ordens religiosas vieram para as

Américas, construindo um mundo católico de grande acervo arquitetônico, escultural e pictórico barroco de grande valor artístico.

Essa arte começou no nordeste do Brasil com a vinda dessas ordens religiosas e esses homens desbravaram o território, andaram por extenso litoral, embrenharam-se pelas terras para pregar o evangelho, construíram ao longo desses séculos obras maravilhosas com matéria prima aqui encontrada a madeira, a terra e o ouro.

As construções mais suntuosas estiveram a serviço dos jesuítas, franciscanos, carmelitas, beneditinos e dominicanos. As igrejas matrizes do clero secular raramente alcançaram o mesmo padrão de riqueza e ostentação das igrejas do clero regular. A compensação fez-se no caso brasileiro, com muita propriedade, por intermédio das irmandades religiosas e das confrarias e ordens terceiras, que abrigavam entre os seus seguidores uma significativa parcela da sociedade colonial, rica e pobre, branca e mestiça, mulata ou negra, que não poupou esforços materiais, técnicos e artísticos na construção de seu patrimônio religioso.⁶¹

Já no século XIX, na era da industrialização, a igreja é perseguida pelas idéias do iluminismo e do positivismo. É a razão sobre a fé. A ciência pode e explica tudo. A arte torna-se por demais acadêmica, elitista e perfeccionista.

O contato europeu com as culturas de todos os outros continentes – África, América e Ásia – traduz-se no conhecimento das artes milenares e de novas expressões.

A arte primitiva dessas culturas não tinha parâmetros com a realidade, era executada em ritos e celebrações da vida, enquanto na Europa a arte era para o deleite e comércio, em que os retratos, damas e naturezas mortas eram criados para a sensibilidade dos sentidos.

⁶¹ Percival TIRAPELI, *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*, p. 50.

As igrejas com imagens de santos e anjos mostravam todo o sentimento e sensualismo humano, com cenas de milagres e da vida dos santos eram colocados nos altares e o próprio Cristo nem sempre era o centro do cristianismo.

Apesar do aparente fechamento da igreja em si mesma, no final do século XIX passou por movimentos que objetivavam uma volta às origens. Novas congregações religiosas com fins educacionais foram constituídas visando a preparação de uma nova sociedade, além da constituição de movimentos bíblicos católicos evangelizadores.

O Cristo volta a ser o centro da igreja no princípio do século XX, é o início do Movimento Cristológico.

O leigo cristão toma consciência de que ele é o povo de Deus. Os sacramentos, como a eucaristia, são o meio da unidade.

Em decorrência, no início da década de 1960 é proclamado o Concílio Ecumênico Vaticano II visando, fundamentalmente, reformular a liturgia e modernizar as expressões pastorais e missiológicas.

A arte cristã não poderia continuar a mesma.

Deixa-se a imagem do Cristo Sofredor e os santos perdem seu auge.

Evidencia-se agora, o Cristo Vencedor, como no primeiro milênio que são executados em algumas igrejas no Brasil como na paróquia de São João Batista em São Francisco Xavier, na paróquia do Sagrado Coração de Jesus em Santos e na Capela do Cemitério do Gethsemani em São Paulo.

É neste contexto, na nova visão para o terceiro milênio, que surge a obra de Cláudio Pasto.

SÉCULO I



Cristo e a mulher que sangrava.

Fig.4 –Fresco e esculturas nas
Catacumbas Romanas

SÉCULO VI



Cristo Pantocrátor (detalhe).

Técnica encáustica

Fig.5 – Mosteiro de Santa
Catarina, Monte Sinai.

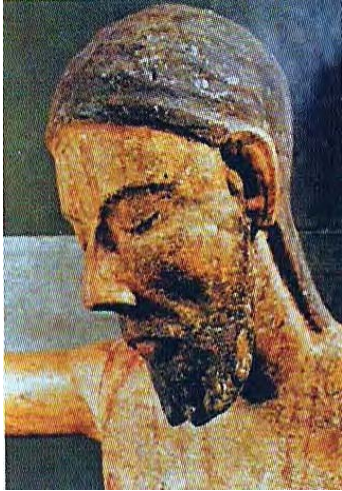
SÉCULO IX



Cristo Pantocrátor (detalhe).

Fig.6 – Ábside da Igreja
Romana ded Tahull,
Catalunha, Espanha.

SÉCULO XI



Escultura Românica (detalhe).

Fig.7 – Igreja de Taizé, França

SÉCULO XIV



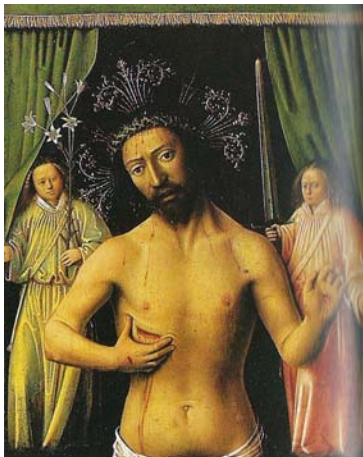
Cristo homem entre os homens.

Beijo de Judas (detalhe).

Fresco: 200X185cm.

Fig.8 – Giotto - Capella de Gli Scrovegni, Itália. 1305-1306.

SÉCULO XV



O Homem de dores.

Óleo sobre tela: 11,5 x 8,5 cm.

Fig.9 – Petrus Cristius, -
Birmingham, Inglaterra. 1444

SÉCULO XVI



Cristo Salvator Mundi entre
anjos músicos (detalhe).

Fig.10 – Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antuérpia. 1487-1490.



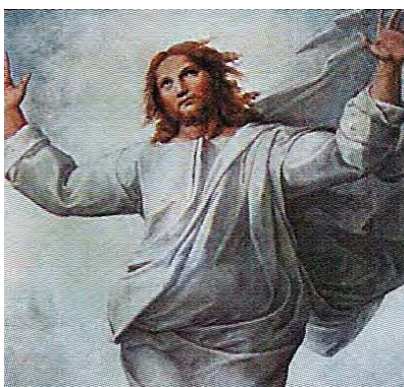
O Juízo Final.

Cristo Apolo.

(detalhe)

Fresco: 1463X1341 cm

Fig.11 – Michelangelo Buonarroti - Capela
Sistina, Vaticano – parede oeste. 1536



Cristo da Transfiguração.

Óleo sobre madeira.

(detalhe)

Fig.12 – Rafael - Pinacoteca do Vaticano. s.d.

SÉCULO XVII



Ceia em Emaús.

Óleo sobre tela: 140x195 cm.

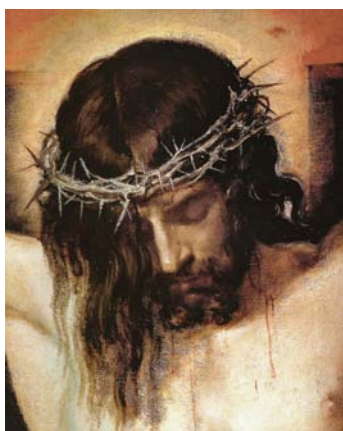
Fig.13 – Caravaggio. Londres.1601.



Descida da Cruz.

Óleo sobre tela: 420x310 cm.

Fig.14 – Peter Paul Rubens -
Catedral de Antuérpia. 1612



Cristo na Cruz (detalhe).

Óleo sobre tela:

248 x169 cm.

Fig.15 – Velásquez – Museu do
Prado, Espanha. 1632



Senhor dos martírios.

Óleo sobre tela:

288x183 cm.

Fig.16 – Frei Ricardo do Pilar – Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. ca. 1690

SÉCULO XVIII



A Benção de Cristo (detalhe).

Fig.17 – Benjamin West – Igreja de Saint Pancras, Londres, Inglaterra. 1777



Flagelação (detalhe).

Madeira policromada.

Fig.18 – Aleijadinho – Museu da Inconfidência, Ouro Preto. 1796.

SÉCULO XIX



Ceia (detalhe).

Óleo sobre tela: 240x440 cm.

Fig.19 – Manuel da Costa Ataíde –
Seminário do Caraça, Minas Gerais. 1828



Jesus no Jardim de Getsêmani.

Fig.20 – Heinrich Hofmann – New York, 1890.



Cristo Amarelo.

Óleo sobre tela.

Fig.21 – Gauguin – Art Gallery,
Buffalo, NY. 1888.

SÉCULO XX



A Epopéia da Civilização
Americana: a moderna
migração do espírito.

Mural (painel 21 – detalhe).

Fig.22 – J. C. Orosco - Hanover, New
Hampshire. 1932-34.



O Rosto Sagrado.

Fig.23 – Georges Rouault – Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris. ca. 1933.



Pietà.

Óleo sobre tela: 110x134 cm.

Fig.24 – Vicente do Rego Monteiro – Museu de
Arte Contemporânea, São Paulo. ca. 1966



Cristo Redentor.

Pedra sabão

Fig.25 – Desenho: Carlos Oswald; Estatuária: Paul Landowski; Iluminação: Guglielmo Marconi. Rio de Janeiro. 1931.

SÉCULO XXI



O Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio.

Incisão em placa de latão
banhado a ouro sobre
madeira.

100x100 cm.

Fig.26 – Cláudio Pastro –
Vaticano. AD 1997.

2º CAPÍTULO

ARTE SACRA E ARTE RELIGIOSA

A arte sacra é toda a obra de arte realizada para o culto sagrado como meio para levar os homens até Deus.

(Discurso do Papa Pio XII aos artistas, 19-V-1948).

Em geral, os compêndios de história da arte não apresentam quaisquer distinções oficiais, que não as semânticas, entre as expressões *Arte Sacra* e *Arte Religiosa*. Frequentemente são, portanto, utilizadas como sinônimos para classificar ou catalogar obras de arte de manifestação cristã.

Para a Igreja Católica Apostólica Romana e seus acadêmicos, entretanto, a Arte Cristã ou Arte Eclesiástica⁶² genericamente, se subdivide em duas diferentes vertentes que denominam de *Sacra* e *Religiosa*.

Essa divisão ou distinção é notável tanto em documentos oficiais do pensamento da Santa Sé Apostólica, como também publicamente expressa pelo Clero, por eruditos ligados à Igreja e por artistas que militam no campo da arte cristã.

Também é francamente observável que isso não implica em qualquer julgamento de valor, ou seja, uma classificação não é superior ou prioritária, diga-se assim, uma em relação à outra. Ambas são necessárias para a difusão da mensagem do Evangelho, embora cumpram, ao menos na visão da Igreja, papéis formalmente diferentes.

A arte cristã incorporou a arte greco-romana, por que ao representar o Salvador, exigia-se que O retratasse figurativamente.

O cristianismo se apoderou dos elementos da herança artesanal de representações sem sofisticação, libertando-se do naturalismo greco-romano repleto de glórias humanas, e utilizou os elementos eternos desta herança. Esses elementos são percebidos, por exemplo, nas catacumbas, nas formas do círculo com seis raios formados pelas letras gregas χ (Chi) e ρ (Ro), que constituem as

⁶² THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, <http://www.newadvent.org/cathen/05248a.htm>.

primeiras letras do nome grego Christós (Cristo), entrelaçadas e associadas à cruz. Conhecido como Monograma Constantiniano, inserido no círculo forma a roda cósmica, que retorna ao símbolo do sol quando contornado e divide o céu em dois eixos.

Cristo está associado ao sol. É a união das tradições artesanais de caráter cosmológico ao cristianismo, que forma o calendário solar que resulta no marco das festas solares com o ano litúrgico cristão.

É na arquitetura cristã que se perpetua a forma circular com a cruz inscrita, simbolizando Cristo e o cosmo. Cristo é a totalidade, o eterno e ao mesmo tempo o ciclo celeste. A cruz simboliza os pontos cardeais nas divisões por ela formada, projetando assim a configuração retangular do templo. "A cruz dos eixos cardeais é elemento mediador entre o círculo do céu e o quadrado da terra".⁶³

Existe um simbolismo entre a arquitetura de um templo e o corpo de Cristo e se confirma isso na Bíblia Sagrada quando se lê: "Destruí este templo e eu o levantarei em três dias."⁶⁴ A isto Jesus falava de sua ressurreição, do templo de seu corpo, e não do templo de pedras de Jerusalém.

O templo era a morada de Deus, a presença divina na terra, de acordo com a tradição judaica.

Na história da salvação, Deus, depois da queda de Adão, retira-se da terra e vai morar nos corações dos patriarcas, quando faz a aliança com Abraão.

Mais tarde com Moisés, Deus passa a habitar o tabernáculo, que é uma habitação móvel. De maneira geral Deus vem habitar o coração dos homens purificados de Israel.

Foi o rei Salomão quem construiu um templo de pedra na terra, para que Deus pudesse habitar. Na Bíblia, no Livro dos Reis diz: "Eu edificarei para Ele uma casa, a morada em que habitará para

⁶³ Titus BURCKHARDT, *A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente*, p. 82.

⁶⁴ Bíblia Sagrada - Jo 2,19-21.

sempre”.(1 Reis 8,12-13). Depois de fazer as orações pedindo que Ele viesse habitar esse templo, caiu do céu um fogo que queimou as oferendas e a glória de Deus encheu a casa. Nesse espaço onde Deus habita é dividido por um véu, onde ninguém pode entrar, a não ser os sacerdotes em dias de específicos.

Para os cristãos, o templo de Salomão é substituído pelo corpo de Cristo e quando Ele morre na cruz o véu do templo se rasga.

A igreja cristã passa a ser o templo de Cristo, o seu corpo, que é formado pelas pedras que são os fiéis e os alicerces os sacerdotes. É a comunhão dos santos. É esse o simbolismo.

De acordo com os Patriarcas da igreja católica, o templo cristão é antes de tudo a presença de Jesus como Deus manifestado aqui na terra. Ele representa tudo o que há de visível e invisível no universo.

De acordo com alguns Patriarcas, O Santo dos Santos é a imagem do Espírito, a nave é uma imagem da razão, e o símbolo do altar, uma síntese de ambos. Segundo outros, O Santo dos Santos, ou seja, o coro ou abside, representa a alma, enquanto a nave é análoga ao corpo, e o altar, ao coração.⁶⁵

Liturgistas da Idade Média faziam referência ao templo cristão como sendo a forma de Cristo na cruz: a cabeça é a abside, os braços abertos os transceptos, a nave os pés e o altar o coração.

Existe também uma analogia entre o espaço e o tempo, pois que a proporção está para o espaço assim como o ritmo está para o tempo. Portanto a proporção harmoniosa que divide o círculo mostra o ciclo celeste. E por ser a imagem do cosmo, o templo sagrado apresenta o ser divino.

Da mesma maneira como acontece com o cosmo, o templo é construído a partir do caos.

⁶⁵ Titus BURCKHARDT, *A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente*, p. 84.

Os artesãos empregavam matéria prima como a madeira e a pedra, que passavam a receber a forma determinada pelo espírito.

Fazendo uma comparação, as ferramentas usadas para modificar a matéria bruta são instrumentos divinos que modificam e modelam o cosmo.

A maestria e o domínio perfeito da arte eram objeto da realização artística. Essa maestria era a participação consciente no plano do Arquiteto do Universo - o Criador - que revelava-se na síntese da proporção na construção do templo.

De maneira geral, o método usado na realização de uma obra era manifestado na forma regular dado à pedra, pois a forma é a essência.

É a forma que resume, de certo modo, as qualidades essenciais de um ser ou um objeto, opondo-se assim à matéria. Na aplicação iniciática desta idéia, os modelos geométricos representam aspectos da verdade espiritual, enquanto que a pedra é a alma do artista, o trabalho executado sobre a pedra, que consiste em remover tudo que nela é supérfluo e conferir uma 'qualidade' a algo que ainda é apenas uma 'quantidade' bruta, corresponde ao desenvolvimento das virtudes, que são, na alma humana, os suportes, ao mesmo tempo os frutos do conhecimento espiritual... a alma é transformada, de pedra bruta, irregular e opaca, em pedra preciosa, lapidada e penetrada pela Luz Divina, que se reflete em suas facetas.⁶⁶

Considera-se como arte sagrada aquela que vem da arte tradicional dos ícones e a música litúrgica. Esses ícones que representam Maria e Jesus são realizados a partir das imagens achiropitas, (não feitos por mãos humanas), isto é, de origem miraculosa.

Na ótica da Igreja Católica, por Arte Sacra, resumidamente, são identificadas aquelas obras destinadas à liturgia e ao culto, enquanto a Arte Religiosa é mais representativa das

⁶⁶ Titus BURCKHARDT, *A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente*, p. 92.

devoções pessoais, cenas bíblicas com caráter de instrução (Bíblia Pauperum), testemunhos da vida dos santos, etc, não necessariamente aplicáveis às celebrações.

A arte de inspiração verdadeiramente cristã deriva de imagens de origem milagrosa, do Cristo e da Virgem...a arte tradicional dos ícones e o artesanato tradicional, além de um determinado tipo de música litúrgica, que evoluiu a partir do legado Pitagórico, merecem a denominação 'arte sagrada'⁶⁷

A arte religiosa reflete algo que é particular de um determinado indivíduo, um devocionismo próprio, sem qualquer sentido pejorativo ou diminutivo nisso.

Federico Delclaux, sacerdote, Doutor em Direito Canônico, teólogo mariano com diversos livros publicados, afirma:

Há uma diferença entre arte religiosa e arte sacra. A primeira é a que reflete a vida religiosa do artista, porque a virtude da religião tende a causar no homem uma atitude substancialmente íntima de submissão, de adoração, de fé. (...) A arte sacra é a que tem um destino litúrgico, e não só deve levar a uma atitude religiosa genérica, mas há de ser apta para originar a atitude religiosa exigida pela liturgia.⁶⁸

A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), através de sua Comissão Episcopal para a Liturgia, mantém ativo um Setor de Arte Sacra, atualmente comandado pela arquiteta e artista plástica atuante, Irmã Laíde Inês Sonda.

O departamento tem por função congregar artistas, arquitetos, engenheiros, historiadores, arquivistas, arqueólogos e restauradores que formam o pensamento artístico e preservacionista da Igreja no país, a fim de estabelecer critérios e metodologias para o trato com o patrimônio cultural da Igreja, constituído e crescente.

⁶⁷ Titus BURCKHARDT, *A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente*, p. 76.

⁶⁸ In Revista CELEBRAÇÃO LITÚRGICA – Braga/Portugal – edição 2/00 (www.cliturgica.org).

Periodicamente, estabelece encontros e seminários nacionais. Dos anais do Terceiro Encontro Nacional de Arte Sacra de 2000, em Belo Horizonte, lê-se:

A arte sacra será não apenas uma obra de arte, nem apenas uma obra de arte cristã, mas deve ser também uma obra de arte que sirva para o culto.⁶⁹

Os artistas cristãos partilham, portanto, da visão oficial da Sé Apostólica.

Afirma Pastro:

...Arte sacra, de culto, litúrgica, são sinônimos e objetivam a celebração cristã. Arte religiosa, de devoção, são sinônimos e subjetivos, pois brotam da interioridade do indivíduo e sua esfera não vai além do sentimentalismo.⁷⁰

Marieta Quesada, professora da Faculdade de Belas Artes de Madrid e pintora de renome na arte cristã, diz: "A tarefa do artista, na arte sacra, é levar os outros à contemplação através dos seus quadros".⁷¹

Em um certo sentido, ainda conforme o pensamento da Igreja, a Arte Sacra seria quase uma classificação particular de Arte Religiosa.

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. Elas espelham, por natureza, a infinita beleza de Deus [...].⁷²

O texto anterior é profundamente emblemático por tratar-se de um dos mais importantes documentos oficiais da Igreja

⁶⁹ D. Marcos BARBOSA, *A Arte Sacra, In: Frei Guilherme BARAÚNA, OFM, A Sagrada Liturgia renovada pelo Concílio*

⁷⁰ Claudio PASTRO, *Guia do Espaço Sagrado*, p. 82.

⁷¹ Marieta QUESADA, *In Revista Celebração Litúrgica – Braga/Portugal – edição 2/00* (www.cliturgica.org)

⁷² Sacrossanctum Concilium, nº 122.

Romana, a Constituição Dogmática do Concílio Vaticano II, que justamente estabelece seus princípios e dogmas de atuação no mundo. Além de referir-se explicitamente às duas classificações, a citação “elas espelham”, demonstra, em contraposição a “mais alto cimo”, a eqüitativa importância dada às artes liberais de maneira genérica.

Sobre esse artigo, o 122 da Constituição Sacrosanctum Concilium, escreve D. Marcos Barbosa, OSB:

Logo no início do capítulo (art. 122), deparamos com uma distinção de grande importância, que evitaria, levada em conta, freqüentes equívocos em terreno tão difícil, por contingente e concreto. Vislumbramos ali a distinção, que nos parece óbvia, e já proposta por Jacques Maritain no seu clássico livro *Art et Scolastique*: dentro da arte em geral, devemos distinguir, num círculo menor, a arte cristã, e, dentro da arte cristã, num círculo menor ainda, a arte sacra.⁷³

A Igreja, no entanto, não se coloca formalmente junto a qualquer estilo específico de arte, considerando toda e qualquer manifestação aceita, obedecidas as exigências litúrgicas.

A Igreja nunca considerou seu nenhum estilo de arte, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando assim, no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Também em nossos dias e em todos os povos e regiões a arte goze de livre exercício na Igreja, contanto que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos ritos e edifícios sagrados.⁷⁴

Tanto algumas artes primitivas indígenas e africanas, assim como ícones da Igreja Oriental e Pantocrátors⁷⁵ da Idade Média, são exemplos de imagens sagradas, imagens de culto.

⁷³ In Frei Guilherme BARAÚNA, OFM. *A Sagrada Liturgia renovada pelo Concílio*.

⁷⁴ Sacrosanctum Concilium, nº 123.

⁷⁵ Do grego, Senhor do Universo.

Em qualquer visão teológica, mesmo não-cristã, é o Sagrado que se revela através de mediações, que se manifesta aos sentidos humanos através dos materiais e das formas e não o homem, propriamente, que o “captura” em uma imagem.

Sobre isso, afirma o filósofo Mircea Eliade em seu livro *O Sagrado e o Profano*:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se *manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.[grifo do autor]⁷⁶

A palavra Sagrado é um termo presente em todas as religiões e culturas.

Segundo Marilena Chauí:

Todas as culturas possuem vocábulos para exprimir o sagrado como força sobrenatural que habita o mundo. (...) Na cultura grega, agnos (puro) e agios (intocável), e na romana, sacer (dedicado à divindade) e sanctus (inviolável) constituem a esfera do sagrado. (...) A religião pressupõe que, além do sentimento da diferença entre natural e sobrenatural, haja o sentimento da separação entre os humanos e o sagrado, mesmo que este habite os humanos e a Natureza.⁷⁷

A arte sacra, de culto, muitas vezes não é assinada pelo artista, pois que Deus é a sua meta, faz parte da celebração litúrgica.

Na arte de culto, as linhas e formas rígidas apresentam o mistério. Na arte de devoção, as linhas são agitadíssimas, envolventes, numa experiência humana do sagrado. Quer criar meios para hipnotizar, para sugerir o religioso.⁷⁸

A classificação partidária da Arte Cristã em Arte Sacra e Arte Religiosa é, certamente, polêmica.

⁷⁶ Mircea ELIADE, *O Sagrado e o Profano*, p. 17.

⁷⁷ Marilena CHAUÍ. *Convite à filosofia*. un. 8, cap. 2.

⁷⁸ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra Espaço Sagrado Hoje*, p. 115.

Entretanto, é fato que é uma divisão própria do ponto de vista da Igreja Católica, expressamente pronunciada e atestada pelo Vaticano e por seus artistas.

3º CAPÍTULO

O ARTISTA

1. PERFIL E CONJUNTO DA OBRA

Cláudio Pastro nasceu em 1948, na cidade de São Paulo.

Após cursar a faculdade de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, foi para a Europa, onde conheceu



Fig.48 – O artista.

o que hoje é a sua referência como reconhecido artista sacro.

Depois de cursar arquitetura sacra na Escola de Belas Artes Lorenzo da Viterbo, Itália, continuou seus estudos durante a juventude em academias e mosteiros da França (Abbaye Notre-Dame de Tournay), Espanha (Museu de Arte de Catalunha), México (Abadia Beneditina de Tepeyac) e Brasil (Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo), onde adquiriu sua linguagem artística e mestria na representação de Cristo e demais figuras sacras dentro da liturgia católica.

Desde 1973, dedica-se integralmente à Arte Sacra.

Sendo Pastro um homem de seu tempo, não é diferente de todos que mostram suas dificuldades e ambigüidades diante da vida e da cultura atual. Não se refugiou dentro de mosteiros, mas foi justamente neles que encontrou a maneira de realizar os seus processos artísticos durante suas viagens pela Europa, onde visualizou cenários da arte realizada em igrejas de estilo românico e a arte bizantina.

Vem daí a sua visão de arte sacra, a união de fatos do mundo, com a vida mística que encontrou na espiritualidade monástica da igreja católica romana.

A obra sacra deve fazer parte do culto, anunciar uma Presença, mas não a do artista que a realiza, essa arte não deve

chocar aquele que a vê como se fosse uma peça de museu, porém necessita provocar em quem a contempla o sentimento de estar diante de algo maior do ele próprio, de algo inusitado. Sentimento este, que não acontece ao se deparar com imagens de santos ou mesmo de Jesus, feitas em série para o comércio.

Num mundo em que a arte se volta ao abstracionismo, Pastro, ao contrário, se volta a uma arte figurativa. O abstracionismo desintegra o ser humano até a sua completa desmaterialização indo contra o princípio da forma humana existente em Cristo, que segundo o dogma da Igreja Católica, se encarnou no seio da Virgem Maria.

Como a arte é comunicação, ela reflete os pensamentos, tudo o que passa na vida do artista, por meio de sua estética, materiais e suportes, estilos e maneiras de representação. O artista e sua arte fazem parte de seu tempo, da voz e da expressão do povo. Assim o faz, Cláudio Pastro ao criar o Cristo Vencedor. Ele deixa transparecer em sua arte o que entende por sagrado em obras realizadas nas igrejas, como lugar de beleza, celebração e onde o sagrado se manifesta.

A fonte de inspiração do artista começou na sua infância quando freqüentava junto com sua família os mosteiros de vida contemplativa e missas realizadas em latim.

Foi no Mosteiro Beneditino da Anunciação, Curitiba, levado por dom Phellippi Leddet, que teve as primeiras noções práticas de arte, tendo também como orientador o monge dom Gerard Calvet.⁷⁹ Na biblioteca do Mosteiro do Encontro, com as monjas beneditinas, Madre Chantal e Anne Farcy conheceu a arte bizantina.

Em 1972, em sua viagem à Europa conheceu a beleza do despojamento da arte românica realizada nas igrejas da Itália e a majestade e esplendor do bizantino das basílicas de Roma e Ravena.

⁷⁹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 150.

...madre Chantal (suíça) e irmã Farcey (belga) que me abriram para a beleza divina do ícone bizantino... Não posso omitir a grande amizade e incentivo que recebi dos padres operários franceses, Michel Cüenot e Joamar Vigneron. Eles puseram-me em contato com nossas raízes orientais, com o espírito hebraico e ortodoxia, as origens do Evangelho. Assim aprendi amar o Oriente, o valor físico da pessoa, do corpo, dos gestos, do encontro e do lugar de acolhimento.⁸⁰

Durante o curso de História da Arte Românica, baseou sua criação artística na arte realizada naquela época, na qual se diz um apaixonado, identificando-se com ela.

Foi neste curso que ele aprendeu a enquadrar as figuras de maneira geométrica, fazer Jesus em Majestade, o Senhor do Universo, circunscrito em mandorla⁸¹, com uma mão em gesto de ordem como quem envia à pregação, ou a de um juiz e, com a outra, sempre segurando o Evangelho além de estar sempre presente as letras gregas Alfa e Omega que são: o Princípio e o Fim.

A arte de Pastro segue a influência da arte desta época, pois que as pinturas nas igrejas românicas que chegaram até nós têm por tema em suas paredes principais e absides o Cristo Vencedor, entronizado, o Cristo Pantocrátor. À sua volta, multidões de santos, anjos, pessoas e potestades infernais. Nas paredes da nave, procissões de santos ou passagens bíblicas, dominadas por grandes figuras ou mesmo de imagens menores compondo registos sobrepostos. Na Itália, país influenciado pelo mundo bizantino, as pinturas são freqüentemente substituídas por mosaicos de fundo dourado de origem oriental.

Ainda na Europa, Pastro foi convidado a expor suas obras, sempre com motivos dedicados à arte sacra.

Sofreu influências de vários professores, como: Gabriel Chaves de La Mora, quando cursou no Mosteiro de Santo Anselmo,

⁸⁰ Cláudio PASTRO, *C. Pastro Arte Sacra*, p. 17.

⁸¹ Vide ANEXO II – GLOSSÁRIO.

que é uma Universidade de Roma, a disciplina de arquitetura sacra. No Brasil, teve como professores Galileo Emendabili, que é um grande escultor e Fúlvio Pennacchi, seu mestre de pintura.

Começou assim, Marília, eu sempre fui um apaixonado, quando fazia faculdade de artes, quando conheci através de ilustrações a arte românica, e o românico é um bizantino popular. Ele também tem um Cristo Glorioso, até numa maneira muito grotesca, parece infantil.⁸²

Sua produção artística é formada pelo o que foi proposto pelo Concílio Vaticano II, que fez uma reformulação idiomática, gestual, a litúrgica e artística. Os santos perdem seus altares e Jesus volta a ser o centro da fé cristã.

Por ser um artista pós-conciliar, pode ousar em sua arte. Esse pensamento foi reforçado por Irmã Mônica, da Abadia de Nossa Senhora da Paz, quando ele começou a receber os primeiros grandes pedidos. Foi Irmã Mônica que disse: você é sangue novo, pós-conciliar, não tenha medo, vá em frente. Ele então tomou isso como regra e deu continuidade ao seu trabalho.

Pastro era jovem quando o Concílio Vaticano II estava acontecendo. Esse Concílio pedia uma volta às fontes.

Porém, no começo de sua carreira artística, Pastro queria mostrar um pouco da arte realizada no Brasil, seu país.

Ele não entendia como na arte religiosa aqui realizada não entrava o elemento indígena ou negro. O que se tem é sob a influência dos jesuítas no sul e as igrejas barrocas paulistas, como o toalheiro em madeira que está no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Uma outra coisa Marília, que você deve perceber um pouco, eu gosto muito, o que foi o começo da minha vida. O que eu mais desejava mostrar como arte no Brasil, é o primitivo eu adoro o primitivo. E era minha idéia no começo da carreira. Eu não compreendia por em nossa arte sacra não entrava o elemento negro nem índio. Sempre a arte

⁸² Entrevista Cláudio Pastro. p 166.

barroca foi uma arte branca, tirando a latino-americana espanhola que ainda adotou um pouco mais da cultura indígena. Mas na origem portuguesa o índio e o negro não entravam. Muito pouco quando tem influência jesuíta, que é o caso do sul do Brasil ou as igrejinhas barrocas paulistas, que são jesuíticas, barrocas. É como o famoso toalheiro de sacristia que está no Museu de Arte Sacra de São Paulo, que representa dois índios mostrando a língua, formando um suporte para toalha. Mas são exemplos isolados, não há uma estrutura onde as figuras todas sejam indígenas.⁸³

Ele viu essa lacuna na arte aqui realizada, então começou a fazer figuras com traços de influência indígena em meio a suas criações, o que ele considera primitivo.

Todavia, encontrou oposição em duas linhas da Igreja Católica no Brasil, a primeira foi o movimento da Teologia da Libertação.

Para os membros deste movimento a arte era considerada um luxo num país em que seus habitantes passavam ou ainda passam fome, num país em que esses mesmos habitantes não têm moradia digna, ou trabalho. Como gastar o dinheiro da comunidade em obras artísticas quando as necessidades básicas não eram ou são supridas? Esses mesmos membros não entendiam que a arte estava ligada à cultura do povo.

E a segunda foi justamente a reação popular, que desejava encontrar um Cristo bonitinho, branco de olhos azuis. Então ficou difícil realizar uma arte em que o cliente e a própria igreja não entendiam e nem gostavam do produto.

Para sobreviver, ele necessitou realizar uma arte mais aceitável com o rosto de Jesus mais suave, assim se voltou para a arte de influência românica e bizantina, em que buscava unir o primitivo com a arte realizada no início da era cristã. Seus traços apresentam essa pureza da arte primitiva.

⁸³ Entrevista Cláudio Pastro. p. 179.

Em suas obras, um mesmo motivo como o Cristo Bom Pastor, adquire características diferentes quando colocado em suportes de dimensões diversas. Porém de maneira alguma essa obra deixará dúvidas de que é uma representação de Jesus traduzindo em imagem aquilo que está escrito em palavras nos Evangelhos. É a sua estética, pois mesmo que ele aprecie a arte primitiva, Pastro não é um primitivista.

Ele usa com intenção todos os elementos contidos na arte primitiva como a distorção de tamanho, a enorme importância aos elementos das figuras principais e a negligência aos motivos secundários. Essa maneira de fazer arte explica as cenas e as ações bíblicas que são atraentes ao espírito. Ele sabe usar esses conceitos, pois estudou muito até chegar a essa excelência. Ele consegue sintetizar o passado grandioso da arte do início da era cristã e unir com a simplicidade de traços limpos, ágeis e puros.

Ele usa as cores primárias e chapadas em suas pinturas e suas obras nada têm da arte renascentista ou acadêmica.

A pintura de seus Cristos Pantocrátors é em amarelo em seus mais diversos tons. O fundo geralmente é em tons de terra ou vermelho para que o amarelo, que na simbologia é a cor da luz e da divindade venha para frente.

Seus trabalhos são sempre realizados em suportes duros como parede, madeira, MDF, eucatex. Não usa jamais tinta acrílica ou telas.

As cores azuis, amarelo e branco combinam com os tons terrosos e avermelhados, que usa como fundo em suas criações, pois que estas dão destaque àquelas. Uma cor pede a outra e muitas vezes durante o ato criador, Cláudio se deixa seduzir por uma outra cor.

Para Cláudio Pastro, a arte sacra não é ornamento, ela tem por objetivo servir a liturgia.

Para os primeiros cristãos, o local de culto era despojado e por isso mesmo colaborava para que somente o essencial aparecesse. Não havia necessidade de estátuas monumentais ou esplendorosas como nos templos da Grécia antiga. Esses primeiros cristãos não adornavam seus locais de reunião uma vez que a real imagem de Deus é a do ser humano que se santifica, isso o faz à imagem de Deus criador.

Mesmo assim, os símbolos, as figuras e as alegorias foram aparecendo nas paredes das catacumbas e mais tarde nas basílicas passando de pintura de ornamento, para simbólica, figurativa, narrativa e pinturas de ícones e tornaram-se presente em todas as igrejas cristãs tanto do Oriente como do Ocidente.

Contudo, para Cláudio Pastro, quanto mais despojada a construção, mais esta remete ao essencial. Ele não se interessa pelo supérfluo na representação de uma paisagem ou na confecção de um corpo perfeito muito menos na perspectiva da arte ilusória.

Em seu trabalho ele considera que exista a transposição do alfabeto, do evangelho, da palavra escrita para formas e cores. Seu ato criador não vem de uma inspiração simplesmente, mas sim de seu posicionamento e da contemplação de tudo que há em sua volta.

Para Cláudio, o artista tem que dar um tempo para si próprio, para ouvir tem que fazer esse tipo de exercício de espera, de contemplação para que a obra flua, pois esse tempo vai trabalhando nele e amadurecendo suas hipóteses.

... o trabalho de arte sacra é a transposição daquilo que está escrito alfabeticamente para a forma e cor... É uma continuidade, você percebe, não tem supérfluo, eu não estou interessado na paisagem, que o corpo seja perfeito, nada, estou interessado que o espírito passe nestas poucas linhas.⁸⁴

⁸⁴ Entrevista Cláudio Pastro. p. 180.

Com o Concílio Vaticano II, que pede um *ritornello ad pontificie*, isto é, uma volta às fontes, Pastro o faz, utilizando predominantemente a simbologia realizada na arte bizantina.

Não vê sua maneira de fazer arte como simplesmente uma nostalgia de um passado grandioso e sim o retorno às fontes do Cristianismo do qual extrai a força da tradição cristã. Assim ele constrói sua estética que se verifica justamente na riqueza dos símbolos e da idéia de beleza.

Na época de Bizâncio, naquele momento do cristianismo, os membros das comunidades cristãs estavam preocupados em mostrar que Jesus era Deus e não simplesmente um homem. E por Cristo ter se encarnado no seio da Virgem Maria, Deus se rebaixa à condição de homem para elevar e valorizar o ser humano. Esse é o mistério. Uma vez assumido a forma humana, Ele passa a ter um rosto passível de ser retratado, que será a origem da representação iconográfica do Senhor do Universo, o Cristo Vencedor.

Entretanto, Pastro não se prende, como os iconógrafos bizantinos, a todos os cânones por eles estabelecidos, pois que estes ainda estão paralisados na maneira de realizar suas representações.

Ele utiliza a métrica das proporções 9:1 ou 11:1 de tamanho de cabeça em relação ao corpo. Se algum Cristo fica menor do que esta proporção ele o joga fora.

Cláudio Pastro não está a serviço de nenhum estilo do passado, seja românico ou bizantino, pois que é um artista contemporâneo, mas se preocupa somente com aquilo que ele próprio deseja e escolhe como base e apoio à sua fé católica e do que está de acordo com seus conceitos estéticos. Por isso ele não se considera um iconógrafo.

Ele não tem por tema ou representações, a exemplo do que era realizado no românico, os pecados, os demônios, a morte ou o juízo final. Mas ao recuperar a simbologia usada na arte medieval, ele tem a intenção de ver refletido em suas obras a grandeza da

divindade. Tudo o que faz é rico em símbolos, todavia ele não se preocupa se estes mesmos símbolos podem ou deveriam ser explicados ou interpretados à luz da psicologia ou semiótica.

O que tem valor e o que é sua única preocupação é: a questão litúrgica, bíblica e teológica. Ele está sempre atento a estudar e preparado, pois que o mistério religioso é um fato concreto e universal e deve ser transmitido aos que contemplam sua obra.

É a harmonia das formas e cores que deve conduzir à beleza e ao esplendor divino. Esta harmonia é encontrada na simplicidade e limpeza do espaço, nos olhos amendoados e muito abertos de Cristo, e na policromia de suas obras.

Os símbolos por ele usados são vitais. Ele não os cria ou inventa. Estes símbolos estão ligados aos elementos da natureza como o vinho e o pão que Cristo instituiu na eucaristia.

Para a pintura de suas obras, nas paredes de Igrejas e capelas, Cláudio Pastro utiliza pigmentos minerais e vegetais diluídos em cola branca sem cheiro. Durante a confecção da obra, Pastro desenha direto na parede seca, utilizando carvão vegetal e em seguida aplica os pigmentos. Esses são todos importados da Alemanha, Inglaterra, França, Itália e Estados Unidos.

Suas obras são muito coloridas, com várias tonalidades em elementos particulares, como os desenhos intersticiais dos mantos das Madonas. Nos trabalhos das imagens marianas ele realiza todo tipo de interferência, pois mesmo ela tendo seu lugar de grande importância na hierarquia da Igreja Católica, Maria não é a figura central da fé cristã, por isso Pastro pode ousar mais na sua confecção.

Isso faz parte do seu processo criativo, independente de influências que recebeu durante a vida, porém sua arte é diferente do que se vê recorrente em outras tantas igrejas.

Sua criação artística é marcadamente atraída pela vida monástica e isso se comprova quando, no dia dezessete de outubro

de dois mil e quatro, tornou-se oblato⁸⁵ da ordem beneditina e passou a se chamar Martinho Pastro, OSB.

Essa vida assim dedicada ao mundo monástico beneditino caracteriza as suas criações quanto à concepção do espaço sagrado, que é sóbrio, sem as linhas e formas agitadas de elementos religiosos como flores ou imagens de gesso que podem distrair o olhar do observador ou do crente.

Quanto à utilização do mobiliário, da arquitetura em si, dos utensílios, as pinturas, o gestual, estes devem ser também simples, desprendido e sem excesso. Esse mesmo espaço não deve ser feito para o deleite do fiel, mas para levá-lo ao essencial, e mais ainda esse espaço sagrado não deve servir à vaidade do artista.

Essa arte deve glorificar a Deus.

As pinturas de Pastro com seu colorido e iluminação devem lembrar aos cristãos que Jesus é a única luz a ser seguida.

É no estilo bizantino por ele usado, que consegue demonstrar essa intenção, quando utiliza a desproporcionalidade, as cores chapadas e a frontalidade, pois que naquela época essa maneira de representação queria indicar a presença de algo e não ser ela mesma a presença da realidade.

Cláudio não pretende ser um copista de um estilo do passado, pois usa a liberdade estética, característica do artista contemporâneo. Do ícone bizantino ele se apropria da intenção uma vez que no ícone tudo aponta para Deus e não para o artista.

O mais difícil é ser simples. Esse é o alvo da beleza. Os objetos, móveis, gestos, arquitetura... devem ser despojados para que apareça o **Único Necessário e Belo**. (grifos do autor)⁸⁶

Além das pinturas, Cláudio cria esculturas em pose rígida e solene, mas não com propósitos estéticos simplesmente. As figuras

⁸⁵ Oblato é o leigo que vive como monge na vida secular, sem se retirar para um mosteiro.

⁸⁶ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra Espaço Sagrado Hoje*, p. 15.

dos santos e da Virgem Maria não tem o subjetivismo e nem mesmo o desejo do humano de se ver retratado nessas figuras. A forma é estilizada para que o subjetivo seja suprimido. Ele tem a preocupação de não fazer igual aos que são produzidos e consumidos em série. Está sempre atento em retratar essas mesmas figuras de forma solene.

Os altares por ele projetados têm forma geométrica na maioria das vezes circular, embora também utilize a quadrada, seguindo a tradição cristã quanto ao formato redondo ser identificado com a divindade e perfeição. A maioria das vezes são confeccionados em pedra. Quando usa madeira ele tem o cuidado para que esta seja maciça e pesada, pois o altar é o ponto máximo dos objetos na sua interpretação teológica, ele é o centro. É neste espaço sagrado que Deus se manifesta, aí é o centro do mundo. É o próprio corpo de Cristo.

O Altar (Ara alta) é a pedra em lugar elevado para o sacrifício. A elevação simboliza a subida das oferendas para Deus e é interpretado, também, como o centro espiritual do mundo. É o próprio Cristo, segundo a Carta aos Hebreus (temos um Altar) e a pedra angular do edifício de pedras vivas. É a mesa do banquete eucarístico, no cristianismo quase sempre celebrado sobre o túmulo de um mártir. (grifos do autor)⁸⁷

Tanto em seus projetos arquitetônicos como em outras obras ele se inspira no Livro do Apocalipse e no Cântico dos Cânticos. Para ele a igreja é a Jerusalém Celeste, a noiva toda enfeitada para o seu noivo que é Cristo. Como acontecia na época medieval, a igreja é o lugar da celebração onde o terrestre é reflexo da celebração celeste.

A partir do projeto arquitetônico, Pastro cria os demais espaços, ornamentos, pinturas, entrada de luz e tudo o mais que irá compor o edifício que devem ser testemunha da unidade.

⁸⁷ Cláudio PASTRO, *Arte Sacra Espaço Sagrado Hoje*, p 73.

Ao entrar no templo, o fiel faz o caminho simbólico da peregrinação. Começa pelo átrio, encontra a pia batismal ou de água benta, que o faz lembrar de ser purificado para continuar a sua caminhada. Segue pela nave até chegar ao altar que é Cristo e ali faz sua reconciliação.

O altar é ponto principal da igreja por isso o sacerdote o insenja, beija, reverencia e venera.

O espaço é limpo, sem excesso, com objetos geométricos e sólidos dentro de espaços amplos. Utiliza matéria prima natural como pedras, madeiras e pigmentos minerais e vegetais.

Tem como ponto de partida para a construção o eixo central e a partir daí traça as formas geométricas, o círculo que representa a unidade, o céu, e o quadrado que representa o humano. A síntese destas duas formas é a cruz. É a relação entre o homem quadrado e o céu círculo.

É a simetria e a harmonia das proporções que deve refletir Deus no templo cristão. Esta simbologia vem das antigas tradições, Cláudio Pastro não as criou, mas as mantém, acreditando fazer assim uma volta às fontes.

Os livros que eu mais gosto são dois: o Cântico dos Cânticos e o Apocalipse...Eu adoro o Cântico. É o meu livro preferido, a tal ponto que a Basílica de Nossa Senhora, em Aparecida do Norte que eu estou trabalhando atualmente, tem essa passagem... A flor de açucena é o adjetivo que o amado dá para a amada do Cântico dos Cânticos, ela é toda vestida como um ramalhete de açucena, etc. Então a amada está ali: é a igreja e o povo, está todo ornado de açucena e o que vai às colunas, a uva, maçã e romã que são adjetivos que ela faz dele, do amado, que é símbolo da vida, é símbolo do mistério, símbolo do amor.⁸⁸

Como artista contemporâneo que é, Pastro relaciona-se com seu tempo e usa de diversas linguagens e matérias e suportes para se expressar como a pintura, a escultura e a arquitetura.

⁸⁸ Entrevista Cláudio Pastro, p 170.

Executou trabalhos, aqui e no exterior, em mais de duzentas igrejas entre afrescos, altares e obras em suportes como, metal, vidro, tecido e cerâmica.



Fig.49 – Livros publicados por Cláudio Pastro.

Além de ilustrar inúmeros livros na Alemanha, Itália, Espanha e Brasil, é autor de “Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje” (distribuído internacionalmente), “C. Pastro



Fig.51 – Cruz dos 500 anos do Brasil.

Arte Sacra”, “Guia do Espaço

Sagrado”, “Itapeva: Um tesouro em vaso de barro” e, recentemente, das edições ilustradas dos “Diálogos de São

Gregório Magno” e das “Parábolas”, este último

publicado simultaneamente na Alemanha.

Ilustrou em 1999, através da CNBB e Edições Paulinas, o livro das celebrações jubilares do Vaticano para o ano 2000 (*Bendito seja Deus para sempre*).

Ministrou cursos de estética, liturgia e arte sacra em conventos, seminários, museus e universidades, entre essas a Universidade de Bolonha (Itália), Universidade de Piacenza (Itália), Universidade de Roma, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Universidade Católica de Belo Horizonte, Universidade Católica de



Fig.50 – Parábolas – publicação alemã.



Fig.52 – Logomarca dos 50 anos da CNBB.

Assunção (Paraguai), Escola de Belas-Artes Beato Angélico (Milão) e Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Criou peças e ambientes de especial referência para a Igreja, destacando-se entre esses: *A Cruz dos 500 anos* (para as festividades dos 500 anos do descobrimento do Brasil); *A logomarca do cinqüentenário da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil*; *A Cruz Pax Vobis*, símbolo do CELAM (Conselho Episcopal Latino-Americano), para as comemorações do terceiro milênio; *A Capela da CNBB em Brasília*; *O Salão Rainha dos Apóstolos* (plenário das assembléias da CNBB) *em Itaici*; *A nova ambientação da Basílica Nacional de Aparecida* (em execução); *A medalha comemorativa do sesquimilenário do nascimento de São Bento* (Congregação Beneditina Brasileira); *A Evangelização na América Latina* (painel sobre tecido de 8 m² para a Katholikentag de Berlim, a convite da Instituição Adveniat); *A Cruz peitoral para o Abade Geral dos Cistercienses* (Roma, Itália); *O Cristo Evangelizador do Terceiro Milênio* (Vaticano – em comemoração ao jubileu do ano 2000).

Realizou exposições de norte a sul do Brasil, na Argentina (Buenos Aires), na Itália (Bolonha, Parma, Fermo, Milão, Ravenna, Rimini, Roma), na Áustria (Graz), na Alemanha (Regensburg, Essen, Paderborn, Ludinghausen, Weingarten), na Suíça (Lugano), na Bélgica (Bruxelas) e na França (Paris).

Recebeu importantes prêmios como o *Missio* de 1988, uma das mais significativas premiações da Arte Sacra internacional, em Aachen, Alemanha.

A assinatura artística de Cláudio Pastro, escrita em uma caligrafia manuscrita e fluida, com o nome 'C. PASTRO' em maiúsculas.

Fig.53 – Assinatura artística de Cláudio Pastro.

Cláudio Pastro é muito conhecido na Europa e países de língua espanhola da América Latina, mas em seu país de origem, o Brasil, é especialmente conhecido nos círculos específicos da Igreja.

Respondendo a uma pergunta sobre a origem do ato criador, ele o resumiu na seguinte frase:

Eu acredito que o ato criador na arte não tenha nada a ver com inspiração. Isso para mim é bobagem. Mas é fruto de um ato seu, anterior, de posicionamento seu para contemplação das coisas ou da natureza, do que for.⁸⁹



Fig.54 – Painel em tecido comemorativo dos 500 anos de evangelização da América Latina – 8 m² – Adveniat, Berlim, Alemanha.

2. DEPOIMENTOS

Com o convite feito pelo Vaticano, o artista e sua obra passaram a ser notícia. Pessoas que fazem parte da elite pensante ligada à arte e à Igreja deram seu testemunho quanto ao valor artístico de Cláudio Pastro.

“Após o Concílio, jovens artistas estão despontando com o frescor e o ardor dos primeiros seguidores da nova doutrina e retomando o verdadeiro sentido da beleza cristã. Entre estes destaca-se Cláudio Pastro que acaba de afrescar a igreja do Mosteiro São Geraldo, em São Paulo.”

Dr. Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Athaíde)
Folha de São Paulo, 1983⁹⁰

⁸⁹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 180.

⁹⁰ In: Cláudio PASTRO, *C. Pastro Arte Sacra*, p. 302.

“Continue, Cláudio Pastro, a fazer bem não só com seus escritos, mas caminhando pelas nossas ‘cidades e aldeias’ e alegrando as comunidades com a beleza de sua obra e de sua fé”.

Dom Luciano Mendes de Almeida
*Presidente da CNBB, 1993*⁹¹

“Pastro recriou a imagem de um Cristo glorioso, ressuscitado e sensível como as imagens do primeiro milênio cristão. Está substituindo o Cristo morto, semidespido, cabeça caída e sofrido de nossa colonização”.

Monsenhor Cristián Precht Bañado
*Secretário adjunto do CELAM, 1996*⁹²

“Cláudio Pastro é o mais importante artista sacro brasileiro vivo. A alegria que transmite em suas obras é a alegria cristã pregada pelo Concílio Vaticano II”.

Dr. Euro Brandão
Reitor da PUC de Curitiba
Artista Plástico
Presidente da Associação Brasileira de Arte Religiosa,
*1997*⁹³

“A arte e a cultura brasileira ganham muito com a beleza das igrejas com que Cláudio Pastro vem marcando nossa terra. Oxalá possamos acolher o novo, nem sempre compreendido num primeiro momento, mas sinal de um tempo que nos ultrapassa.”

Rodolfo Konder
Secretário da Cultura do Município de São Paulo,
*1998*⁹⁴

“A Tradição Cristã e a cultura latino-americana surgem sutil e elegantemente nas pinceladas e nos espaços litúrgicos organizados por Cláudio Pastro.”

Dom Piero Marini
Mestre das Cerimônias Litúrgicas Pontifícias do
*Vaticano, 1999*⁹⁵

⁹¹ In: Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p. 7.

⁹² In: Cláudio PASTRO, *C. Pastro Arte Sacra*, p. 301.

⁹³ Id. Ibid., p. 303.

⁹⁴ Id. Ibid., p. 302.

“Desejamos que o impressionante e artístico testemunho de fé de Cláudio Pastro encontre, também no futuro, muitos contempladores abertos.”

Gerd Gerber
*Prefeito de Weingarten, Alemanha, 2001*⁹⁶

“Pastro é um asceta das artes, um místico em meio ao povo, que fez do mundo seu mosteiro e de seus talentos instrumento para evangelização. Há uma frase de Dostoievski, uma de suas prediletas e que sempre utiliza em seus textos, que certamente se aplica a toda sua obra: *A Beleza salvará o mundo.*”

Engenheiro Antonio Claudio de Lima Torres
*Especialista em restauro e arquitetura religiosa,
Membro da Comissão Arquidiocesana dos
Bens Culturais da Igreja de São Paulo e
participante do Setor de Arte Sacra da CNBB, 2003*⁹⁷



Fig.55 – Capela de Nossa Senhora do Rosário – São Paulo.
Cláudio Pastro e Claudio Torres, 1992.

⁹⁵ In: Cláudio PASTRO, *C. Pastro Arte Sacra*, p. 302.

⁹⁶ Id. Ibid., p. 304.

⁹⁷ Depoimento pessoal à autora.

3. REPORTAGENS

Essas reportagens veiculadas em meios de comunicação de grande visibilidade no Estado de São Paulo atestam a importância auferida à obra e seu autor.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO⁹⁸

25 de dezembro de 1997

ARTISTA DA REGIÃO CRIA IMAGEM DE CRISTO A PEDIDO DO VATICANO

Projeto de Cláudio Pastro deve figurar em selos e logotipos oficiais da Igreja em 1998

ADRIANA COTIAS

Especial para o Estado

Em uma região rodeada por chácaras e mosteiros, em Itapeacerica da Serra, o artista plástico Cláudio Pastro guarda um tesouro: esboços da imagem de Cristo do terceiro milênio. O projeto, encomendado pelo Vaticano, deve figurar em selos e logotipos oficiais da Igreja Católica Apostólica Romana a partir do segundo semestre de 1998⁹⁹.

O convite surgiu há dois anos, quando Pastro pintava a Capela do Advento, em Essen, na Alemanha. "Recebi um telefonema do monsenhor Calderón, que coordena o departamento pró-América Latina", lembra.

"Mas não dei muita importância porque existem mil artistas europeus superiores a mim". No ano passado, porém, representantes do Vaticano enviaram-lhe um documento que definia não só o artista, mas também o projeto.

De acordo com Pastro, o Cristo do próximo século deve resgatar a figura senhoril cultuada no primeiro milênio da Igreja Católica. "É uma contraposição à

⁹⁸ NetEstado. Disponível em:

<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/seub/97/12/25/seub001.html>

⁹⁹ Ao contrário do que se esperava na época, a obra foi veiculada em caráter oficioso.

imagem do Jesus crucificado, ensangüentado e martirizado, comumente representado pela arte barroca", explica. Para compor o trabalho - um grafismo sobre metal - Pastro tem utilizado o estilo românico e bizantino que desenvolveu ao longo dos 25 anos de carreira.

A representação do artista - que, por uma questão de ética profissional, não pretende divulgá-la antes do Vaticano - será marcada pela simplicidade, seguindo a linha de trabalho que adotou na matriz de Itapecerica da Serra.

"Será um Cristo sentado, pois é uma autoridade", descreve o artista. "Como um mestre, ele abençoa com a mão direita, enquanto a esquerda traz um evangelho; Ele aparece como o Senhor do Universo: forte e vitorioso."

Vocação - Adotar a arte religiosa, como forma de expressão única, foi para Pastro como atender a um chamado divino. A família deu-lhe uma rigorosa formação espiritual. A proximidade com o Convento das Irmãs Assuncionistas, no Tatuapé, na zona leste da capital, possibilitou o primeiro contato com a vida monástica.

Como um fato recente, Pastro descreve com detalhes as cerimônias religiosas a que costumava assistir na infância. Desde a missa, rezada em latim, até o traje dos fiéis. "Os homens ficavam do lado esquerdo e vestiam ternos, enquanto as mulheres, com véus sobre o rosto, sentavam-se do lado direito", lembra. "Na entrada da igreja havia caixas com peças para quem não tivesse trazido de casa."

O artista considera aqueles rituais, tão incomuns nas cerimônias de hoje, como parte fundamental da educação religiosa. "Durante o ofertório, um organista tocava uma peça sacra tradicional, enquanto era acompanhado por coralistas", revela. "Aquele espetáculo em que tudo era harmônico e pacífico me fascinava."

Sociologia - Seguindo a trajetória de outros jovens, no fim da década de 60, Pastro ingressou no curso de ciências sociais, na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo. Com essa experiência, em plena ditadura, o estudante enfrentou uma revolução pessoal. "Eu vivi aquele momento histórico, mas, para compensar as besteiras que ouvia em sala de aula, voltava para casa e pintava como um doido."

Dos primeiros exercícios de arte, Pastro não acredita ter extraído resultados expressivos. Em 1974, porém,

o artista plástico produziu uma coleção de postais que foi arrematada pelo sacerdote italiano Francesco Ricci, amigo do então bispo Karol Wojtyla (o papa João Paulo II).

No ano seguinte, ao receber o pagamento pelos direitos autorais, ele pôde comprar uma chácara com o dinheiro. "Foi a evidência de que poderia construir uma carreira a partir dali", revela.

Tomado pela paixão e a disciplina, Pastro experimentou a pintura, a modelagem e a escultura. Também fez um curso de análise de obra de arte, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, e se especializou na Europa.

Na Itália freqüentou a Academia de Belas Artes Lorenzo da Viterbo, onde aprendeu arquitetura sacra. Na Abadia Notre-Dame de Tournay, na França, teve contato com as técnicas de cerâmica, e no Museu de Arte Sacra da Catalunha, na Espanha, todo o conteúdo da arte românica. Pastro também é autor dos livros *Arte Sacra*, *O Espaço Sagrado Hoje*, publicação lançada pela Editora Loyola em 1993, e *Itapeva, um Tesouro em Vaso de Barro* (1992).

Na Alemanha, em 1989, o artista ganhou um prêmio de arte sacra em Aachen e no ano seguinte criou o grande painel comemorativo dos 500 anos de evangelização da América Latina, em Essen.

NOTÍCIAS ECLESIAIS – Rede Eclesial Multilíngue Online de Notícias¹⁰⁰

08 de fevereiro de 1999

ARTISTA BRASILEIRO MOSTRA ESCULTURA DO “CRISTO DO ANO 2000”

São Paulo. 8 (NE) O artista plástico brasileiro Cláudio Pastro apresentou recentemente a imagem do «Cristo

¹⁰⁰ Notícias Eclesiais. Disponível em: <http://www.eclesiales.org/portugues/arquivo/9902-1.htm>

do Terceiro Milênio». Pastro, que também é arquiteto, foi encarregado pela Pontifícia Comissão para América Latina (CAL) para que elaborasse a escultura do Salvador que presidirá as festividades do Jubileu do Ano 2000 no Vaticano.

A imagem original de 90cm representa ao Senhor Jesus como salvador e evangelizador. «Estou seguindo a tradição de 2000 anos da Igreja. Mas tive a preocupação que a imagem tivesse o primeiro impacto do poder de Cristo na Ásia, na Europa, no Brasil, e em todo mundo», explicou o artista brasileiro.

Pastro recebeu o encargo de esculpir a imagem que simboliza a presença do Senhor Jesus para o ano 2000 através do Monsenhor Cipriano Caldelón, vice-presidente da CAL. A respeito da imagem, o artista brasileiro explicou que a mão esquerda do Cristo está carregando o Evangelho, enquanto que a mão direita indica o caminho a ser seguido e ao mesmo tempo abençoa os fiéis. «Ele está sentado exatamente como o Mestre que é. O homem de Nazaré, o Senhor da vida», afirmou Pastro.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO¹⁰¹

08 de junho de 1997

O artista brasileiro Claudio Pastro está preparando a imagem de Cristo que o Vaticano usará em suas publicações para o terceiro milênio. Em vez da aparência abatida e do rosto ensanguentado, o novo Cristo terá semblante sereno.

¹⁰¹ Agência Brasil – Radiobrás – sinopse. Disponível em:
http://www.radiobras.gov.br/antiores/1997/sinopses_0806.htm

4º CAPÍTULO

O CRISTO DO TERCEIRO MILÊNIO

1. A OBRA

Cláudio Pastro estava realizando uma obra na Alemanha, quando recebeu um telefonema do Vaticano pedindo a ele que, antes de retornar ao Brasil, procurasse por Dom Cipriano Calderón.

Nesta entrevista feita em 1995, ele recebeu o convite para realizar uma obra com a imagem de Cristo, representativa para o ano jubilar de 2000.

A igreja compreende o costume dos jubileus, pois que se comemora o tempo e, Cristo ao se encarnar, passa a ser o marco do tempo cristão.

É Deus quem entra na história do homem na pessoa de Jesus e é no tempo que se desenrola a história da salvação da humanidade.

Na religião da Antiga Aliança, os hebreus já dedicavam a Deus tempos específicos, dias e semanas, como ainda acontece.

Na Igreja Católica, quando se comemora a Páscoa, durante a vigília pascal o celebrante marca o círio simbolizando Jesus Cristo Ontem e Hoje, o Começo e o Fim, o Alfa e o Omega. A Ele pertence a eternidade. Assim o Antigo Testamento encontra o Novo Testamento que é a continuação da história da própria Igreja.

Quando Jesus fala na sinagoga e lê a profecia do Livro de Isaías dizendo que o Espírito está sobre Ele e que foi enviado para anunciar a boa nova aos pobres, libertar os cativos, fazer os cegos enxergarem, Cristo afirma que este tempo já chegou, isto se cumpriu. Neste trecho do evangelho, Jesus afirma que Nele é o começo do tempo esperado, o tempo da salvação.

Todos os jubileus se referiam a esse tempo da vinda do Messias, ao tempo da libertação, ao ano da graça do Senhor que se confirma com a atividade de Jesus durante toda a sua vida e não apenas como uma sucessão dos tempos cronologicamente.

O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me ungiu; e enviou-me para anunciar a boa nova aos pobres, para sarar os contritos de coração, para anunciar aos cativos a redenção, aos cegos a restauração da vista, para por em liberdade os cativos, para publicar o ano da graça do Senhor. E enrolando o livro, deu-o ao ministro e sentou-se; todos quantos estavam na sinagoga tinham os olhos fixos nele. Ele começou a dizer-lhes: "Hoje se cumpriu este oráculo."¹⁰²

É em Jesus que se realiza o cumprimento da tradição dos jubileus do Antigo Testamento.

No Antigo Testamento encontram-se passagens referentes aos jubileus. No livro do Êxodo 23,10-11 a lei diz "Durante seis anos semearás a terra e recolherás produto. Mas no sétimo ano, a deixarás repousar em alqueive". Ou em Levítico:

Contarás sete anos sabáticos, sete vezes sete anos, cuja duração fará de quarenta e nove anos. Tocarás a trombeta no décimo dia do sétimo mês: Tocareis a trombeta no dia das Expições em todas a vossa terra. Santificareis o quinquagésimo ano e publicareis a liberdade na terra para todos os seus habitantes.¹⁰³

Os jubileus, portanto são datas de grande importância e específicas de comemoração e de perdão desde o tempo da Antiga Aliança unindo-se a Nova Aliança, que é Cristo, o Salvador.

A obra especificamente encomendada pelo Vaticano ao artista Cláudio Pastro tem como objetivo anunciar esse jubileu de Cristo, da Nova Aliança, o Unificador.

Dada a importância da tarefa a ser realizada, Pastro acreditou que o convite fosse para participar de um concurso, o que não o interessava e, pensou logo em decliná-lo. Porém, Dom Cipriano explicou-lhe que não era concurso e sim, uma encomenda especial a ele, visto que havia sido escolhido por indicação de vários bispos que já conheciam seus trabalhos.

¹⁰² Bíblia Sagrada - Lc 4,18-21

¹⁰³ Bíblia Sagrada – Lev 25,8-10.

O pedido do Vaticano foi formalizado por Dom Cipriano Calderón, secretário geral da Pontifícia Comissão para a América Latina. Por solicitação da Santa Sé, essa imagem deveria ser ecumênica, isto é, representar o Cristo para as religiões denominadamente cristãs, quer católica, ortodoxas ou protestantes.

Na carta convite, Dom Calderón sugere que Pastro leia o livro 'Evangelizadores', editado pela Livraria Vaticana, para que o usasse como fonte de inspiração ao criar 'O Cristo do Terceiro Milênio'.

Esse livro está esgotado, porém nas páginas indicadas como palavras de inspiração, não há nada que possa acrescentar como fonte de um fazer artístico, mas documenta sobre a autoridade da Comissão Episcopal Latino Americana e motivação espiritual.

O discurso do Santo Padre João Paulo II, citado no livro à IV Reunião Plenária da Pontifícia Comissão Para América Latina do dia vinte e três de junho de mil novecentos e noventa e cinco,¹⁰⁴ fala sobre a função do povo de Deus como responsável pela evangelização dos povos. Povo este refletido nas pessoas dos bispos, sacerdotes, religiosos e fiéis, como agentes responsáveis pela evangelização dos povos da América Latina, com a preocupação com os mais pobres.

Além deste discurso, outro trecho que D. Calderón pede que Cláudio leia, refere-se ao documento que legitima a Pontifícia Comissão Para a América Latina. A Carta Apostólica na Forma de "Motu Próprio" *Decessores Nostri*¹⁰⁵ de João Paulo II, que reorganiza a Comissão Pontifícia para a América Latina, expõe a autoridade do Celam (Conselho Episcopal Latino Americano) e da Pontifícia

¹⁰⁴ Vide Anexo IV, p. 211.

¹⁰⁵ Vide Anexo IV, p. 204.

Comissão para a América Latina, para estudar os problemas e a evangelização do povo latino americano.

Esses documentos, em anexo, explicam o objetivo espiritual, mas não o artístico.

Por isso Cláudio Pastro diz em sua entrevista que:

... eu me dediquei a fazer vários projetos. Eles nunca criaram qualquer impedimento, não disseram nem A nem B, me deixaram livre para criar.¹⁰⁶

Pastro fez vários projetos, um dos quais está em seu atelier. É um Cristo Pantocrátor pintado e inacabado, mas que ele nem enviou ao Vaticano, uma vez que para o ecumenismo não poderia ser uma pintura, pois que a representação pictórica não é aceita pelos Protestantes.

Um dos projetos está aqui (na loja) e é para mim muito importante, pois foi o que mais gostei, que eu gostaria que fosse, mas depois eu mesmo censurei e fiz a proposta oficial conhecida.¹⁰⁷

Ele se propôs a criar uma imagem que fosse universalmente aceita, não se contrapondo a dogmas contrários de cada religião. Na Igreja Ortodoxa, por exemplo, não pode haver estátuas, assim como para os protestantes as pinturas não são aceitas. Com esses condicionantes, Pastro criou uma obra que suplanta esses obstáculos particulares.

A obra final, portanto, adquiriu características pictóricas sem ser, de fato, um quadro.

¹⁰⁶ Entrevista Cláudio Pastro, p. 151.

¹⁰⁷ Entrevista Cláudio Pastro, p. 151.

... deparei-me com a Igreja Oriental, ortodoxos, armênios, sírios, etc, que não aceitam a figura do Cristo como escultura, mas podendo ser uma pintura, a questão dos ícones. Depois, me confrontei com a Reforma Protestante, luteranos, presbiterianos, calvinistas, metodistas, etc, onde também não entra a escultura e nem mesmo a pintura. Então, tinha de colocar o próprio Evangelho, que é a Palavra do Cristo, de fato, o próprio Cristo, com sinais gráficos também.¹⁰⁸

Esta obra foi concebida para ser reproduzida em selo e sair em publicações no mundo inteiro. Nos países como Canadá, Itália, França e Brasil, a imagem foi editada e divulgada. Por ser brasileiro, fizeram algumas notícias aqui no Brasil.

Porém, ele acredita, que se não houve maior divulgação da obra, foi por questão política, pois correntes opostas de dentro do próprio Vaticano davam preferência a uma imagem de Cristo de estilo barroco, que é uma idéia que, acredita ele, ainda é a mais aceita como representação artística de Jesus.

A sua preocupação era executar a imagem de um Cristo Vencedor, ao contrário da imagem de um Cristo morto, crucificado, sofredor, tão humano quanto qualquer homem.

Não aconteceu como pretendiam, pois havia duas correntes antagônicas no Vaticano que preferiam um Cristo barroco, sofredor e o que eu apresentei foi uma imagem de Cristo Vencedor com características bizantinas. Depois eu fiquei sabendo por Dom Calderón, que ele achava que tinha que ser um Cristo barroco. Mas a obra foi colocada em lugar de destaque e, eu tenho a liberdade de usar a imagem.¹⁰⁹

Após muito discernir a respeito, optou em executá-la com materiais que tivessem significado simbólico dentro da liturgia cristã e, até mesmo, englobando simbologia profana aceita em diversas culturas.

Escolheu, basicamente, o metal e a madeira.

¹⁰⁸ Entrevista Cláudio Pastro, p. 152.

¹⁰⁹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 155.

Pensou, também, na simbologia das formas: o círculo e o quadrado; escolheu as cores: ouro e negro; optou por incisões em vez de pinceladas.

O Cristo do III Milênio foi concebido e realizado como um círculo de latão banhado a ouro, de 90cm de diâmetro, sobre uma base quadrada de madeira laqueada em preto de 100cm de aresta.

A união do círculo com o quadrado é elemento primordial; na mística de Pastro essa união quer dizer que todos também são perfeitos, pois que Jesus na sua forma humana é perfeito, sem máculas. Ele vem restaurar o homem.

É Cristo na forma humana que diviniza o ser humano. É o círculo sobre o quadrado, o círculo Deus e o quadrado homem. O dourado é a luz divina que ilumina o quadrado negro que é a humanidade.

É a luz que domina as trevas o sentido principal da obra.

As incisões desenhavam a cruz e o Cristo. Segundo Pastro “escrevem” a própria Palavra. Deus é o Verbo, a palavra. E Jesus a palavra encarnada. As incisões foram feitas com estilete sobre aço escovado e depois passado esmalte preto e retirado o excesso.

Por serem poucas linhas, por causa do ecumenismo, continuidade da Palavra... São traços planos como a letra é plana, continuidade do texto bíblico.¹¹⁰

A partir da escolha do material e do fazer artístico, pode-se compreender melhor a obra.

¹¹⁰ Entrevista Cláudio Pastro, p. 159.

1.1 SIMBOLOGIA

O universo é composto por formas geométricas básicas e todas elas detêm um simbolismo que acompanhou a evolução humana.

Essas formas são facilmente construídas utilizando a régua e o compasso. São figuras universais encontradas tanto no reino inorgânico como orgânico.

A obra de Pastro é rica em símbolos.

Existem dois tipos de símbolos: naturais, que são os que vêm dos conteúdos inconsciente da psique humana; são imagens e idéias registradas nas mais antigas e primitivas sociedades e símbolos culturais que são aqueles usados para expressar idéias verdadeiras utilizadas por religiões, que foram se transformando conforme a evolução do homem e da sociedade até se tornarem imagens coletivas que são aceitas por essa mesma sociedade.

Esses símbolos culturais podem insuflar reações emotivas em algumas pessoas e eles mesmos, se constituem como elementos da estrutura mental.

De acordo com Jean Chevalier, os símbolos são o centro da imaginação humana e esta é a musa inspiradora das grandes descobertas feitas pelo homem.

A linguagem simbólica está presente na vida de cada um, quer seja percebida ou não.

Várias disciplinas como História da Religião, Antropologia, Crítica da Arte e Psicologia usam os símbolos como parte de interesse de seus conteúdos de estudo.

Também na publicidade há um rico interesse quanto ao conteúdo e ao uso dos símbolos objetivando a formação de opinião e a venda de produtos existentes no mercado.

Os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas de ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito.¹¹¹

O símbolo é a união das partes separadas. É um objeto dividido em dois que ao se encontrar se reconhece, como o metal, a madeira ou a cerâmica na posse de duas pessoas sendo que cada uma guarda para si um pedaço, que depois de longo tempo separados, se unem ao se perceberem completos. Para os gregos, na Antigüidade, os símbolos também serviam como reconhecimento entre pais e filhos abandonados e hoje por analogia usa-se de senhas, códigos, números para se receber salários e prêmios.

Todo objeto seja ele natural ou abstrato pode ter sentido simbólico seja a madeira, pedra ou círculo e o quadrado.

O símbolo tem função exploratória, tende a explicar a existência espiritual do ser humano no mundo em que vive limitado pelo tempo e o espaço.

Exerce também a função de substituto, pois torna consciente mesmo que de forma camuflada, conteúdos mentais as vezes censurados e que por isso mesmo não se consegue penetrá-los. É o modo figurativo de se encontrar respostas às perguntas, conflitos ou anseios do inconsciente.

A função mediadora dos símbolos é a de unir elementos separados. Esses elementos são: céu e terra, cultura e natureza, espírito e matéria, consciência e inconsciente, o sonho e a realidade. A tudo isso, os símbolos também são forças unificadas fazendo uma síntese do mundo, condensando a experiência total do ser humano: a religiosa, a cósmica, a social e a psíquica. Em consequência a essa função, os símbolos acabam exercendo função pedagógica ou terapêutica, pois unificam elementos desiguais, faz o homem se sentir como ser participante e não isolado no mundo que o rodeia. E

¹¹¹ Jean CHEVALIER, *Dicionário de Símbolos-mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. XII.

por isso, ele exerce a função socializante, uma vez que cada grupo e época tem seus símbolos específicos, que faz produzir uma comunicação social.

Os símbolos são universais, pois não precisam da interpretação de idiomas escritos ou falados.

Como função de transcendência, os símbolos têm a propriedade de formar uma conexão entre forças diferentes, contrárias e por causa disso abrir caminhos a um progresso da consciência. O símbolo faz parte da evolução do ser humano aumenta seus conhecimentos, sensibiliza seu gosto e senso estético.

O símbolo une o visível ao invisível, une o terrestre ao celeste, une o empírico ao ideal, une os extremos e os opostos. O símbolo cria unidade através de um sinal, de uma imagem concreta.¹¹²

2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA OBRA

2.1 OS MATERIAIS

2.1.1 O OURO

A placa, que em princípio poderia ser ouro maciço, era inviável em função do alto custo financeiro. Por isso, Pastro decidiu pelo latão banhado a ouro.

O metal dourado tem grande significado simbólico, uma vez que o ouro é o mais nobre e raro dos metais, é o símbolo da imutabilidade, da eternidade, da perfeição. Por causa de sua cor o identificamos com o sol, a luz maior. O ouro é o metal que reluz dele mesmo, tem luz própria é também símbolo do divino.

Na simbologia cristã, o ouro é o símbolo do amor e perfeição.

¹¹² Cláudio PASTRO, *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*, p 54.

Escolhi o metal como material. Queriam que fosse um metal nobre. Não faria uma placa de ouro puro, mas a fiz banhada de ouro.¹¹³

É o mais precioso dos metais. Na Índia o ouro é a luz mineral. O Buda é feito em ouro para significar a iluminação e perfeição.

Os ícones bizantinos têm fundo dourado, simbolizando a luz celeste.

Para países do Extremo Oriente o ouro nasce da terra, seria a transformação de um metal vulgar, durante uma gestação, até se tornar ouro. Os alquimistas buscavam acelerar essa transformação e não criar o ouro original. Mas não era esse o objetivo dos verdadeiros alquimistas, o de transformar chumbo em ouro, e sim a transformação do ser humano por meio de Deus, em Deus. Esse é o objetivo da alquimia espiritual.

Ouro é o símbolo do conhecimento, da imortalidade. Na China, na Índia, drogas são preparadas e ingeridas à base de ouro, para se chegar à imortalidade, porém a simbologia quer mostrar que a pessoa que segue esse regime adquire conhecimento não pela droga em si, mas é pelo conhecimento que se atinge, a imortalidade terrestre.

Na civilização Asteca o ouro é símbolo de renovação da terra.

Na África, de símbolo régio, pois que não enferruja, não fica manchado, é símbolo do trono do saber.

Ele é associado à felicidade quando usado com sabedoria e de perdição quando usado ao contrário.

Para os gregos o ouro remete ao sol e toda simbologia de amor, calor, também fecundidade, riqueza e dominação.

¹¹³ Entrevista Cláudio Pastro, p. 151.

Para os sacrifícios, os druídas só usavam foices pequenas feitas de ouro.

Por ter identificação com luz e sol, tornou-se também símbolo de Jesus, a primeira claridade, a luz.

Por outro lado, pode ser também símbolo de impureza, ganância.

No sentido negativo, se julgado pelo ponto vista moral, o ouro está ligado ao máximo dos bens terrenos. É o sinônimo de dinheiro e, conseqüentemente, une-se à avareza, que é um dos sete pecados capitais.

2.1.2 A MADEIRA

A madeira, material natural, foi um dos primeiros suportes a serem utilizados pelo homem.

Por ser matéria-prima, simboliza a força vital, 'o portar e ocultar'.¹¹⁴

Na obra, a madeira é usada como suporte da placa dourada.

A madeira reporta-nos ao princípio da vida, à origem da natureza, da terra e do homem. Simboliza a Gaia, aquela que nutre e dá sustento à vida em diversas culturas e religiões.

No cristianismo, representa a Árvore da Vida, ou Árvore de Jessé¹¹⁵, o gênero humano em busca do Divino.

Na China a madeira é um dos cinco elementos e corresponde à primavera, Oeste /Leste.

Para os católicos, em sua liturgia, a madeira é o símbolo da cruz onde Cristo foi pregado e venceu o inimigo. A cruz é a madeira, o lenho que salva.

¹¹⁴ Cf. Udo BECKER, *Dicionário de símbolos*, p. 176.

¹¹⁵ Vide Anexo II, p. 191.

Para o povo nórdico, madeira é o sinônimo de ciência, sabedoria.

Os bosques eram a morada misteriosa de Deus para os antigos gregos, latinos e outros povos.

Os romanos não podiam cortar ou queimar árvores de bosques sagrados sem antes fazer devidas orações em expiação, por ser um lugar sagrado. A floresta ou o bosque era o centro da vida, lugar fresco com água e calor, remetendo assim a idéia do útero, lugar onde gera vida, por isso a madeira é um símbolo maternal.

É uma expressão forte do inconsciente quando aparece em sonhos, mostrando seu desejo de segurança e renovação.

É símbolo de força vital, da mãe.

2.2 A FORMA

2.2.1 O CÍRCULO

O círculo talvez seja o símbolo mais antigo realizado pelo homem. É símbolo do perfeito. Sendo ele um ponto estendido, participa da perfeição, homogeneidade e ausência da divisão. É a manifestação do ser único, universal, é a totalidade, pois que nele não há começo nem fim, simbolizando o tempo, que é a sucessão de vários e inúmeros instantes.

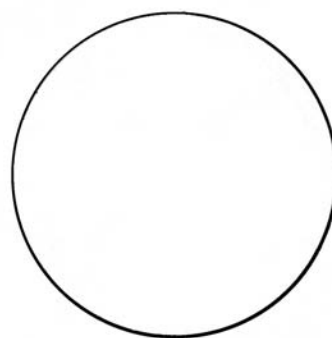


Fig.28 – O círculo.

O círculo é notável em diferentes povos e, por voltar-se a si mesmo em uma linha infinita, simboliza a unidade, o absoluto. É símbolo do mundo espiritual, não visível, do céu em oposição a terra, do espiritual contra o material, quando colocado em relação ao quadrado. Por isso o círculo une-se ao símbolo da divindade criadora da vida e a ela regula e ordena.

O círculo inscrito no quadrado é um símbolo bem conhecido dos cabalistas. Representa a centelha do fogo divino oculta na matéria, e que anima essa matéria com o fogo da vida.¹¹⁶

Para o Islã, o círculo é figura perfeita.

As rosetas são usadas como símbolo contra mal olhado e são encontradas na arquitetura, em motivos de bordados, na decoração de amuletos no Oriente Médio na era pré-islã.

Nas práticas da magia, o círculo é usado como símbolo de proteção contra o demônio, de proteção quando traçado como limite para impedir a penetração de inimigos ou almas penadas.

Na mística cristã, adquire também a conotação de Deus e do Universo, dada a eqüidistância de todos os seus pontos ao centro: o Cristo-Deus, de onde tudo deriva e para onde tudo converge.

O sol é designado em forma de círculo. Ele é associado ao culto do fogo, da divindade e de heróis.

Na obra de Pastro, o círculo ainda representa o Sol, também o próprio Deus na maioria das religiões antigas: a personificação da Luz, da inteligência, força vital. Por nascer para todos, simboliza a justiça e, pelo alvorecer após a morte a cada dia, simboliza a ressurreição.

O Cristo do Milênio tem uma forma de Sol, por que Ele mesmo é a luz do mundo. Ele é, conforme a tradição do início do cristianismo, o próprio deus Hélios, o deus pagão do fogo.¹¹⁷

É possível que tenha sido a forma mais fácil de representação realizada pelo ser humano. Ele está presente nas formas vistas no cotidiano na figura do sol, da lua, das plantas, animais e nas estruturas naturais geológicas.

¹¹⁶ Jean CHEVALIER, *Dicionário de Símbolos-mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 252.

¹¹⁷ Entrevista Cláudio Pastro, p. 152.

Na antigüidade as formas das construções eram circulares. As cabanas circulares da Grã-Bretanha neolítica, a construção de igrejas e templos redondos, propunham imitar a curvatura do horizonte.

Para os celtas, o círculo tinha um valor mágico, uma vez que a figura foi fixada num pilar para deter o exército da Irlanda, e dizia que quem o ultrapassasse deveria aceitar um duelo. E por causa disso tornou-se, para eles, símbolo de limite intransponível.

O círculo representa a totalidade e as construções e estruturas redondas refletem esse princípio de totalidade. O círculo não aparece nas construções bíblicas na tradição judaico-cristã.

Na filosofia e na teologia, ele pode ser símbolo também da imutabilidade divina como bondade, a origem e a consumação de tudo.

Na tradição cristã, é o Alfa e o Omega - o início e o fim. É o sopro da divindade que não tem princípio ou fim, é contínuo e sopra de todos os lados. Se o sopro cessa, o mundo acaba.

A igreja românica apresenta a imagem do homem, mas apresenta, sobretudo, o símbolo do homem perfeito, ou seja, Cristo-Jesus. Notamos, além disso, que a palavra Jesus, em letras hebraicas, significa: o homem. O verbo, ao fazer-se homem e assumir a humanidade, adquire proporções humanas, através da Encarnação, une sua divindade à humanidade, liga o céu e a terra e lança no círculo uma forma quadrada que corresponde à forma do homem... Ora, pela Redenção, o Cristo faz despedaçar-se o quadrado e o inutiliza, pois ele é um rei privado de poder e de bens. Nada mais resta do quadrado se não a cruz. E assim, o Cristo situa sua natureza humana no seio da natureza divina, e o homem quadrado por causa da Encarnação e da Redenção, insere-se, ele próprio, dentro do círculo. Noutras palavras, a humanidade está ligada à divindade, tal como o tempo à eternidade, o visível ao invisível, o terrestre ao celeste.¹¹⁸

¹¹⁸ Jean CHEVALIER, *Dicionário de Símbolos-mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 253.

É símbolo do tempo desde a mais remota Antigüidade, quando era usado para indicar totalidade e medindo o tempo ao ser dividido em 360°, subdividido em seis partes de 60°. Daí se retirou a noção de tempo infinito.

No zen-budismo, círculos concêntricos simbolizam etapas de aperfeiçoamento e harmonia do espírito. Também é a figura que representa o ciclo celeste no zodíaco.

Na simbologia cristã ele é a eternidade e três círculos unidos entre si representam a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo.

2.2.2 O QUADRADO

Outra figura geométrica muito utilizada é o quadrado. É a forma mais freqüente de construção de templos antigos, é a representação do microcosmo e símbolo de estabilidade. O quadrado é figurativamente único e pode ser dividido por

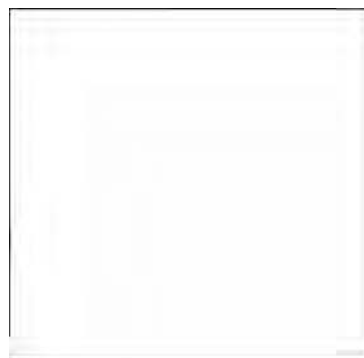


Fig.29 – O quadrado.

dois e múltiplos de dois. Com dois segmentos cruzados, encontra-se o centro exato do quadrado e, quando bisseccionado por mais duas diagonais, forma oito triângulos, linhas essas que partindo do centro indicam os pontos cardeais ou os quatro cantos do mundo.

Analisando a composição de formas dentro da obra, observa-se que o quadrado simboliza a terra. É a materialização do espaço e o encontro da perfeição transcendente e a perfeição humana, que é Cristo.

Na Antigüidade, as construções eram consideradas manifestações hierofânicas, isto é, manifestações de Deus. O quadrado era usado como unidade arquitetônica para a cidade no sistema românico, assim como a forma utilizada para a concepção das plantas dos templos e de seus altares.

Na China antiga o Cosmo e a Terra eram quadrados.

Também era símbolo, para os pitagóricos, da união dos quatro elementos: terra, fogo, mar e ar.

No Islamismo, o coração do homem comum era quadrado, por estar sujeito à inspirações angélicas, humanas, divinas e diabólicas.

Para os profetas, entretanto, o coração era triangular, uma vez que não estavam sujeitos aos ataques do demônio.

Para o Cristianismo o quadrado é o símbolo da terra em oposição ao céu.

[O quadrado e o círculo] formam o casamento entre o divino e o humano. A forma é muito importante, mesmo se desconsiderando, se é possível, o lado místico da concepção da peça. A minha proposta mística é de apresentar que nós também somos divinos, isto é, a divinização do humano, a perfeição do humano que é o próprio Cristo. Cristo é o homem perfeito no qual se revela Deus.¹¹⁹

2.3 AS CORES

2.3.1 O AMARELO

Simbolicamente o amarelo conseguido pelo ouro na obra, demonstra seu próprio significado. É a luz, tem brilho próprio. O dourado é a perfeição, é a cor que reluz de si mesmo.

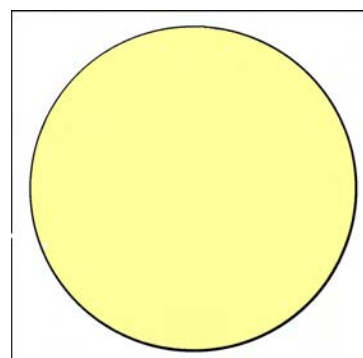


Fig.30 – O amarelo.

Representa Cristo, que é a luz do mundo e brilha nas trevas.

Entre outras coisas [o ouro], por causa de sua cor, quase em toda parte foi identificado com o sol e o fogo. Por isso, freqüentemente é símbolo do conhecimento. O fundo

¹¹⁹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 158.

dourado em muitos quadros de imagens da Idade Média é sempre um símbolo da luz celeste.¹²⁰

Entretanto, a intenção de utilizar o ouro na obra visa transparecer uma maior conotação de nobreza e brilho, sem qualquer deificação do “caro”, além, obviamente, da durabilidade que o material impõe à peça.

É a cor da eternidade. A cor é intensa, cegante e mais expansiva das cores. É como raios de sol que atravessam o azul do céu, manifestando o poder divino.

Para os astecas, o guerreiro vitorioso, o Deus Sol e do Meio Dia, era pintado de amarelo e azul. A cor da face nova da terra era amarela para eles, isso no início da estação das chuvas, antes que a terra se enchesse de verde. Por isso, a cor está associada à renovação. Os sacerdotes de então, se revestiam da pele dos supliciados, pintada de amarelo, para aplacar o deus terrível das chuvas primaveris. Era a cor dos deuses.

A cor amarela é masculina, é a vida, é a luz de ouro. É a juventude e a força da eternidade divina.

O amarelo ouro, sendo de essência divina se torna a cor dos reis e imperadores, para assim proclamarem a origem divina de seu poder.

Tanto a cor amarela como o ouro são bases do ritual cristão, ela está presente na bandeira do Vaticano, aliando o amarelo à eternidade e fé ao branco da pureza.

É também a cor da terra fértil e por isso na China essa é a cor usada nos lençóis de seda no leito nupcial. Para os tibetanos, o *Om* é o verbo divino e sua cor é dourada.

Ao mesmo tempo em que essa cor reveste as espigas de trigo maduras, anuncia também o outono, mostra o declínio e a velhice, conseqüentemente a morte. Então, o amarelo substituiu o

¹²⁰ Udo BECKER, *Dicionário de Símbolos*, p. 207.

negro. Como símbolo, a cor amarela tem como seu oposto ou complementar o negro.

Para os chineses, simbolicamente o amarelo emerge do negro. É a cor do imperador, que é o centro do universo, assim como o sol que está no centro do céu. *Yin* preto e *Yang* amarelo.

Há várias nuances de amarelo e, conforme estas, muda-se o significado. Por exemplo, amarelo-ouro (bom, luminoso), amarelo-enxofre (mau).

No Islã o amarelo ouro é a cor da sabedoria, já o amarelo pálido é a cor da traição e ilusão.

No antigo Egito, assim como na Idade Média, esta era a cor da inveja.

Foi usada como a cor de vestimenta da infâmia para os judeus, prostitutas e hereges. Por isso os nazistas buscaram essa idéia ao aplicar a estrela amarela de seis pontas nas roupas que os judeus perseguidos foram obrigados a usar. Mas, os judeus inverteram o significado deste símbolo, não mais como objeto de humilhação ou infâmia e sim como a gloriosa luz do Senhor Jeovah.

2.3.2 O PRETO

Apresentado na obra pela aposição de laca preta sobre madeira, o preto, sendo a cor não colorida (em oposição ao branco, que representa a plenitude da vida), significa a morte.

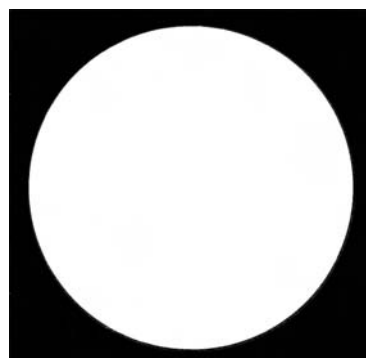


Fig.31 – O preto

Aparece para indicar as profundezas, o abissal, a treva, onde não existe luz.

O afastamento de Cristo, a luz.

Como cor do mal, é usado, por exemplo, na magia negra.

O quadrado negro é que o humano é, entre aspas, 'trevas'. O ouro em todas as culturas é a cor da divindade, pois é o único metal que reluz de si mesmo. As cores são, portanto, símbolos muito importantes.¹²¹

As formas e as cores simbolizam, acima de tudo, a luz que domina as trevas. Como diz o autor em sua entrevista, "o quadrado e o redondo, o dourado e preto, sintetizam isso".¹²²

Tem aspecto frio e negativo. É associado às trevas por ser a ausência de todas as cores. É a cor do luto sem esperança, indica também a dor. Ao contrário do branco, que também corresponde ao luto, mas com expectativa de algo novo, pois mostra que algo será preenchido. O luto preto é algo definitivo, é a morte.

É também a cor da renúncia à vaidade expressa pelos trajes de pessoas ligadas ao Cristianismo e ao Islã.

Está associado ao subterrâneo, ao ventre da terra onde a fecundação acontece. É ligado à cadeia simbólica da fecundidade: mãe, fecundidade, mistério e morte.

É para o antigo Egito e África, a cor símbolo da terra fértil, das nuvens pretas carregadas de chuva. As grandes deusas da fertilidade são negras e suas sacerdotisas também.

Em geral, é relacionada com o caos original, cor das águas inferiores da morte, por isso toma um sentido de impureza e de obscuridade, angústia, nada, céu noturno, trevas, mal e a morte.

Em contrapartida é a terra fértil onde germina o grão que será a vida nova, é a terra dos mortos que se prepara à vida.

É a cor do caos antes da criação em todas as religiões.

É também usada na magia negra como a cor do mal, contraria todo o plano de Deus.

É a cor da inconsciência e associada ao mal, quando se usam expressões como: tramar negros desígnios, ou alma negra, ou ter negras idéias, ou humor negro.

¹²¹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 158.

¹²² Entrevista Cláudio Pastro, p. 158.

2.4 A IMAGEM

A imagem do Cristo Pantocrátor, feita sobre a placa de latão banhada a ouro, é realizada com incisões de estilete e os sulcos são preenchidos com esmalte preto. Ao invés de pintura, esta técnica foi utilizada para fixar que a incisão é a representação da palavra. Cada traço mostra a escrita, o evangelho, que é o próprio Jesus.

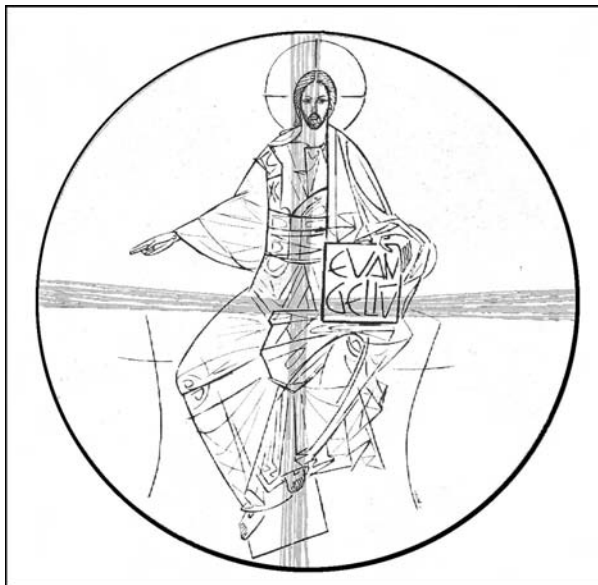


Fig.32 – As incisões.

...esmalte preto para preenchimento e limpeza, sem segredo nenhum. Agora é importante frisar que a incisão é uma continuidade da Palavra. Pois se a Palavra é o próprio Deus, o Verbo, que é Cristo, nas linhas da imagem está encartada a Palavra. Fomos criados à imagem e semelhança de Deus, e se Deus se fez à nossa imagem e semelhança, o inverso também é Verdadeiro. A imagem humana de Deus, Palavra encarnada, nos une ao Divino. Em poucos traços.¹²³

A figura de Cristo está sentada no trono, segurando o evangelho com a mão esquerda e, com a direita, abençoa e ao mesmo tempo indica: “ide e pregai minha palavra”.

2.4.1 O TRONO

É o suporte da glória ou a maneira de manifestar a grandiosidade humana ou divina.

¹²³ Entrevista Cláudio Pastro, p. 158.

O trono onde Jesus está sentado representa o símbolo do poder, glória e domínio; é a união da autoridade e sabedoria divinas.

No mundo cristão, o trono (cátedra) tem significado litúrgico, sendo o lugar do vigário ou do bispo.

A igreja primitiva absorveu a imagem do trono da cátedra dos romanos, que é o assento com encosto em que os dignitários se postavam, enquanto o povo ficava em pé durante as cerimônias.



Fig.33 – O trono.

No Judaísmo, o trono do rei simboliza a autoridade de Javé sobre o seu povo.

No islamismo, o Corão se reporta a Alá como o Senhor do Trono ou Mestre do Trono.

À volta de Cristo no juízo final, a arte cristã antiga desenvolveu um motivo de preparação simbólica da Ascensão de Cristo, que é representado por um trono vazio ao pé da cruz, complementado por figuras do cordeiro, pomba, rolos dos Livros da Vida e símbolos da paixão (coroa, manto púrpura). Na igreja ortodoxa, ainda hoje essa obra é colocada acima do altar.

Na obra de Pasto, a forma de representar o Cristo sentado, entronizado, Legislador de todos, reporta-se a uma concepção adotada na arte primeva da Igreja. Por analogia e como forma de identificação para o povo primitivo, utilizaram a figura do deus grego Júpiter, substituindo a cabeça pela de Cristo, confirmando o novo Deus, o único.

A figura do Cristo representada dessa maneira, com essa forma de sentar, essa estola, é uma cópia que os cristãos já faziam, no início, de Júpiter, conforme imagem existente

no tímpano (frontão) do Partenon, na Grécia. E Júpiter é essa figura mesmo, entronizada, só substituíam a cabeça pela de Cristo, seguindo a linha evolutiva da iconografia da face concebida a partir do Mandilion de Edessa. Ficou, então, o antigo deus e o Novo Deus. O Senhor da Acrópole e o Senhor do Universo, da Nova Acrópole, a Jerusalém Celeste. Vemos também linhas que representam o banco, ou trono, e linhas que formam a cruz no sol. É uma cruz de vitória, simétrica, chamada cruz grega ou cósmica, diferentemente da cruz de morte, assimétrica.¹²⁴

Na China o trono sobre o pedestal simboliza a diferença entre os mundos celestial e terrestre e a inferioridade deste em relação àquele.

Para os hindus o trono mostra harmonia cósmica.

O trono de Xiva sobre quatro animais é o suporte para o conhecimento supremo.

Em alguns escritos cristãos o trono sobre oito anjos representa as oito direções do espaço e a submissão de todo o universo a Deus.

Alá recebe entre tantos outros o nome de Senhor do Trono ou Mestre do Trono.

O Trono engloba todas as coisas, simboliza a manifestação universal tomada do seu florescimento total, que encerra o equilíbrio e a harmonia, é o suporte da manifestação gloriosa de Deus da misericórdia - beatitude.¹²⁵



Fig.34 – As proporções.

¹²⁴ Entrevista Cláudio Pastro, p. 159.

¹²⁵ Jean CHEVALIER, Dicionário de Símbolos-mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 911

O trono é concebido como um resumo do universo, simboliza o direito divino dos soberanos.

Na Bíblia no livro dos reis 1Reis10, 18-20 descreve-se o trono do rei Salomão como umas das maiores maravilhas já realizadas pelo homem.

...o rei fez também um grande trono de marfim e revestiu-o de ouro puro. Esse trono tinha seis degraus, um espaldar arredondado na parte superior, braços de cada lado do assento, dois leões em pé perto dos braços e doze leões colocados dos dois lados dos seis degraus. Nada de semelhante se fez em reino algum¹²⁶

2.4.2 A PROPORÇÃO E AS LINHAS

Valendo-se de tradições gregas na representação de deidades, a figura apresenta formas mais alongadas de pernas, braços, mãos e pescoço.

De fato, a imagem de Cristo segue uma relação 9:1, ou seja, o corpo obedece a uma proporção de nove vezes o tamanho da cabeça.

Este artifício, muito usual notadamente na tradição iconográfica das Igrejas Orientais, é um dos importantes elementos de mediação para transportar a outro nível aquele que contempla a obra.

As linhas do manto e da roupa não têm sombreados nas pregas ou perspectiva; são simples incisões que representam a própria palavra escrita.

É a continuação da palavra, o Cristo que é a Palavra Viva. Por isso pode ser usado na proposta ecumênica.



Fig.35 – IC XC.

¹²⁶ Bíblia Sagrada - 1Reis 10, 18-20.

Na estola estão incisas as letras gregas IC XC, que são a abreviatura grega de Jesus Cristo.

2.4.3 AS MÃOS

Em várias culturas a mão tem grande significado. Ela exprime a idéia de atividade, poder e dominação.

Na simbologia ocidental, a mão direita abençoa e a esquerda faz justiça. Assim como a mão esquerda de Deus é associada a justiça e, a direita à misericórdia.

Na Idade Média a intervenção divina é representada com mãos descendo do céu ou de nuvens.

Junta-se as mãos é gesto de oração e até os dias de hoje levanta-se a mão direita para se fazer juramento diante de um tribunal.

Na China a mão direita corresponde a ação e a esquerda a não do agir.

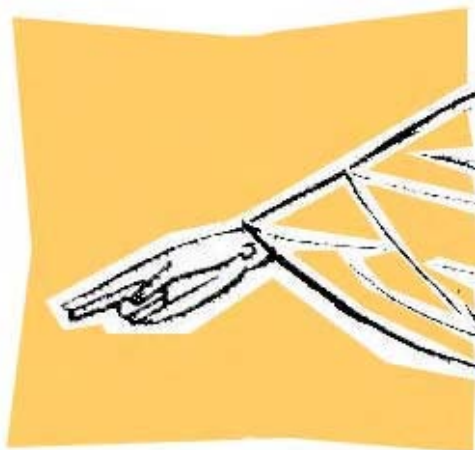


Fig.36 – “Ide ...”

Para o budismo e hinduismo o simbolismo essencial das mãos está nos gestos. Mão levantada, todos os dedos abertos a palma para frente, simboliza ausência de medo, punho fechado e indicador levantado é a ameaça. Mãos abertas pousadas uma sobre a outra simboliza meditação.

Na antiga Roma, as mãos estendidas e voltadas para cima e palma para frente era gesto de súplica, muitas vezes usado pelo derrotados nas guerras.

Para os antigos egípcios significava princípio de ação, doação e trabalho.

Os gestos das mãos traduzem também a vontade não expressa oralmente. Por isso se deduz que uma mão levantada é símbolo de voz.

Na China a mão colocada sobre o peito indica atitude de sábio e se está colocada sobre o pescoço, se traduz em sacrifício.

Na tradição cristã a mão é símbolo de supremacia. Estar nas mãos de Deus é ser entregue a Ele e, receber a manifestação do espírito é ser tocado por sua mão.



Fig.37 – Evangelium

No antigo testamento a mão de Deus quer dizer: Deus em sua totalidade e poder, pois que a mão de Deus cria, destrói e protege.

Estar nas mãos de Deus ou de alguém é estar a mercê de sua vontade.

Ao observar as mãos de Cristo na obra, percebe-se grande valor simbólico implícito na suavidade dos gestos.

A mão direita (de quem olha) pousa sobre o Evangelho, que é o próprio Jesus, a palavra encarnada, o “Eu Sou”.

Com a mão esquerda (de quem olha), ao mesmo tempo abençoa e envia em missão: “Ide, fazei discípulos de todas as nações, batizando em Nome do Pai, Filho e Espírito Santo”.¹²⁷

Com uma das mãos Ele está abençoando, mas também indicando: ‘Vá, seja meu discípulo até o fim do mundo, batizando em Nome Do Pai, Filho e Espírito Santo’. Com a outra mão Ele sustenta o próprio evangelho (Evangelium), Sua própria Palavra, que é Ele mesmo.¹²⁸

¹²⁷ Bíblia Sagrada - Mt 28,19.

¹²⁸ Entrevista Cláudio Pastro, p. 153.

Em suas mãos e pés são também visíveis as quatro chagas causadas pelos cravos na cruz. São sinais silenciosos, mas de eloqüente constatação que Ele venceu o mundo e ressuscitou dos mortos.

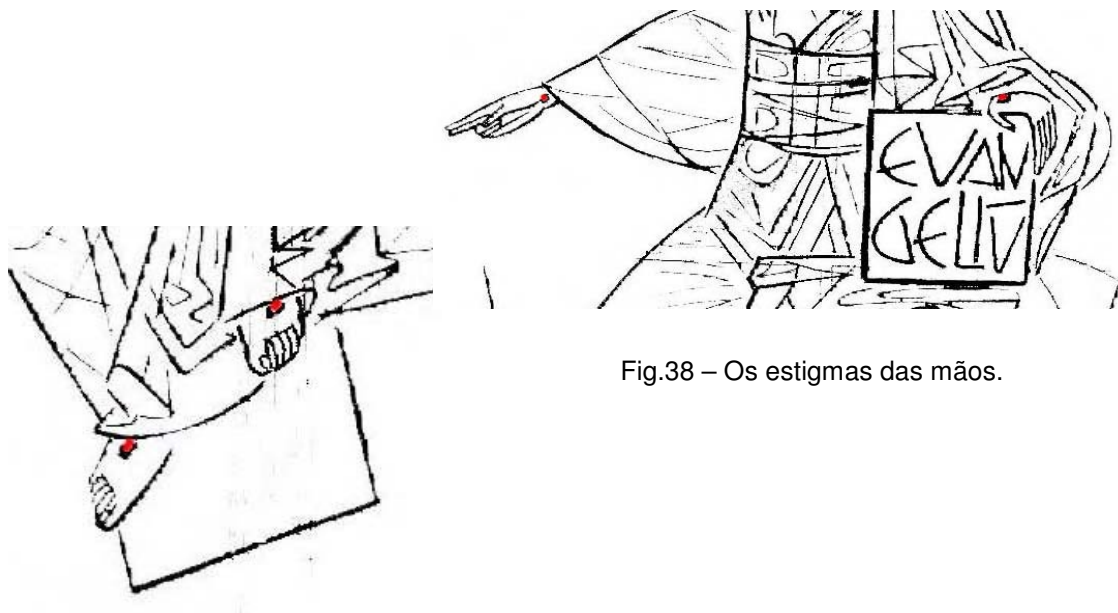


Fig.38 – Os estigmas das mãos.

Fig.39 – Os estigmas dos pés.

2.4.4 A FACE

A face de Cristo, segundo a tradição, reporta-se à do Mandilion de Edessa.

O rosto é oval, barba não muito grande, olhos amendoados, cabelos ao meio e nariz afilado.

Também seguindo as tradições, os olhos são grandes e vigilantes para dar o sentido de êxtase, de encontro com o Sagrado.

Tal recurso, marcadamente bizantino, é utilizado na obra como mediação aos sentidos de quem a vê, isto é, para conduzir a um estado de oração e contemplação.

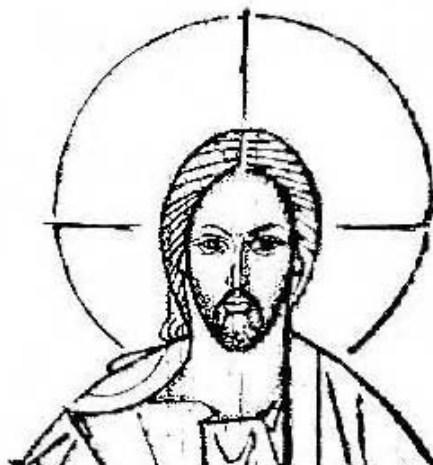


Fig.40 – A face.

As pessoas dizem que as minhas representações apresentam olhos muito parados ou muito grandes. É muito importante o êxtase. Isto é, uma pessoa que está em atitude mística, em outra vida, é como alguém que desmaia. Os olhos se estatelam e a íris cresce imensamente. Eu preciso desse olhar grandioso, vigilante, para essas representações.¹²⁹

2.4.5 A AURÉOLA

Forma circular ou elíptica que circunda a cabeça ou corpos gloriosos.

Ao redor da cabeça do Cristo, de Cláudio Pastro, está a auréola, símbolo de luz divina que, por ser circular, está também ligada à perfeição. Essa irradiação indica o sagrado, a santidade ou a divindade do ser, a luz espiritual que mostra o corpo de Jesus ressuscitado.



Fig.41 – A auréola.

Na arte cristã, uma claridade ou linha em formato amendoado que envolve o corpo inteiro – a mandorla¹³⁰ – é reservada apenas para Jesus e Maria; também o são as auréolas ao redor da cabeça com raios de luz e resplendores.

As demais auréolas circulares ou halos sem raios são utilizados para indicação dos santos da Igreja.

Para as pessoas vivas, entre os séculos IV e XII (papas, bispos, reis) usava-se, em algumas pinturas, uma auréola quadrada, costume esse que não se difundiu.

Embora também não considerado um símbolo litúrgico, existem registros de auréolas triangulares em algumas representações de Deus Pai, notadamente em peças bizantinas, como forma de distinguí-Lo das representações pagãs dos deuses gregos.

¹²⁹ Entrevista Cláudio Pastro, p. 175.

¹³⁰ Vide Anexo II, p. 196.

Para a figura de Jesus, exclusivamente, usa-se inscrever a cruz na auréola. Somente a Ele se reserva essa representação, sua identificação com a morte e ressurreição, além do significado do halo como sinal de que Ele é a luz do mundo.

A auréola marca a expansão para fora de si mesmo irradia a luz, a alma, o centro de energia espiritual.

O significado geral da auréola se interpreta como o vestígio do culto ao sol, símbolo da energia sobre natural que se irradia para todos.

Na obra de Pastro, a auréola de Cristo contém incisões em três direções formando, com tais traços, a sua cruz.

2.4.6 A CRUZ

Observam-se também incisões que formam uma grande cruz grega inscrita no círculo dourado, dividindo a peça em 4 quadrantes iguais. Há vários simbolismos implícitos a isso.

A cruz, um dos símbolos mais antigos e difundidos em diversas culturas, liga-se ao número quatro, ao quadrado e também aos quatro pontos cardeais. É símbolo de orientação.

Na obra, tendo origem no próprio Cristo, centro da imagem, remete à idéia do rio da vida que Dele emana aos quatro cantos da terra, ou seja, os quatro rios do Paraíso.

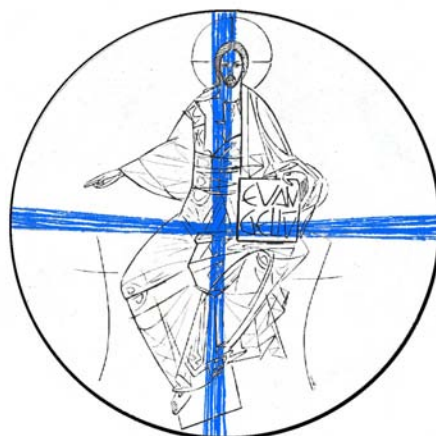


Fig.42. A Cruz

Na arquitetura a cruz é freqüentemente utilizada como disposição básica das construções eclesiásticas: grega, ou simétrica, nas igrejas sírias e gregas; latina, ou assimétrica, nas igrejas românicas e góticas.

A forma da cruz também faz alusão a dois caminhos que se cruzam, dos vivos e dos mortos, como ocorre em algumas tribos africanas abrangendo o cosmos, isto é, o homem, os espíritos e os deuses.

Na Ásia, o eixo vertical refere-se à força do céu, ativa, que é princípio masculino. O eixo horizontal é associado à força da água, passiva, princípio feminino.

A cruz inscrita em um quadrado, isto é, inserida em um círculo dentro de um quadrado, representa a ligação entre o céu e a terra.

Se considerarmos os quatro braços como raios de uma roda, tem-se o símbolo do Sol entre os povos asiáticos e germânicos.

No mundo cristão a cruz é símbolo de sofrimento, por causa da morte e flagelação vivida por Jesus pregado ao madeiro. Todavia, representa também a vitória sobre a morte, símbolo de triunfo, de ressurreição, sinal da Nova Aliança.

Na arte cristã, a cruz aparece mais freqüentemente na forma grega, ou cósmica, simbolizando a vitória de Cristo.

A cruz latina remonta mais à idéia de sofrimento e dor, dor essa que deve estar sempre presente na lembrança de que Ele se doou para que a humanidade tivesse esperança na vida eterna.

Na obra de Cláudio Pasto é a cruz simétrica, cósmica, da vitória, que se destaca, indicando todos os continentes (os 4 cantos da terra) que devem ser evangelizados pela Palavra que Dele emana (o próprio Cristo, o Verbo, na mística cristã), ou seja, toda a humanidade, sem exceção.

No cristianismo, pela morte de Cristo na cruz, esta tem um sentido especial como símbolo do sofrimento, mas também do triunfo de Cristo e conseqüentemente símbolo do cristianismo em geral.¹³¹

¹³¹ Udo BECKER, *Dicionário de Símbolos*, p. 81.

A cruz é o símbolo que procede desde a mais alta antigüidade. Já existia na China, Egito e Creta onde foi encontrada uma cruz de mármore datada do século XV a.C.

Unida a círculo e a quadrado, a cruz é símbolo fundamental. Ao cruzarem os dois segmentos, tem-se o centro de um círculo e ao unir as quatro pontas da cruz, forma-se o quadrado que ao mesmo tempo apresenta quatro triângulos.

Na simbologia, nela se juntam o céu e a terra, ela ordena, recorta e mede os espaços sagrados.

O cristianismo aumentou a simbologia da cruz. Ela é o sinal do cristão, é a imagem de salvação, o sacrifício de Jesus.

A cruz aparece tanto no culto judeu como no cristão desde os primórdios.

Já no antigo testamento a cruz é vista na ocasião da páscoa dos judeus, nos batentes e montantes das portas que foram marcados com uma cruz feita com sangue de um cordeiro para que a praga não caísse sobre seus moradores.

A cruz é o pólo do mundo quando se percebe que Deus abriu seus braços na cruz e abraçou o mundo salvando a todos.

A forma crucífera é percebida na natureza e em objetos criados pelos homens. Na natureza, quando se abrem os braços, no vôo dos pássaros, no objeto de arado, no mastro de um navio, na âncora.

A cruz presente na Bíblia é também a árvore da vida do Gênesis, é a madeira representada na arca de Noé, é o cajado de Moisés.

Como árvore da vida, representa a madeira em que Cristo foi pregado e que com a sua morte e ressurreição, salvou toda a humanidade. Portanto, é o símbolo de redenção e a derrota do demônio.

2.4.7 OUTRAS FORMAS GEOMÉTRICAS

Do encontro dos traços da cruz e da vestimenta dos braços e pernas, formam-se triângulos nos quatro quadrantes da peça.

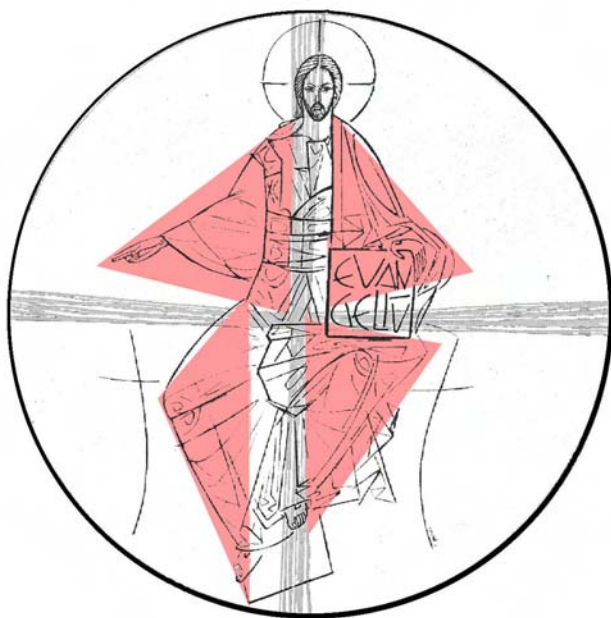


Fig.43 – Os triângulos.

A simbologia do triângulo insere a simbologia do numeral três.

O triângulo equilátero é o símbolo da harmonia, perfeição e proporção. Quando dividido ao meio, forma dois triângulos retângulos, o homem corresponde a

essa divisão. É a perfeição do triângulo equilátero sob a sua

divisão que forma o triângulo retângulo símbolo do ser humano não perfeito, mas que veio da perfeição e da harmonia. Na tradição judaica, Deus é representado na forma de um triângulo equilátero.

O triângulo, no simbolismo cristão, remete à Trindade e, mais especificamente quando equilátero, a Deus Pai.

Na peça em questão, a presença dessas figuras geométricas em todos os quadrantes simboliza a onipresença divina em todos os cantos da terra.

Na Antigüidade, o triângulo foi também considerado como símbolo da luz, assim como para os maçons simboliza a força, a beleza e sabedoria de Deus, o trinômio nascimento-maturidade-morte.¹³²

O mundo representado sobre a forma de triângulo equilátero, ao ser dividido, perde o equilíbrio então essa

¹³² Cf. Udo BECKER, *Dicionário de Símbolos*, p. 281.

transformação de equilátero em triângulo retângulo pode-se traduzir na perda do equilíbrio.

Para os maias o triângulo está ligado ao sol e ao milho, por isso é símbolo da fecundidade.

É símbolo também de fogo e o sexo masculino se ficar com a ponta para cima e se ponta para baixo é símbolo da água e mulher.

Na alquimia também é símbolo do coração e do fogo.

Cada tipo de triângulo representa um elemento da natureza – equilátero, a terra, o isóscele o fogo, o retângulo a água e o escaleno o ar.

Assenta-se também sobre o tríptico da moralidade, fazer, pensar e dizer o bem, sabedoria, beleza, e força ou tempo: nascimento, maturidade e morte, passado, presente e futuro.

Também a figura quadrada sob os pés de Jesus, é símbolo do humano. Os pés, por estarem pousados sobre ela, a figura, representam a soberania de Cristo como Legislador da humanidade.

Pastro, além dos materiais, cores e outros sinais gráficos, utilizou plena e matematicamente de todos os conceitos de beleza e harmonia implícitos na geometria das formas.

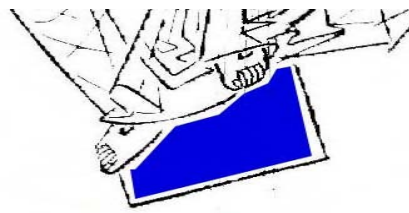


Fig.44 – O quadrado – o humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de séculos da história da Cristandade, a Sagrada Face foi concebida e retratada em inúmeras versões e estilos artísticos.

Entretanto, é fato que os traços fisionômicos de Jesus que chegaram até nós – e que constituíram a representação com a qual o identificamos hoje – estão marcadamente ligados à imagem do Mandilion de Edessa, independentemente de hipóteses e estudos científicos atuais sobre o biótipo do homem mediano da Palestina do primeiro século, ou das questões polêmicas acerca da estampa do Sudário de Turim.

Na verdade, a questão sobre a autenticidade da fisionomia de Cristo é, na mística cristã, irrelevante face à importância de sua mensagem, testemunho e ressurreição. Todavia, seu rosto e iconografia própria assumem um importante papel mediador de símbolo universal de identidade de todo o povo cristão, de todas as Igrejas que professam seu Credo.

A Igreja Católica, após o advento da liturgia renovada e das novas fórmulas missiológicas ecumênicas propostas pelo Concílio Vaticano II, busca reatualizar valores e símbolos da Tradição e a conclamar a arte e os artistas como agentes fundamentais dessa nova evangelização.

Nesse processo de cristianização globalizado em que a arte sacra e a face de Cristo, em particular, assumem uma notável função pastoral, surge uma nova geração de artistas e arquitetos imbuídos dessa nova visão pós-conciliar.

É nesse contexto que surge Cláudio Pastore e em que culmina, em especial, sua obra *O Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio*.

Considerando-se a importância da celebração, às portas do novo milênio da presença da Igreja no mundo, a obra e o autor adquirem especial projeção.

De acordo com a proposta, a peça foi realizada para as comemorações do ano jubilar de 2000, com o intuito de ser reproduzida como selo ou timbre em todas as publicações.

Como a obra original foi adquirida pelo Vaticano, sua imagem pode ser plenamente utilizada, apenas com a ressalva de que Pastro também pode fazer uso próprio e dispor dessa imagem, inclusive alterando

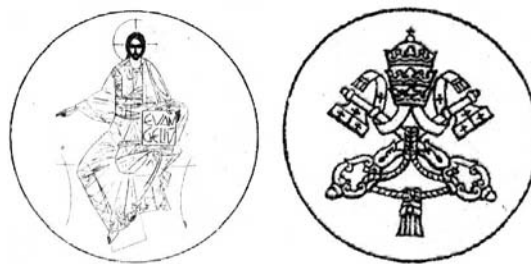


Fig.58 – Timbre das publicações vaticanas, onde aparecem a imagem e o selo papal.

cores ou adaptando-a ligeiramente, como no caso da ábside da Igreja Abacial do Mosteiro Nossa Senhora da Paz das monjas beneditinas, em Itapeacerica da Serra.

Pastro também a utiliza em casulas e outras peças de vestuário, produzidas pelas Pias Discípulas, congregação religiosa feminina cujo carisma é voltado à liturgia.

Na época de seu lançamento houve divulgação da obra pela Santa Sé, porém, só não foi maior porque, segundo o que o próprio autor diz, eles preferiam uma representação mais barroca do Cristo então encomendado e a peça por ele apresentada não possui esta linguagem artística.

Mas, cabe lembrar, sendo uma obra criada para um momento específico, para uma comemoração, doravante adquire o valor de um documento estável para o terceiro milênio.

Em princípio, o original ficou lá, mas saiu e sai em muitas publicações. No Brasil bem menos. A divulgação maior, aqui, foi através de alguns jornais, na época. A própria Igreja no Brasil não divulgou muito o fato...eu também

posso usá-la a meu critério. Sendo assim, a tenho utilizado em paramentos litúrgicos, publicações e painéis, muitos desses inspirados na imagem original.¹³³

É hoje, mais que um timbre ou selo, um símbolo da nova evangelização, um símbolo de uma nova era ecumênica.

Desde 1995, ano em que foi feito o convite, até 1997, transcorreram dois anos de intenso pensar e experimentar sobre a nova concepção da imagem de Jesus. Nova, mas ao mesmo tempo embasada em todo o rico simbolismo e tradição acumulados na história do cristianismo ao longo de dois milênios.

A imagem do Verbo, a Palavra viva, era agora escrita com traços gráficos sobre uma placa de metal. Por sugestão de Dom Calderón, que Pastro acolheu, o Cristo aparece com a palavra Evangelho (evangelium) nas mãos.

Em 1998, a obra foi entregue ao Vaticano.

O pedido foi feito em 1995. Eu terminei a obra em 1997, dois anos depois. Durante esse período, fiquei “mastigando” várias idéias até chegar a essa última. Quando defini que seria essa, liguei para Dom Calderón que comentou que seria interessante que Cristo tivesse em mãos a palavra Evangelium. Acatei a idéia e concluí a obra.¹³⁴

Vale lembrar que a obra, embora um documento perene para o terceiro milênio, foi criada para um momento específico e propício do Jubileu. Essa campanha, portanto, foi temporária e voltada mais enfaticamente àquele momento de comemoração, pois que “havia correntes antagônicas no Vaticano que preferiam um Cristo barroco, sofredor”¹³⁵, contrariamente à imagem apresentada de um Cristo vitorioso de características bizantinas, o que não gerou um uso mais abrangente da imagem, como inicialmente pretendido.

¹³³ Entrevista Cláudio Pastro, p. 155.

¹³⁴ Entrevista Cláudio Pastro, p. 152.

¹³⁵ Entrevista Cláudio Pastro, p. 155.

Ainda assim, a peça permanecerá exposta em seu espaço de destaque, ao menos é essa a posição oficial da Igreja hoje.

Entretanto, mesmo que venha a ser removida no futuro por qualquer motivo, é possível que seja transferida para outro salão ou um dos museus vaticanos, mas certamente permanecerá nas dependências da Santa Sé, dada a importância a ela auferida e ao evento que simboliza.

A obra do brasileiro Cláudio Pasto o insere, portanto, no rol dos grandes artistas sacros da história da Igreja. Permanecerá, exposta entre os grandes mestres da arte universal.



Fig.59 – Cláudio Pasto, Marília Torres e a obra.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. *Dictionary of Christian Art*.
New York: The Continuum Publishing Company, 1995. 376p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Da Antigüidade à Duccio*. Tradução por Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify. 469p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023*:
Informação e documentação: referências: elaboração.
Rio de Janeiro, 2002.
- BARAÚNA, Frei Guilherme. *A Sagrada Liturgia renovada pelo Concílio*.
Petrópolis: Ed. Vozes, 1964.
- BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. Tradução por Marcos Holler.
2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 376p.
- BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução por Edwino Royer.
São Paulo: Paulus, 1999. 307p.
- BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução por Mario Vilela.
1. ed. São Paulo: Ática, 1997. 400p.
- BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1986.
- BRANDI, Cesare. *Teoría de La Restauración*. Madrid: Alianza Editorial,
1999. 149p.
- BURCKHARDT, Titus. *A arte Sagrada no Oriente e no Ocidente*:
Princípios e métodos. Tradução por Eliana Catarina Alves. 1 ed.
São Paulo: Attar editorial, 2004. 267p.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Tradução por Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 251p.
- CHENEY, Sheldon. *História da Arte*. Tradução por: Sérgio Milliet.
São Paulo: Rideel, 1995. 247p.

- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dicionário de Símbolos* – mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Ângela Nelium; Lúcia Merlim. Coordenação: Carlos Sussekind. 11ª ed. Editora: José Olímpio. Rio Janeiro, 1997. 996 p.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução por Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1994. 614p.
- CIVITA, Victor (org.). *Arte No Brasil*. São Paulo: Nova Cultural, 1986. 348p.
- CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte Românica*. Tradução por Carmem de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes. 64p
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. Tradução por Gilson César Cardoso de Souza. 16 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 170p.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução por Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 3 ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 577p.
- GHARIB, Georges. *Os ícones de Cristo: história e culto*. Tradução por Pe. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 1997. 290p.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução por Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688p.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução por Walter H. Geenen. v. 1. 4 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 632p.
- JOÃO PAULO II, Papa. *Carta aos Artistas*. Tradução por Ivani Pulga. 2ed. São Paulo: Paulinas, 1999. 30p.
- _____. *Tertio Millennio Adveniente: Carta Apostólica de João Paulo II Sobre a Preparação para o Ano 2000*. 10 ed. São Paulo: Paulinas, 2000. 78p.

- KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 229p.
- LASSUS, Jean. *O Mundo da Arte: Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos – Cristandade Clássica e Bizantina*. 4v. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Erlon José Pascoal. São Paulo: Cultrix, 1990. 214 p.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: textos essenciais a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução por Magnólia Costa. 2v. São Paulo: Editora 34, 2004. 91p.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*: Tradução por Diogo Falcão. Lisboa. Editorial Presença, 1989. 215p.
- PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: o espaço sagrado hoje*. Itapeverica da Serra: Casa São Lucas, 1993. (edição do autor).
- _____. *Guia do Espaço do Sagrado*. São Paulo: Loyola, 1999. 263p.
- _____. *C. Pastro Arte Sacra*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2001. 319p.
- PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. Tradução por Luiz Antonio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 254p.
- PENNICK, Nigel. *Geometria Sagrada Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. Tradução de Alberto Feltre. São Paulo: Editora Pensamento. 146p.
- PESCUMA, Derna, CASTILHO, Antonio Paulo F. de. *Referências Bibliográficas: um guia para documentar suas pesquisas*. São Paulo: Olho d'Água, 2001. 113p.
- PICHEL, Gina. *História Universal da Arte-Escultura, Arquitetura, Artes Decorativas*: Tradução por Raul de Polilla. 1vol. São Paulo. Companhia Melhoramentos, 1966. 233p.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1995. 144p.
- SACROSANCTUM CONCILIUM. *Compêndio do Vaticano II: constituições decretos declarações*. 27 ed. Petrópolis: Vozes,

1998. 743p.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 114p.

SAS-ZALOZIECKY, Wladimir. *Arte Bizantina*. 8.v. Bilbao: Ediciones Moreton S.A., 1967. 204p.

_____. *Arte Paleocristã: ars mundi*. Tradução por Ana Lucia Sena Lino. 11v. Lisboa: Editorial Verbo, 1970. 204 p.

TATARKIEWICZ, Wladylaw. *Historia de Seis Ideas*. Madri: Ed. Tecnos, 1992.

TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp - imprensa oficial do estado, 2001. 287p.

_____. *Arte Brasileira Arte Colonial Barroco e Rococó do Século XVI ao VII*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. 89p.

INTERNET

AGÊNCIA BRASIL – Radiobrás – sinopse.

Disponível em:

<http://www.radiobras.gov.br/anteriores/1997/sinopses_0806.htm>. Acesso em: 08 set 2003.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2000.

Disponível em:

<http://geocities.yahoo.com.br/mcrost02/convite_a_filosofia_37.htm>. Acesso em: 5 ago 2003.

CNBB. Anais do 3º Encontro Nacional de Arte Sacra. Disponível em:

<<http://www.cnbb.org.br>>. Acesso em: 12/10/2001.

EBDWEB – Escola Dominical na Web. O perigo do sincretismo religioso. Disponível em:

<http://www.ebdweb.com.br/licoes/licao9_0202.htm>.

Acesso em: 10 set 2003.

JOÃO PAULO II, Papa. Discurso do Santo Padre na celebração do Jubileu dos Artistas. Roma, 18 de Fevereiro de 2000.

Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists_po.html>.

Acesso em: 11 abr 2002.

____ Carta Apostólica en Forma de "Motu Proprio" Decessores Nostri

Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/motu_proprio/documents/hf_jp-ii_motu-proprio_19880618_decessores-nostri_po.html>. Acesso em: 13 jan 2007.

____ Discurso Del Santo Padre Juan Pablo II a la IV Reunión Plenaria de la Pontificia Comisión para América Latina

Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1995/june/documents/hf_jp-ii_spe_19950623_iv-plenaria-cal_sp.html>. Acesso em: 13 jan 2007.

MELO, José Raimundo de. Informação litúrgica: o termo liturgia.

Disponível em:

<<http://www.jesuitas.org.br/liturgia/questoes1.htm>>.

Acesso em: 4 jul 2002.

MOSTEIRO DA TRANSFIGURAÇÃO. Encontro com os ícones: um encontro de oração. Disponível em:

<<http://www.transfiguracao.com.br/espirit/artig7.htm>>.

Acesso em: 10 set 2003.

NETESTADO. Artigo.

Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/seub/97/12/25/seub001.html>>. Acesso em: 08 set 2003.

NOTÍCIAS ECLESIAIS. Artigo.

Disponível em: <<http://www.eclesiales.org/portugues/arquivo/9902-1.htm>>. Acesso em: 08 set 2003.

REVISTA CELEBRAÇÃO LITÚRGICA – Braga/Portugal – edição 2/00.

Disponível em: <http://www.cliturgica.org/arquivo/anoB_99_00/edicao2_99_00/temas_liturgicos_2.htm>.

Acesso em: 15 ago 2003.

REVISTA CELEBRAÇÃO LITÚRGICA – Braga/Portugal – edição 4/03.

Disponível em:

<http://www.cliturgica.org/arquivo/anoA_02_03/edicao4/opinioao.htm>. Acesso em: 15 ago 2003.

RIGO, Rosalva Trevisa. O que é o ícone?. Disponível em:

<<http://www.transfiguracao.com.br/iconog/iconog.htm>>.

Acesso em: 10 set 2003.

THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA.

Disponível em:

<<http://www.newadvent.org/cathen/>>. Acesso em: 12 jul 2003.

PERIÓDICOS

MUNDO E MISSÃO. *A Emoção de Um Mundo Solidário*. São Paulo:

Mundo e Missão. Mensal. ano 10, n. 69, jan/fev. 2003.

MUNDO E MISSÃO. *A Emoção de Um Mundo Solidário*. São Paulo:

Mundo e Missão. Mensal. ano 10, n. 70, mar. 2003.

MUNDO E MISSÃO. *A Emoção de Um Mundo Solidário*. São Paulo:

Mundo e Missão. Mensal. ano 10, n 71, abr. 2003.

MONOGRAFIAS

RIGO, Rosalva Trevisan. *A Importância da Iconografia Cristã na Obra de Cláudio Pastro*. 2001. 59p. (Dissertação de Especialização no

Ensino da Arte, Fundamentos Artísticos, Estéticos e Metodológicos na Universidade de Caxias do Sul).

SARTORELLI, César Augusto. *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*. 2005. 126p. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

TORRES, Antonio Claudio de Lima. *O Movimento Preservacionista Pós-Conciliar da Igreja Católica: as pequenas comunidades*. 2003. 153p. (Dissertação de Especialização em Restauro e Preservação do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico da Universidade Católica de Santos).

VEIGA, Alfredo César da. *Cláudio Pastro: Arte como Veículo do Sagrado*. 2005. 161 p. (Dissertação de Mestrado Em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo).

FONTES DAS IMAGENS

- Figuras 1 e 2.
Site: Vaticano - <http://www.vatican.va>
- Figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 22, 23 e 24.
REVISTA MUNDO E MISSÃO. *A Emoção de Um Mundo Solidário*.
São Paulo: Mundo e Missão. Mensal. ano 10, n. 70, mar. 2003.
- Figuras 10, 14, 15 e 16.
BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução por Mario Vilela.
1. ed. São Paulo: Ática, 1997. 400p.
- Figuras 11, 18, 21 e 26.
PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*.
Tradução por Luiz Antonio Araújo.
São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 254p.
- Figuras 17, 19, 20 e 25.
CIVITA, Victor (org.). *Arte No Brasil*. São Paulo: Nova Cultural,
1986. 348p.
- Figuras 47 e 54.
PASTRO, Cláudio. *C. Pastro Arte Sacra*. São Paulo: Ed. Paulinas,
2001. 319p.
- Figura 48.
Acervo pessoal: artista Cláudio Pastro.
- Figura 52.
Site: CNBB - <http://www.cnbb.org.br>
- Figura 55.
Acervo pessoal: eng. Antonio Claudio de Lima Torres.
- Figuras 27, 28 a 46, 49 a 51, 53, 56 a 75.
Acervo pessoal: Marília Torres.

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTAS CLÁUDIO PASTRO

ANEXO II

GLOSSÁRIO DE ALGUNS TERMOS ESPECÍFICOS

ANEXO III

ABREVIATURAS USUAIS DOS LIVROS BÍBLICOS

ANEXO IV

CARTAS DE JOÃO PAULO II

ANEXO V

ALGUMAS OBRAS DE CLÁUDIO PASTRO
REFLEXOS EM OUTROS ARTISTAS

ANEXO VI

CARTAS DO VATICANO SOBRE A ENCOMENDA DA OBRA

ANEXO I

ENTREVISTAS COM CLÁUDIO PASTRO

Esta entrevista foi realizada em três momentos, o primeiro encontro se deu no Mosteiro de Nossa Senhora da Paz (Itapecerica da Serra), o segundo no apartamento do artista e o terceiro no Mosteiro Beneditino de São Geraldo, ambos em São Paulo.

Marília Torres:

Fale sobre o início de sua carreira, onde você iniciou. Começamos com sua formação acadêmica.

Cláudio Pastro:

Bem, eu sou formado em Ciências Sociais em 1972 pela PUC de São Paulo e não quis trabalhar com nada disso. Fiz

Ciências Sociais por que nós vivíamos no período da ditadura e eu tinha muitos amigos presos e ligados a isso e por que, também, na época, a faculdade de arte era muito cara e eu não podia sustentá-la. Então fiz uma faculdade, como todo mundo que tinha que fazer alguma faculdade na época.

Mas, em seguida, como eu viajei para a Europa - fiquei lá uns seis meses, depois voltei e fiquei um ano aqui - comecei a fazer cursos pela Europa. Então eu fiz curso na Espanha, em Barcelona, em Tournay, na França, fiz curso depois na Itália, cursos livres. Na Itália eu cheguei a fazer um curso de dois anos em arquitetura sacra. Na Escola de Belas Artes Lorenzo da Viterbo, em Viterbo, que é a 80 km de Roma. E assim fui fazendo cada vez mais cursos, fui sendo convidado para fazer exposições, mas sempre com o tema dedicado à arte sacra.

Marília:

Há algum professor, que você lembre, que tenha sido relevante na sua formação?

Pastro:

Sim, muitos, me lembro, por exemplo: Dom Gabriel Chavez de La Mora, que é um arquiteto mexicano e um dos cinco arquitetos que fizeram a Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, a atual e moderna. Ele é um monge beneditino, além de arquiteto, e que ensinava. Na época ele dava cursos no Mosteiro de Santo Anselmo, que é uma Universidade de Roma, que tem faculdades de filosofia, de teologia, etc, dentre as quais o curso de arte sacra. Então, cursei com ele a parte arquitetônica.

Antes dele eu tive um excelente mestre de pintura, que foi Dom Gerard Calvet, que é o atual abade do mosteiro, no sul da França, Sainte Madeleine de Barou.

São pessoas de renome, essas. Mas mais do que isso, eu acho que aqui em São Paulo eu tive contato com pessoas de renome. Um foi o grande escultor Galileo Emendabile, que tem muitas esculturas, sobretudo na Igreja Nossa Senhora da Paz, na Baixada do Glicério, que era a sede da colônia italiana em São Paulo, isto é, a igreja representava o estabelecimento dessa colônia. Ele era italiano de Ancona. Além disso, tem uma série de obras suas em cemitérios em São Paulo, sobretudo no Cemitério São Paulo e no Cemitério da Consolação.

Eu o considero um dos maiores arquitetos e escultores. Depois de discípulo dele, como pintor, tive como mestre o Fúlvio Penacchi, que afrescou residências da alta sociedade em São Paulo e também essa igreja da Baixada do Glicério.

São alguns nomes.

Marília:

Para falar mais especificamente do Cristo do Jubilar, como surgiu o trabalho? Foi solicitado diretamente a você?

Pastro:

Sim, por Dom Cipriano Calderón.

Marília:

Como ocorreu o convite? Foi por você já ser muito conhecido na Europa?

Pastro:

Eu estava fazendo a Capela do Adveniat, na Alemanha, quando recebi um telefonema do Vaticano, que já por várias vezes publicara minhas obras no Observatório Romano, que é o jornal oficial da Santa Sé. Isso foi em 1995, quando, como disse, pintava na Alemanha. Recebi esse telefonema de Dom Calderón pedindo que eu passasse pelo Vaticano antes de voltar ao Brasil. Então marquei uma data e fui até lá, quando ele me apresentou a possibilidade de que eu fizesse um Cristo para a passagem do milênio, que representasse, para o Vaticano, a figura do Cristo após dois mil anos de Cristianismo.

Eu pensei, naquele momento, que eu iria participar de um concurso e jamais pensaria ser escolhido. Então, dentro de mim eu dizia: bom, de um concurso eu não vou participar. Porque eu já sabia como é concurso. Tem a «panelinha», já está escolhido, por que eu vou ser mais um a apresentar um trabalho?

Mas eu cheguei a dizer a ele isso e ele disse: Não, não, nós escolhemos o senhor, por que aquilo que conhecemos do senhor por indicação de vários bispos e artistas do mundo, concluímos que o senhor é a pessoa apta para apresentar a espiritualidade, sobretudo, dessa figura do Cristo.

Aí eu me dediquei a fazer vários projetos. Eles nunca criaram qualquer impedimento, não disseram nem A, nem B, me deixando livre para criar. Por mim mesmo fui selecionando os projetos.

Um dos projetos está aqui (na loja) e é para mim muito importante, pois foi o que eu mais gostei, que eu gostaria que fosse, mas depois eu mesmo me censurei e fiz a proposta oficial conhecida.

Deparei-me com vários problemas: que material, qual a forma, etc.

Escolhi o metal como material. Eles queriam um metal nobre. Não faria uma placa de ouro puro, mas fiz uma placa banhada de ouro.

Então, que forma dar?

Tinha a questão da escultura. Mas aí pensei, ele tinha que ser representativo para todo o mundo, então teria

que ser ecumênico. Ecumenismo não significa fazer unidade com qualquer religião. A palavra «ecumênico», em grego, significa fazer união entre os irmãos que acreditam no mesmo Cristo (Salvador). Então, deparei-me com a Igreja Oriental – ortodoxos, armênios, sírios, etc – que não aceitam a figura do Cristo como escultura, mas pode ser como pintura, a questão dos ícones. Depois me deparei com a Reforma Protestante – luteranos, presbiterianos, calvinistas, metodistas, etc – onde também não entra a escultura e nem a pintura. Então eu tinha que colocar o próprio Evangelho, que é Palavra do Cristo, que é o próprio Cristo, com sinais gráficos também.

Unindo uma coisa com a outra eu peguei o Cristo Pantocrátor do I Milênio, quando o Oriente e o Ocidente formavam uma única Igreja, e que prevalece até hoje (o Pantocrátor=Senhor do Universo) para os orientais, os cristãos ortodoxos. É o Cristo não morto na cruz, que é fruto do Barroco do último período, mas preferi o Cristo Senhor do Universo só com traços, por que também não seria ruim para as Igrejas Reformadas que também aceitam a figura simples do Cristo dessa maneira.



Fig.57 – Estudo inicial para o Cristo do Vaticano

Dessa forma surgiu o Cristo do Milênio. A forma crucificada seria sublinhar, salientar muito o Cristo barroco, que é, sobretudo, dos séc. XVI, XVII para cá. E sabemos que o Barroco é um estilo, uma escola de arte que o Cristianismo adotou, mas já decadente e profundamente calcado na morte do Cristo, mensagem incongruente com o simbolismo pretendido.

O Cristo do Milênio tem uma forma de Sol, por que Ele mesmo é a luz do mundo. Ele é, conforme a Tradição do início do Cristianismo, o próprio Deus Hélios, que é um deus pagão do fogo.

É o centro desse círculo, do mundo. Cortado em quatro quadrantes, como continentes, formando a própria cruz, centro máximo do Cristianismo. É muito

simples. Com uma das mãos Ele está abençoando, mas também indicando: vá, seja meu discípulo até o fim do mundo. Batizando em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Com a outra mão sustenta o próprio Evangelho (Evangelīū = Evangelium), Sua própria Palavra, que é Ele mesmo. Poderíamos ter posto uma palavra – Eu sou o pão da vida – Eu sou a luz do mundo – Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida – ou pegar trechos do Evangelho de João, porém escolhemos a própria palavra Evangelium, do grego, poderia estar escrito em latim, que significa Boa Nova. Ele é a Boa Nova, porisso o Evangelho é Ele mesmo.

Marilia:

Essa proposta final foi exclusivamente sua, isto é, você não apresentou várias opções?

Pastro:

Não, eu selecionei apenas essa. Mesmo o primeiro estudo, que está aqui em exposição, não foi apresentado ao Vaticano.

Marilia:

Você já apresentou a peça pronta, concluída?

Pastro:

Sim. E foi aceita. Ponto final.

Apresentei as explicações da concepção, a visão iconográfica atual sobre o Pantocrátor do I Milênio, o ecumenismo.

Marilia:

A obra foi doada ao Vaticano, ou eles a adquiriram?

Pastro:

Eles me encomendaram a obra e pagaram.

Marilia:

Que tipo de documento você tem que comprove essa encomenda?

Pastro:

Uma carta de D. Calderón, Bispo intermediário que fez o pedido. Nada mais, só isso.

Marilia:

Houve alguma cerimônia formal quando da entrega da obra ao Vaticano?

Pastro:

Não, na verdade nem fui eu mesmo quem a levou. Foi enviado pela Nunciatura Apostólica em Brasília, onde eu a entreguei.

Marilia:

Em função da aquisição, o Vaticano pode utilizar a obra para o que quiser?

Pastro:

Sim, mas uma das ressalvas é que eu também posso utilizá-la a meu critério. Sendo assim, a tenho utilizado em paramentos litúrgicos, publicações e painéis, muitos desses inspirados na imagem original.

Marilia:

A peça original está exposta no Vaticano?

Pastro:

Sim, está ao lado da Capela Sistina.
Ao lado da Capela Sistina existe uma outra capela menor chamada Capela Paulina, junto ao balcão superior em que o Papa se dirige ao povo.
Entre ambas há um grande hall onde o Cristo Jubilar está exposto sozinho em uma parede preta.

Está muito bonito, com uma iluminação especial sobre ele. É um Cristo vitorioso, Senhor do Universo, e a ambiência transmite isso.

Marilia:

Essa imagem foi concebida para correr o mundo ou reproduzida como selo, em publicações, em livros?

Pastro:

Sim. Em princípio, o original ficou lá, mas saiu em algumas publicações. No Brasil bem menos. A divulgação maior, aqui, foi através de alguns jornais, na época. A própria Igreja no Brasil não divulgou muito o fato.

Marilia:

Essa obra ia ser usada como documento, isso aconteceu?

Pastro:

Não aconteceu como pretendiam, pois havia correntes antagônicas no Vaticano que preferiam um Cristo barroco, sofredor e o que eu apresentei foi uma imagem de Cristo Vencedor com características bizantinas. Depois eu fiquei sabendo por D. Calderón, que ele achava que tinha de ser em Cristo barroco. Mas a obra foi colocada em lugar de destaque, e eu tenho a liberdade de usar a imagem. Agora, o D. Piero Marinne que é o mestre de cerimônia, me levou a rever a obra e a capela Redemptoris Mater que é belíssima. Ele me convidou a realizar três palestras em junho de 2006 sobre o Espaço Sagrado. Ele é uma pessoa séria, desenvolve um trabalho belíssimo, ele fundamenta tanto o seu trabalho como você. Por exemplo: quando eu coloco o ambão de costas para a porta na entrada da igreja, que é um fato tremendamente antiquíssimo. Na Alemanha já se faz. Ela já está na terceira reforma depois do Concílio Vaticano II. Ele concorda e entende a proposta.

Marília:

Aparentemente, toda a sua obra tem base na tradição bizantina, você concorda?

Pastro:

Talvez, predominantemente tem essa simbologia toda. Nessa tradição primeira do Cristianismo, por que o próprio Concílio Ecumênico Vaticano II pede que voltemos às fontes.

Naquele momento primeiro do Cristianismo, os cristãos estavam preocupados em proclamar que o homem Jesus de Nazaré não era simplesmente um homem, mas Deus.

Esse fator é muito forte, pois é o Mistério da Encarnação, isto é, Deus se rebaixa até nós para nos elevar, nos valorizar.

Essa é a diferença de algumas religiões, como o Islamismo, para a qual Jesus é apenas um profeta e não o próprio Deus.

Também as religiões evangélicas fundamentalistas, de uns 50 a 100 anos para cá, continuam insistindo literalmente em que Deus proibiu a idolatria e qualquer tipo de representação. Proibiu, sim, até a manifestação visual e sonora que fez a Moisés na sarça ardente. E quando Moisés perguntou o que diria ao povo sobre quem lhes enviou o Decálogo, Deus respondeu: diga que meu nome é «Eu sou quem sou», Javé, isto é, só ele é. Esse «Eu sou quem sou», nasce, posteriormente, de uma mulher, Maria. Toma a nossa carne humana e passa a se chamar Ieshua, Jesus, que significa «Deus Conosco», ou também «Deus Salva».

Para nós isso é, pois, muito importante. Mesmo no Espiritismo, que não é uma religião, Jesus não é Deus, mas sim o Filho, um espírito supremo, o que conduz a brutais contradições em fundamentos da fé cristã.

Assumida a condição humana de Deus, ele passa a ter uma face. Essa é a origem da representação iconográfica.

Marília:

Você segue algum cânone, ou métrica, coisa assim?

Pastro:

Uso a métrica, por exemplo: a gente sabe que o corpo na pintura da arte sacra tem que ter de nove a onze vezes a cabeça, isso eu sigo à risca. Quando um corpo meu não tem essa medida eu jogo fora.

Marília:

Mas isso era usado dentro da arte bizantina? Daquela época?

Pastro:

Isso eu aprendi na arte bizantina. Mas é uma coisa que nem é bizantino, na realidade eram proporções já gregas, mas os gregos subiram só um ponto de cabeça, já havia a preocupação em deformar propositalmente a figura. Porque normalmente é oito, o corpo humano tem oito vezes a cabeça do adulto.

Marília:

A obra não é considerada um quadro, não é mesmo?

Pastro:

Não, é uma placa metálica, só, simples, não tem nada. Está aposta a um fundo quadrangular preto, como em um cartão.

A placa final é de latão banhado a ouro, não é cobre, com a espessura de alguns milímetros. Creio que são cerca de 7 a 9 mm, não é uma lâmina estreita.

Marília:

Qual a dimensão exata da placa?

Pastro:

Possui 90 cm de diâmetro. A moldura, uma caixa na verdade, possui pouco mais de 1 metro e foi muita bem executada por uma empresa de Jundiaí, em São Paulo.

Marília:

Na simbologia adotada, o quadrado e o círculo foram elementos considerados em união?

Pastro:

Sim, pois formam o casamento entre o Divino e o humano. A forma é muito importante, mesmo se desconsiderando, se é que é possível, o lado místico da concepção da peça.

A minha proposta mística é de apresentar que nós também somos divinos, isto é, a divinização do humano, a perfeição do humano, que é o próprio Cristo. Cristo é o homem perfeito no qual se revela Deus, conforme um trecho da Carta aos Hebreus.

O quadrado negro é que o humano é, entre aspas, «trevas». O círculo é a luz, o Sol, o ouro. O ouro, em todas as culturas, é a cor da divindade, pois é o único metal que reluz de si mesmo. As cores são, portanto, símbolos muito importantes.

Marília:

A luz que domina as trevas! É esse o principal sentido da obra?

Pastro:

Sim. O quadrado e o redondo, o dourado e o preto, sintetizam isso.

Marília:

Após a incisão das linhas, foi aplicada pintura?

Pastro:

Sim, esmalte preto para preenchimento e limpeza. Sem segredo nenhum.

Agora, é importante frisar que a incisão é uma continuidade da Palavra. Pois se a Palavra é o próprio Deus, o Verbo, que é Cristo, nas linhas da imagem

está encartada a Palavra. Fomos criados à imagem e semelhança de Deus e Deus se fez à nossa imagem e semelhança, o inverso também é verdadeiro. A imagem humana de Deus, Palavra encarnada, nos une ao Divino.
Em poucos traços.

Marília:

Você inscreveu letras gregas, como nos ícones bizantinos.

Pastro:

Sim, IC XC. IC é a abreviatura de Ichtius, Jesus Cristo.

Marília:

As linhas e voltas do manto têm algum sentido a mais?

Pastro:

Por serem poucas linhas, por causa do ecumenismo, continuidade da Palavra, esse drapeado substitui sombras e relevos. São traços planos criados como a letra é plana, continuidade do texto bíblico.

A figura do Cristo representada dessa maneira, com essa forma de sentar, essa estola é uma cópia que os cristãos já fizeram no início, de Júpiter, conforme imagem existente no tímpano (frontão) do Partenon, na Grécia. E Júpiter é essa figura mesmo, entronizada, só substituíram a cabeça pela do Cristo, segundo a linha evolutiva da iconografia da face concebida a partir do Mandilion de Edessa.

Ficou, então, o antigo deus e novo Deus. O Senhor da Acrópole e o Senhor do Universo, da Nova Acrópole, a Jerusalém Celeste.

Vemos também linhas que representam o banco, ou trono, e as linhas que formam a cruz no Sol. É uma cruz de vitória, simétrica, chamada Cruz Grega ou Cósmica, diferentemente da cruz de morte, assimétrica.

Marília:

Na incisão da cruz, você não passou o esmalte preto?

Pastro:

Não. Isso deu um trabalho terrível, porque precisava esperar secar um, para em seguida aplicar um produto por cima para impermeabilizar para depois aplicar o outro. Aí, um derretia o outro e começava tudo de novo. Mas isso são os macetes do ofício.

Marília:

No processo de criação, as linhas foram feitas com que?

Pastro:

Foram incisões. São incisas no aço escovado com estilete. Isto no primeiro. Agora desenvolvemos um outro sistema tipo serigráfico para fazer várias cópias.

Marília

Demorou muito tempo para você concluir essa obra? E a partir do pedido, quanto tempo decorreu?

Pastro:

Não. Demorou, sim, para concebê-la. Conceber a obra, as idéias são sempre muito mais demoradas do que a execução. Nesse caso, a execução não chegou a duas semanas. O pedido foi feito em 1995. Eu entreguei a obra em 1997, dois anos depois. Durante esse período eu fiquei «mastigando» várias idéias até chegar a essa última. Quando defini que seria essa, liguei para Monsenhor Calderón que comentou que seria interessante que o Cristo tivesse em mãos a palavra «Evangelium». Acatei a idéia e concluí a peça nessas duas semanas. Levou muito mais tempo o trabalho do ourives, que fez o banho, do que o meu.

Marília:

O papa conhecia a sua obra e pediu que o contatasse?

Pastro:

Não, não seria possível que o papa tivesse esse conhecimento, nem seria atribuição dele fazê-lo. Foi um conjunto de bispos e cardeais que me apontaram e o papa acatou prontamente. Era essa a função e o ministério desse grupo de clérigos e o papa simplesmente anui sua decisão. É como no caso das encíclicas papais. Na verdade são escritas por outras pessoas e o papa as avalia, vale dizer, e as assina para publicação. Ao menos, na maioria das vezes, é esse o procedimento.

Seria impossível para o papa, humanamente falando, absorver todas as funções e tarefas a que está solicitado.

Marília:

Sobre os símbolos que você usa em suas obras, você leva em consideração a psicologia ou a semiótica?

Pastro:

Não penso nisso.

Marília:

Então você não se preocupa com a interpretação, se virá pela semiótica ou psicologia?

Pastro:

Jamais e não quero saber. Faço questão de não saber. A minha preocupação é com a questão litúrgica, bíblica e teológica, o que for, o resto acontece.

O mistério religioso é um fato concreto por si, um fato universal. Então ele por si fala. Sou eu que tenho de estar muito atento a isso e estudar muito e estar muito preparado. Não é uma questão de orgulho, mas é que eu sei, estou bem preparado, sempre atualizado, porque eu assino tudo o que há de mais atual, só não tenho computador. Eu quero viver para trabalhar, pintar, desenhar e passear.

Em primeiro é preciso entender o que é o sagrado. O sagrado é aquilo que a gente simplesmente chama de

Deus. Ele tem mais poder do que qualquer coisa, Ele atua num fato religioso, isso é parte final.

Em termos de simbologia, para nós de tradição cristã, na verdade para qualquer cultura, os símbolos não podem ser criados novos. Os símbolos são sempre vitais. São ligados aos sete elementos da Natureza. Então não posso inventar um, por exemplo, um símbolo eucarístico que eu queira. Eles já existem, o próprio Cristo já os deixou. Então é pão e vinho.

Só que desconhecemos o valor simbólico das coisas. Por exemplo, o vinho fruto da uva, que está ligada ao Cântico dos Cânticos, ao desposamento do amado com a amada, simboliza o Mistério, porque é o elemento que se tira do chão. Como a maçã é símbolo do amor por causa da sutileza do perfume. Como a romã é símbolo da vida por causa da muita água que ela retém. São as três frutas mais importantes na tradição hebraico-cristã.

Não é possível, portanto, eu dizer que vou produzir um triângulo e ele vai significar isto ou aquilo, senão eu fecho o símbolo. O símbolo tem uma característica, ou ele é universal ou não. A questão religiosa se você não entende a espiritualidade, a liturgia, com profundidade, você não pode se dedicar e preparar um espaço. Não é uma questão meramente estética ou de conhecimento livresco é muito mais.

Marília:

Em questão das cores, a cor que vai de fundo, é para dar um efeito maior com o primeiro plano, ou é tudo chapado, feito sem sombras, só traçado?

Pastor:

Isso depende, nessa mesa aqui, é tudo chapado, não tem nuances, mas nas paredes da Basílica de Nossa Senhora Aparecida, por exemplo, as mulheres desses dois mil anos, é um trabalho que também tem luz e sombra, mas são só nuances bem artística, eu não me preocupo com a luz e a sombra em si e nem com a perspectiva, essa nem pensar, pois perspectiva é coisa boba, é muito racional, porque do gótico para cá quando entra o racional na nossa civilização cristã, o gótico e demais obras que terminam com o barroco, são expressões artísticas voláteis, ilusórias, mais fruto

da razão. É diferente do mistério, no mistério a razão não entra em hipótese alguma, mas entra o elemento decorativo, aparece uma cor chapada, como um elemento de participação no mistério celebrado. Assim como o canto é uma participação da celebração, a roupa o incenso a obra de arte tem que ser uma continuidade da celebração. Por exemplo: no caso da arcada romana, bizantina e românica, a arcada que se repete, é a mesma coisa quando você repete símbolos sistematicamente quatro mil vezes. Isso já faziam os egípcios, é essa repetição que leva você entrar na dança, é um pouco como o Bolero de Ravel, você entra, você não escuta a música. As demais músicas você escuta e, gosta ou não gosta, fica feliz, fica triste, o Bolero de Ravel, assim como uma dança indígena, você entra em sintonia.

Marília:

As cores que você usa, também têm simbologia? Por exemplo: a cor como o ouro?

Pastro:

Eu me preocupo muito com o ouro, como a cor da divindade, mas no fundo, no fundo, eu não me preocupo com essa questão na hora em que faço. Eu me preocupo é com a questão estética. Por exemplo, eu sinto que os azuis, o ouro, o branco, batem muito com a cor de tijolo que é terra. Uso muitos tons de terra, principalmente como fundo, por que o terra salienta bastante as cores primárias. que eu gosto muito na obra.

Marília:

Quando você está fazendo uma obra, uma cor pede a outra?

Pastro:

Sim.

Marília:

Você vai sentindo isso?

Pastro:

Isso sim, às vezes eu já tenho em mente, via de regra eu já tenho a idéia, acho que por causa de tanto tempo, do hábito, eu sei que cor pede qual e, qual fica bem naquele ambiente. Mas às vezes no mesmo trabalho eu me deixo seduzir por uma outra cor.

Marilia:

É perceptível o uso de muitas cores e tonalidades em elementos particulares, como mantos de Madonas, por exemplo, com diversos desenhos intersticiais multicoloridos. Isso é uma criação sua, aprendeu ou teve influência de mais alguém?

Pastro:

Não, não se trata de aprendizado. É parte do processo criativo. Talvez eu tenha sofrido alguma influência, mas que não me lembro agora de quem ou de onde em particular, pois influências recebi mais de mil, por aí.

Mas, pelo menos como característica de arte sacra, tenho certeza que produzo uma arte sacra diferente do que tem por aí.

O que, em geral, encontramos, é uma reprodução da arte própria do século XIX e que ainda pegou bem no início do século XX, para nossos avós e pais - a questão dos santos e tudo mais - mas que hoje não se adequa mais.

Marilia:

Qual tipo de tinta você usa para fazer obras grandes? Nas paredes.

Pastro:

Pigmentos minerais e vegetais. Eu os compro hoje em dia e trabalho no sentido de acertar o final, separar cor. São pigmentos importados da Alemanha, Inglaterra, França, América, Itália. No Brasil não temos. Uma vez a Universidade Federal de Belo

Horizonte tentou fazer, mas não conseguiu, como não tem um mercado, não interessa.

Marília:

E para obra de menor dimensão?

Pastro:

Nunca eu uso acrílica. Sempre uso pigmentos, mesmo na obra menor. Acostumei-me tanto, assim também como eu não uso tela. Excepcionalmente uso seda indiana, com apenas uns traços, como nesta obra que é "Raboni e Madalena no Jardim", mas até o preto de fundo, que nem é preto puro, é um carvão, é pigmento também, que eu misturei com cola e pronto. (cola branca).

Marília:

No caso se obras pequenas, você usa seda, nunca tela?

Pastro:

Tela nunca, porque eu sempre uso material duro, como Eucatex, MDF, tudo duro.

Marília:

Seus Cristos são quase todos Pantocrátor. Os que você faz para as igrejas são pedidos assim, ou você propõe isso?

Pastro:

Sempre sou eu que proponho, quem começou com os Pantocrator no Brasil fui eu. O movimento barroco aqui em nosso país, sempre ficou com o Cristo crucificado. Quem introduziu o Cristo Pantocrator fui eu e, fui eu quem começou a introduzir no Brasil a menorah. Depois um punhado de gente foi atrás. O Cardeal D. Eugênio Sales mandou tirar todos as menorahs, porque era judaica, aí berrei né! É burrice clerical! Porque você vai encontrar as menorahs de cinco metros de altura nas catedrais da Alemanha, da Dinamarca, Holanda, Bélgica. Lá, aonde a porcaria da

inquisição não chegou, mas como a inquisição passou pela península ibérica...

Marília:

Há alguns outros Cristos para fazer um diálogo com o Jubilar e esse diálogo com um pouco de arte bizantina? Há essa linguagem? Você foi beber direto da fonte da arte bizantina, mesmo porque depois de você outros artistas apareceram.

Pastor:

Começou assim, Marília, eu sempre fui um apaixonado, quando fazia faculdade de artes, quando conheci através de ilustrações a arte românica. E o românico é um bizantino popular. E ele também tem um Cristo Glorioso, até numa maneira muito grotesca, parece coisa infantil. Depois é que eu fiquei conhecendo o bizantino, mas a grande questão era, quando aconteceu o Concílio Vaticano II, cujo ritornelo ad pontificie, é uma volta à fonte. Eu comecei a beber nas fontes. Mas a igreja católica não tinha nenhuma referência às fontes, antes de ter a divisão no cristianismo que é em 1054. Então a igreja católica que eu digo, atual dos últimos séculos, é uma igreja que faz referência do renascimento para cá, que não é católica, é uma igreja européia, é diferente. O cristianismo também não é europeu é oriental. Aí é que eu comecei a entrar mais na arte bizantina e os católicos, na Europa, começaram a descobrir também na arte bizantina as fontes da arte, como expressão do mistério, como expressão do espírito, porque a arte católica do renascimento para cá é uma arte só humanista, racional, é pintar uma paisagem, e botar uma roupa no Cristo que vira sei lá em um santo, vira um rei mago, vira uma personagem bíblica sem ser bíblico. Na realidade é o próprio mecenas que pagou a obra, etc e tal, então não tem a preocupação do espírito. Depois do Concílio, a igreja vai beber na arte não mais católica, mas na arte católica bizantina que é da época da não divisão que foi no primeiro milênio. Que de fato a gente sabe, indiscutivelmente, que o ícone bizantino é a única arte espiritual no cristianismo. Não tem outra arte. Porque pintar Santo Antonio, Santa Rita, não é arte sacra, não é arte espiritual. O que define o sagrado, não é o tema. O

que define o sagrado o é o espírito. Se você pega uma pintura de Van Gogh, de Gauguin, de Matisse, qualquer pintura, pode ser um nu, é mil vezes mais sacro, do que um Santo Antonio, um São Benedito. Existe uma divisão clara entre arte sacra e arte religiosa. Quem fez essa diferenciação, pelo menos aqui no ocidente foi Guardini, no século XX, tem um livro de Guardini que ele fala dessa visão nítida, que aí ele vai responder, foi aí que eu me baseei, foi que eu entrei mais dentro do bizantino.

As idéias do Guardini, anteriores mesmo são a essência do Vaticano II. Um amigo de Guardini, rico, fazia justamente uma tese e antes de mandar a tese para a avaliação, ele a mandou para Guardini rever, por volta dos anos 20/30 do século passado. Ele dizia na sua tese que há uma evolução na arte sacra e antes a arte sacra é mais primitiva e vai evoluindo num 'x' refinamento. Ao que Guardini responde, vou dizer com as minhas palavras: isso é mentira, não será que o senhor não está equivocando, será que há uma linha de continuidade na arte sacra, ou existe duas artes que formam dois ramos diferentes. Uma quer expressar isso e a outra quer expressar aquilo. Uma quer manifestar o espírito como expressão objetiva da liturgia, que é mistério que está se passando e a outra quer expressar a luta do artista ou da sociedade ou do clero, da época, com a sua divindade. Por exemplo, o artista que criou a imagem da Virgem, para Bernardete de Soubirous, quando levaram para ela anos depois da aparição, um álbum cheio de fotos de obras de arte de Nossas Senhoras para ela escolher qual seria a mulher a mais parecida, ela primeiro disse: nenhuma, e depois ela se fixou no ícone da Virgem da Ternura de Vladimir. Este é o mais parecido. E ela se apegou em que? A um ícone. Não se agregou a nenhuma obra ocidental. Agora, o artista quando fez a Nossa Senhora de Lourdes, fez uma mulher de vestido branco, toda dócil. Segundo ela dizia, Maria tinha uma faixa azul na barriga etc, mas ele fez o que, uma mulher romântica, do século XIX, como toda arte romântica. Então, isso é uma arte religiosa. Outra coisa para explicar o que é arte religiosa e o que é arte sacra. O tema, por exemplo, Nossa Senhora de Lourdes, de Fátima etc, se não existir, não faz falta para o cristianismo. Os temas evangélicos, litúrgicos fazem falta, é essência, não pode ser tirado.

Não há uma evolução na arte sacra, há propostas diferentes.

Um Buda é altamente sacro e um Santo Antonio pode ser decorativo, pois não tem função sacral alguma. A arte sacra não depende do homem. A arte sagrada é uma expressão do espírito. Michelangelo, por exemplo, foi um grande artista de arte, mas ele é religioso, não tem nada de sagrado. Ele jamais foi sacro, porque ele fez sua interpretação, que é sua interpretação da sua época de mostrar Deus como um titan. Mostra que Deus é Apolo. Isso é uma visão humana racional, assim como a escola acadêmica, porque ela é como Michelangelo, pois faz uma visão acadêmica, quer dizer racional, que é subjetiva. Dizem que o racional é objetivo e não o é.

Agora o sacro ele não é subjetivo. Se você pegar um gregoriano, ou pegar uma música bizantina ela inclusive é universal é para qualquer povo, se você pegar uma música da igreja católica hoje, não vai dizer nada de religioso, não toca o sentimento, primeiro que você vai ter que saber português para entender a letra. No sagrado você não precisa entender a letra, ele entra dentro de você, e te educa o teu espírito, te dá paz e etc. Então é diferente.

E a obra é assinada por quem? Na arte sacra ninguém assina, na arte religiosa o artista faz questão de botar o nome embaixo.

Na igreja oriental a obra não se reproduz graficamente. O ícone só tem valor se for individual. Ele é uma entidade em si. O espírito desceu naquela matéria.

O ícone que foi feito para você, por exemplo, é a presença da divindade na sua casa, naquela matéria. Então uma estampa que está na minha casa e em milhões de brasileiros não tem valor. Porque é reproduzido maquinalmente com intenção comercial.

Marília:

Você fala na tradição bizantina e nas experiências do Renascimento. É aí que surge a diferenciação entre arte sacra e arte religiosa?

Pastor:

Não sei se surge, mas acentua-se. Essa diferença já vinha surgindo a partir de São Francisco, com Duccio, Cimabue, Masaccio, Giotto, etc. Já começam a

colocar nas cenas a paisagem e o Cristo já não mais um Deus que vê tudo, grande, mas tem o mesmo tamanho de Judas e dos apóstolos.

Também é toda uma linha filosófica diferente, que muda completamente a representação. Enquanto que no primeiro milênio a figura do Cristo sempre é grande e os apóstolos são pequenos, o Pantocrátor, no segundo milênio é o inverso. A dessacralização, a humanização de Jesus.

Marília:

Você diria que há essa distinção na Igreja, ou seja, como sendo a arte sacra composta por traços bizantinos e a religiosa mais renascentista?

Pastro:

Eu não diria bizantina, pois em Bizâncio eles ficaram presos até hoje a alguns conceitos. Mas são leis universais, que o Cristianismo da Igreja Ocidental Católica perdeu, mas vem buscando gradativamente resgatar.

Marília:

Mas não é uma linguagem artística oficial, analogamente ao Canto Gregoriano, como canto oficial da Igreja Romana?

Pastro:

Não, e falta formação e entendimento em arte sacra ao próprio clero, para dar a devida importância a ponto de institucionalizar a forma.

Marília:

Os motivos que você usa são todos da bíblia e você tem alguma passagem que gosta mais para fazer as suas representações?

Pastor:

Passagens não. Os livros que eu gosto mais são dois: o Cântico dos Cânticos e o Apocalipse. São os que eu mais gosto. Gosto do Pantocrator, do Cordeiro Pascal. São introduções que eu fui fazendo por causa do Concílio, que foi pedindo tudo isso. Eu adoro o Cântico. É o meu livro preferido, a tal ponto que a Basílica de Nossa Senhora em Aparecida do Norte que eu estou trabalhando atualmente, tem essa passagem: são quatro grandes painéis nos extremos das quatro naves, seguindo os quatro grandes painéis existem arcadas embaixo e em cima. E no meio e unindo os quatro grandes painéis vai uma faixa de azulejo na volta inteira, o que fazer nessa faixa. É uma faixa de 60 cm., tem que ser uma coisa muito sutil, muito delicada e ao mesmo tempo isso vai dizer alguma coisa. A equipe de liturgia sugeriu que nas faixas colocassem frases como "Perdão Senhor", quando eu ouvi aquilo falei: Estão ficando loucos? Se a primeira frase já é "Perdão Senhor", vocês querem impor pesos, sobre as pessoas que já vem aqui com um custo, colocar seus dramas de vida, que a vida já é difícil, pesada, e ainda chegam aqui e deparam com um "Perdão Senhor?" Falei que jamais faria isso. Sugeriram que fizessem também frases do evangelho que ficariam soltas no espaço e não serviriam para nada. Aí deram outra sugestão "Então você escreve essas frases de maneira árabe, porque é bonita". Eu disse: Como? ! Letra árabe é letra árabe, e ela já foi feita elegante e tudo mais por causa do próprio alcorão que tem uma história, um fundamento. A nossa letra, nem de quilômetros, tem nada a haver com isso.

Aí eu apresentei minha proposta, que é extremamente simples. Tirei meus desenhos e mostrei. O que vai ter em cima dos arcos, na faixa, serão flores de açucena. Tem aí, a flor de açucena que se repete. Só que essa faixa, é cortada por duas colunas, que entre um arco e outro tem uma coluna que sobe direto. Então pensei: o que eu faço com essa coluna, não posso cortar a faixa e, a coluna ficar vazia. Então na coluna, como se fosse um capitel, vai continuando a faixa e, intermediando ao mesmo tempo com desenhos de romã, maçã e uva. Portanto são os elementos do Cântico dos Cânticos.

A flor de açucena é o adjetivo que o amado dá para a amada do Cântico dos Cânticos, ela é toda vestida como num ramalhete de açucena, etc.

Então a amada está ali: é a igreja e o povo, está todo ornado de açucena e o que vai às colunas, a uva, maçã e romã são adjetivos que ela faz dele, do amado, que é o símbolo da vida, é o símbolo do mistério e o símbolo do amor.

Tem que ser uma coisa leve, essa coisa de perdão senhor ou obrigado senhor, isso deixa Deus e a pessoa livre, cada um sabe o seu momento e hora... Cada um vai à igreja ou alegre ou com raiva...

Quer dizer, que talvez eu por experiência, ou por vivência, eu tenho essa coisa em mim de criar, então ponho para fora isso.

Continuando, em cima no alto, vão trinta e quatro cenas que não serão repetidas de quatro metro mais ou menos em cada cena. São trinta e quatro motivos evangélicos, desde a anunciação com uma seqüência cronológica. Já não vai ser mais em azulejo e nem colorido. Vou fazer bem sintético. Serão só traços, só que eu estou pensando em alguma coisa que seja sulcada, funda e larga numa matéria que eu não sei qual será ainda.

Marilia:

Como? Incisas na parede?

Pastro:

Sim, pois como são muitas cenas, já fica colorido, porque já tem o colorido dos quatro grandes painéis. Mas isso ainda vai ser feito daqui há quatro anos.

Marilia:

E o chão da Basílica?

Pastro:

O chão está pronto. Altamente simbólico. O centro, que é o presbitério já foi feito. O presbitério é representado por círculo de água, tipo indígena, sai da pedra central e corre norte, sul, leste e oeste. Esse centro foi feito no dia nove de agosto de 2001. Essa idéia do altar é baseada na leitura de Ezequiel, do altar jorrava água para os quatro cantos da terra, que fertiliza a terra. É a graça e o espírito que fertiliza a terra. No fim desse dia eu entrei em coma e aí vem

toda a história desses quatro ou cinco anos da minha recuperação. Eu nunca vou me esquecer. Depois, o resto da Basílica internamente, que são as naves laterais, foram feitas na minha ausência, quando nesse tempo hospitalizado, quem bolou foi a Irmã Laide. São coisas que não tem simbologia nenhuma, de repente é um rococozinho, não chega a ser um rococó, é um gráfico qualquer de um lado e de outro, um gráfico tipo de uma grega.

Quando eu voltei e olhei aquilo fiquei horrorizado, porque nós fizemos um piso tão bom para o presbitério e as naves centrais e de repente as laterais insignificantes. Aí tive que criar todo o piso, da Virgem e a volta toda da Arcada externa. Foi então, quando eu idealizei a água, porque quem entra na água passa necessariamente na Virgem, por causa do milagre no rio. Agora os quatro cantos da Basílica, eles são quatro grandes símbolos, que unem esse desenrolo de água. Onde está a torre foi colocado o $\chi\rho$ (chi rô), que a gente chama de PX como mais uma forma de cruz, forma a roda da vida. Para onde está a capela das velas é a forma de água, porque nós não sabemos como cruzar a água. Então resolvemos colocar quatro grandes símbolos no piso, nos ângulos. Então onde cruza, em frente à capela das velas eu coloquei uma cruz no estilo marajoara, estilo trama, ladeada pelo sol e pela lua. Porque nós chamamos a capela das velas, aquela parte, como capela da Boa Morte. Então o sol e a lua indicam o tempo, a passagem, depois o outro ângulo que está mais voltado para a entrada dos romeiros, foi colocado de seis em seis, as pinturas dos romeiros que chegam. São os peregrinos aí em pocket, que peregrinam uma vez na vida à Jerusalém. Então esse espaço é a nossa Jerusalém. Ficou bonito!

E agora terminou o último ângulo. Todo o piso externo está pronto. O último é o ângulo que fica voltado para porto de Itaguaçu, onde aconteceu o milagre da pesca. Então fiz como se fosse um cesto imenso pululando de peixes.

Marília:

Sobre outros Cristos Pantocrátor, o que você pode falar para traçarmos um paralelo?

Pastro:

Um bonito Pantocrátor é o do Mosteiro de Nossa Senhora da Paz, num painel cor terra avermelhada. Foi feito depois do meu coma. Ele é um bom referencial. Depois há vários Pantocrátor. Na paróquia de Santa Prudência.

O Pantocrátor sempre foi o centro, ou corpo inteiro ou meio corpo na arte românica e bizantina, ou o contrário bizantino e românico.

Marília:

Mas você trabalha o seu Cristo mais com a mandorla como num tímpano.

Pastro:

É, eu gosto mais.

Marília:

Você faz algum Pantocrátor só busto como os Pantocrátor Orientais das cúpulas?

Pastro:

Tenho também, como aquele que estava na minha capelinha lá em Morungaba.

Marília:

De tamanho pequeno, você faz o que também?

Pastro:

Pequeno não. O menor deve ter dois metros. Porque na igreja tudo deve ser grande. E agora eu estou fazendo um que vocês irão ver o esboço. É um estudo também de um Pantocrátor de dois metros e oitenta centímetros. Na capela dos beneditinos dos Santo Américo, aqui no Morumbi.

A capela anterior foi completamente destruída, então eles me convidaram, ampliei e fiz um desenho, em março começo a pintar.

Marília:

Antes do convite para realizar o Cristo Jubilar, já havia uma importante obra sua no Vaticano?

Pastro:

Sim, do Cardeal Gantin, secretário particular do papa. Quando fui pela primeira vez atender ao convite de Monsenhor Calderón, encontrei-me em um daqueles corredores imensos, por puro acaso, com Dom Luciano Mendes de Almeida e Cardeal Gantin vindo em minha direção. Era, no mínimo, curioso vê-los juntos em batinas pretas de trabalho. Dom Lucas imensamente pequeno ao lado do Cardeal Gantin, um negro fisicamente imponente, de elevada estatura.

Foi emocionante encontrar Dom Luciano, amigo antigo, que não sabia nada sobre o convite ou que eu lá estaria. Parabenizou-me e apresentou-me ao Cardeal Gantin, que disse: "Ah, o senhor é Pastro? Eu tenho uma obra sua, mas não a entendo muito bem". Era apenas brincadeira dele, pois disse que quando entravam em sua sala sempre perguntavam sobre o significado da obra e ele não sabia explicar. "O senhor não quer vir me explicar?", disse ele apenas como pretexto para que conversássemos em sua sala e me mostrasse que possuía meu painel. Era o painel litúrgico da Páscoa, reproduzida pelas Pias Discípulas e apostado em uma belíssima moldura bem atrás de sua mesa, às suas costas. Parecia valer infinitamente mais do que o custo real da reprodução. Morri de inveja daquela tela.

A seu pedido expus brevemente o sentido do painel do Tempo Pascal. Na realidade, a atitude do Cardeal Gantin foi apenas de reforçar à Monsenhor Calderón, que estava presente e era responsável por essa área, a escolha de meu nome para o trabalho, embora já estivesse então definido.

Dom Calderón está atualmente patrocinando uma obra minha de 4 x 5 metros, de azulejos, que está sendo instalada em uma nova capela no Seminário Diocesano de Feira de Santana, na Bahia.

Nos tornamos muito amigos. Esteve aqui, recentemente, para a inauguração de minha obra da capela da CNBB, em Brasília.

Marília:

Você ainda ministra cursos?

Pastor:

Dei muitos, agora já não tanto. Não de técnica, pois considero que há muitas pessoas que os fazem. Mas sim sobre a simbologia, a criação da forma. Por exemplo, o Cristianismo na arte é necessariamente figurativo, diferentemente do Islamismo, pois a partir do momento em que Deus se fez carne eu devo utilizar Seu argumento, que é a forma humana. Mas veja, as relações do corpo humano são de 7 a 8 vezes o tamanho da cabeça. Se eu produzir com essa proporção o corpo humano, a figura fica sempre um tanto atarracada. A tradição do mundo grego, mesmo depois cristão, reproduz a figura em uma proporção maior, mais alongada de mãos, pernas, pescoço, etc. Esse é um dos elementos que leva à espiritualidade na obra. Os detalhes são mediações para nos transportar a um outro nível de entendimento sobre-humano. Pois quanto mais eu alongo a obra, mais chego perto do círculo, isto é, eu integro, puxo uma pessoa para entrar nesse mundo, numa espécie de esfera que vai girando. Então eu entro no mesmo êxtase da figura contemplada.

Uma outra questão é a do êxtase. As pessoas dizem que as minhas representações apresentam olhos muito parados ou muito grandes. É muito importante o êxtase. Isto é, uma pessoa que está em uma atitude mística em uma outra vida, é como alguém quando desmaia. Os olhos se estatelam e a íris cresce imensamente. Eu preciso desse olhar grandioso, vigilante, para essas representações.

Outra coisa, por exemplo, é o claro-escuro. O claro-escuro é uma lei da perspectiva que se desenvolveu mais intensamente no Renascimento, que é uma lei ilusória, falsa. Portanto, a perspectiva de que estou aqui e aquela janela lá adiante, teoricamente teria que ser pintado com meu corpo maior que aquela janela. A perspectiva na arte sacra, desde os ícones, é o inverso. O meu corpo ficaria pequeno e aquela janela seria maior do que eu. Nesse caso, o ponto de fuga não está além da janela, mas aqui, em mim.

O sentido é de que aquilo vem até mim, não sou eu que vou até ele. Elemento importante de espiritualidade nas obras.

Há também que se compreender a linha filosófica desses conceitos. Na filosofia ocidental eu sou um ser observador, já na oriental, origem da Traditio artística da Igreja, eu sou observado. É quando se fala «Deus vê tudo», não é uma palavrinha, não é um elemento dispensável. Ele é maior do que eu, eu sou o observado a todo momento. Portanto, tudo que é místico é maior do que eu.

Todo o simbolismo na arte sacra deve ser compreendido e transmitido.

Tem a questão da matéria, que uma vez trabalhada passa a ser cristificada. O papel não é mais só papel, mas foi escolhido para receber aquela imagem de Cristo, assim por diante, pois a partir de então ele me recorda o protótipo verdadeiro do Cristo. Mas aí entra a questão do gesto, das celebrações, da roupa, da liturgia, da postura, da arquitetura.

É um assunto muito extenso.

Meus cursos sempre atentarão mais a essa questão, que sobre a técnica ou os materiais.

Marília:

O advento dessa obra, do Cristo do Milênio, acarretou alguma mudança em sua vida como artista? Trouxe algum benefício, maior renome?

Pastro:

Na minha arte nada mudou. Já vinha trabalhando nesse sentido e não representa uma conclusão de etapa, mas parte desse caminho.

Porém, mudou, podemos dizer, em termos de maior projeção, sem dúvida.

Marília:

Tanto no Brasil, como no Exterior?

Pastro:

No Brasil, nem tanto. Continuo conhecido nos mesmos círculos. Já no Exterior, afora a Europa onde sempre fui muito conhecido, aumentou bastante.

Eu chego à Colômbia, por exemplo, onde o Cristo do Milênio é profundamente difundido, sou calorosamente recebido. «Usted es Pastro?». Só faltam deitar e mandar que eu passe por cima.

É assim em outros lugares. Quando vou à Bélgica, que foi o país que mais reproduziu a imagem, ou à Alemanha. A Itália foi onde menos se reproduziu, exceto, obviamente, no Vaticano.

Marília:

Como você definiria a sua obra?

Pastro:

Eu acho que os outros vão definir mais tarde. Vão dizer valeu ou não valeu.

Marília:

Sua obra é mais pintura ou mais desenho?

Pastro:

É tudo, eu sempre achei na minha vida que a arte mais completa é a dança. Eu não danço, infelizmente, pois a dança desenvolve tudo, o corpo. O corpo é a melhor obra. Não tem obra mais importante, pois sem o corpo não tem espírito. Então por isso eu acho que eu faço um pouco de tudo. A parte arquitetônica, a escultura um pouco menos, pois escultura não entra na arte bizantina a não ser na representação do crucificado, é a o único lugar que você pode fazer por causa da referência ao Livro dos Números, que o crucificado tem a mesma imagem figurativa da serpente de bronze de Moisés, quem olhava ficava curado. Então a peça pode ser uma escultura, baixo relevo. Escultura não tenho feito mais, pois é uma questão de tempo. Você imagina que dou curso de arte sacra, eu faço a arquitetura, faço pintura, eu “danço” muito.

Marília:

Mas então como é que você define sua obra?

Pastor:

Eu penso o seguinte, não sei se a resposta vai ser por aí. Quando eu comecei a trabalhar, eu tinha medo quando as pessoas começaram a fazer os primeiros grandes pedidos. Então eu falei com Irmã Mônica da Abadia de Nossa Senhora da Paz e disse que tinha medo de arriscar, pois uma igreja é muita responsabilidade. Ela disse para mim: Cláudio você é sangue novo, pós-conciliar, não tenha medo, vá em frente. Então eu me toquei, eu sou pós-conciliar, então tenho que fazer “uai”, pós-conciliar, a expressão de hoje, quer dizer na realidade, estou seguindo a risca o concílio. O que foi me pedido na vida.

Quando eu era joventinho, acontecia o concílio, e pronto, e eu segui e isso entrou na minha cabeça o que se havia pedido, uma volta as fontes. Só que o clero não fez isso. O clero ficou na igrejinha, atrás do dinheiro, como Edir Macedo, que ele tem uma maneira bem clássica de ganhar dinheiro.

Então não sei como definir; sei lá eu, eu acho que é um resgate do antiquíssimo, que na realidade é novíssimo. É atemporal. A verdadeira arte sacra, caminha com dois pés, um pé na tradição, nas raízes do cristianismo e o outro pé no hoje. Então tenho que usar uma linguagem de hoje. Não posso ficar com um saudosismo de um santinho de início do século XX, saudosismo de um barroco, que a imagem pode ser belíssima, eu gosto também do barroco, mas já foi no século XVII, XVIII, não tem nada haver com hoje. É por aí.

Atualmente estou escrevendo um livro de arte didático, teologia do espaço. Uma outra coisa Marília, que você deve perceber um pouco, eu gosto muito, o que foi o começo da minha vida. O que eu mais desejava mostrar como arte no Brasil, é o primitivo, eu adoro o primitivo. *E* era minha idéia no começo da carreira. Eu não compreendia por que em nossa arte sacra não entrava o elemento negro nem índio. Sempre a arte barroca foi uma arte branca, tirando a latino-americana espanhola que ainda adotou um pouco mais da cultura indígena. Mas na de origem

portuguesa o índio e o negro não entravam. Muito pouco quando tem influência jesuíta, que é o caso do sul do Brasil ou das igrejinhas barrocas paulistas, que são jesuíticas, barrocas. É como o famoso toalheiro de sacristia, que está no Museu de Arte Sacra de São Paulo, que representa dois índios mostrando a língua formando um suporte para a toalha. Mas são exemplos isolados, não há uma estrutura onde as figuras todas sejam indígenas. É muito mais indígena muito mais simbolicamente sacral, isto é, com figuras chatas, planas, nas missões jesuítas do sul, da Argentina e do Paraguai, os povos das sete missões. Aí aparece mais declaradamente.

Portanto, como eu não via isso, comecei – lógico, dentro da minha capacidade – a colocar figuras indígenas em meio. Mas, o que eu encontro, então? Encontro duas posições. Primeiro, eu vivia uma época da Teologia da Libertação em que a arte era considerada supérflua, luxo, etc. Não atinavam que a arte está intimamente ligada à cultura de um povo. Segundo, a reação popular. O povo queria bonecos, de olho bonitinho, Jesus Cristo tem que ter olho claro, cabelo de cachinhos dourados, etc., não quer a realidade. Então, como você vai trabalhar em uma igreja, dá para imaginar, não é? Noventa por cento do «freguês» de uma igreja, é em geral um «freguês» inculto, a começar pelo próprio padre. São pessoas que não valorizam, nem tem qualquer conhecimento de arte.

Aí eu comecei, são os primeiros trabalhos meus com traços da arte indígena e negra. Aí o pessoal caiu de pau em cima. Aí eu tinha que fazer um rostinho bonitinho para agradar e poder sobreviver. Foi quando eu comecei a entrar no bizantino. Não sei se você percebe, por exemplo, nessa obra A Transfiguração tem o primitivo e o bizantino. Essa mistura que fez minha obra uma síntese entre o grandioso passado e uma coisa pura de hoje eu acho, por exemplo, eu sinto que os meus traços têm certa pureza.

Veja aquele Bom Pastor, mais simplicidade que aquilo! Tem umas seis ou sete linhas. Impacta a mensagem. Esse Bom Pastor que é do final do evangelho de Mateus, que é o que separa as cabras das ovelhas, é uma síntese.

Aquilo que eu também gosto de dizer, Marília é que no meu trabalho de arte é isso: o que é o trabalho de arte sacra é a transposição daquilo que está escrito alfabeticamente para a forma e cor. Então é a mesma

linguagem do evangelho em ordem alfabética transcrita para a forma e cor. É uma continuidade, você percebe, não tem o supérfluo, eu não estou interessado na paisagem, não estou interessado que o corpo esteja perfeito, nada, estou interessado que o espírito passe nestas poucas linhas.

Se você me dá um quadrado o mesmo Bom Pastor vai ser diferente se você me der um retângulo. O tema pode ser o mesmo, mas é uma questão da minha estética. É uma coisa que eu tenho intuitivamente, eu faço, não propositalmente, racionalmente.

Aqui eu estou trabalhando numa figura que é para o memorial da Basílica de Aparecida. Esse Bom Pastor vai ter cinco metros. E eu fiz um Bom Pastor com um pouco estilo romano, porque os primeiros Bons Pastores são do campo romano na história do cristianismo. Isso vai ser em mármore travertino de cinco metros de altura em incisas.

Tem também a Pietá, que eu estou acabando de fazer. Em cima é o Bom Pastor e embaixo, nos nichos, terão placas de dois metros de altura de travertino também, com sete motivos da via sacra.

Depois da liturgia você sai rezando. Por exemplo: liturgia é arte sacra, rezar uma novena é arte religiosa, é o 'meu' esforço. A liturgia eu não preciso me esforçar, ela reza em mim. É o oposto.

Olha aqui uma flor de açucena, que vai a volta inteira na Basílica de Nossa Senhora Aparecida. Você imagina, tem três azuis, ultramar, cobalto e turquesa, branco e ouro.

Marília:

Você poderia, se possível sucintamente, descrever o ato criador?

Pastro:

Eu acredito que o ato criador da arte não tenha nada a ver com inspiração. Isso para mim é bobagem. Mas é fruto de um ato seu, anterior, de posicionamento seu de contemplação das coisas, ou da Natureza, do que for.

Até se você for produzir uma foto erótica, você tem de contemplar o próprio fato.

Portanto, é isso que hoje, não só no Brasil, mas em todo o mundo, não se faz. Não se dá um tempo para contemplação, que na verdade é um tempo que você

dá para si de escuta, antes de fazer uma obra. O artista precisa desse tempo. As obras hoje nascem no «tapa», em arroubos, não se tem tempo para nada.

Penso que a grande genialidade artística é quando um artista se dá um grande tempo de contemplação. Esse grande tempo vai trabalhando nele, trabalhando hipóteses.

No Cristianismo, na Igreja, não é diferente.

A atitude de contemplação deve ser exercitada naturalmente. Essa é a grande lição. Pois se você já vai com uma atitude, tipo, «eu sei das coisas», então você não dá espaço para a vida.

A criação vem do esvaziamento, também. É uma atitude do ser.

É o caso desse Cristo.

No rito oriental, todo artista é um contemplativo e considerado um monge. Ao morrer, é automaticamente canonizado, pois se considera que se ele transmite efetivamente o Sagrado através de suas obras, se reproduz figuras em plenitude, é por que já ele vive essa plenitude contemplativa na terra. Não são necessários outros milagres.

Marília:

Hoje, como foco de meu trabalho, devo perguntar sobre esse Cristo que você está realizando aqui no mosteiro. Você o fez todo amarelo, com o fundo cor de terra, que é a sua característica de cor que você gosta de usar?

Pastro:

Sim.

Marília:

Terá alguma inscrição na obra? Como evangelium?

Pastro:

Sim, haverá uma inscrição na estola.

Marília:

Você fez a obra com pinceladas rápidas, sem preocupar-se com a perspectiva (é óbvio) e usando sempre cor chapada?

Pastro:

É tudo chapado, nada de perspectiva, pois esta obra não é renascentista. Decididamente, na arte sacra não. O que diferencia a arte sacra da arte religiosa é o assunto do curso que vou ministrar, onde explico que a arte indígena, arte budista, arte africana é sacra. Uma santinha não é sacra, na arte indígena nada é feito para vender, o sujeito faz para celebrar o mistério, ele não aparece. O celebrativo é aquele que todo o corpo da pessoa, e a comunidade participam.

Marília:

A cor amarela representa a divindade? A maioria de seus Cristos é amarela?

Pastro:

Sim, com vários tons de amarelos, ou às vezes branco, com um pouquinho de amarelo, depende mais da composição.

Marília:

Eu pergunto isso porque já vi algumas Nossas Senhoras com manto azul.

Pastro:

Com N^a Senhora é diferente. Ela pode ser qualquer coisa. O Cristo não, pois ele é a figura central, é outra coisa. Na sacralidade cristã a cor amarela predomina no Cristo.

Marília:

Você usa o tom de terra no fundo, e o amarelo como cor da divindade?

Pastro

É, o que vem para frente é luz. A luz vem do próprio material e a perspectiva é o inverso, eu sou pequenininho e o objeto vem até mim, no academicismo é o inverso, eu sou grande e o que está longe fica pequeno.

Marilia:

Qual é a medida deste painel?

Pastro:

Mede 3,40m x 3,40 m. Mas o Cristo tem 2,40m.

Marilia:

Essas tintas que você está usando são os pigmentos importados?

Pastro:

Sim, estes são americanos e o Mahler, mas o melhor mesmo é o inglês. O alemão também é ótimo.

Marilia:

Você assina a obra nesta parede em que Cristo está representado?

Pastro:

Não. Mas, naquela parede oposta, sim.

Marilia:

Mas, muitas pessoas já reconhecem os seus traços. Olham e afirmam: 'Este é um Cláudio Pastro'.

Pastro:

Sim, mas hoje já tem muita gente copiando, eu percebo que é diferente no traço, pois o meu traço é muito firme.

Marília:

Por isso uma vez me perguntaram se você era mais um desenhista do que um pintor.

Pastro:

Eu acho que eu sou mais desenhista, eu prefiro, porque a estrutura fica firme. A arte sem desenho não é arte. A estrutura da obra é o desenho, como a estrutura do corpo é o osso. Não adianta querer ter a altura de 2m se tem de osso 1m e meio.

Se a estrutura é bem feita, a pintura que você põe depois, amarelo, azul, cor de rosa, pouco importa.

Marília:

Dá para se perceber a exatidão do traço. Mesmo no Manto de Cristo, que são somente traços, vêem-se as dobras, a proporção dos braços, das pernas. Nesse Cristo você usou a proporção de nove para um?

Pastro:

Não me preocupei em medir. Se tiver, é no máximo nove. Pois a figura sentada é diferente. A figura em pé deve ter sempre de 9 à 11.

Marília:

Quanto tempo você levará para terminar essa obra?

Pastro:

Uma semana se Deus quiser.

Foi bom nós ficarmos aqui conversando, pois eu estou olhando para o Cristo e percebi que o amarelo de fundo precisa receber mais outro tom, pois ele vai secando e misturando com o fundo e assim ele vai mudando de tom e perde o efeito que eu quero.

Marília:

Você usa mais as cores primárias?

Pastro:

É em geral a cor primária, não gosto nada de nuances, pois é próprio da linguagem acadêmica também.

Marília:

Primeiro você pintou de vermelho a parede toda e só depois fez o círculo amarelo grande sobre a parede?

Pastro:

Sim.

Marília:

E o amarelo está puxando o vermelho para frente. E esse manchados, vão sumir?

Pastro:

Não, eu gostaria que não sumissem. Gosto que fique manchado. Não quero uma coisa, que nem rolo passado na parede.

Marília:

Você quer ver pincelada por pincelada.

Pastro:

Sim, vou pintando com pinceladas cruzadas.

Marília:

Eu estou vendo que na roupa do Cristo você faz sempre essa dobra no decote.

Pastro:

Sim, é próprio do ícone. Porque tem alguns segredos do ícone, como essa dobra, um, dois ou três fios de cabelo na frente que vai aparecer para dar movimento e dizer que a figura está viva. Isto é a presença viva do mistério. Mas dá idéia de movimento e não de uma coisa esticada, retinha.

Marilia:

É que no Cristo Jubilar o decote é feito com incisas e se vê o traço. Então você repete esse recurso também na pintura, é próprio do Cristo que vem da tradição bizantina. E você também fez Cristo Evangelizador com a mão direita abençoando a todos dizendo com gesto: Ide evangelizai.

Pastro:

Sempre ponho a mão para frente, nunca coloquei aqui do lado. Para baixo também eu faço, pois é uma tradição bizantina, que não é só benção, mas quer dizer que o mistério está acontecendo aqui.

Marilia:

Constatar as semelhanças entre os Cristos que você realiza, como este que está na mesma posição do Cristo Evangelizador, para mim é muito importante. Esse diálogo com o Cristo que você fez e que está no Vaticano e os Cristos que você trabalha é muito interessante.

Pastro:

Fui eu quem trouxe o Cristo Pantocrator, novamente, sobretudo no Brasil que é um país predominantemente barroco, que usa a imagem do Cristo crucificado.

Marilia:

Quanto ao Cristo do terceiro milênio, você falou em outra entrevista, ele ia sair em documentos, mas não saiu?

Pastro:

Eu acho que houve uma política interna.

Marília:

Mas ele não saiu em lugar nenhum? Pois aqui no Brasil há vários paramentos com a reprodução de Cristo Jubilar.

Pastro:

Saiu aqui, por minha causa, que moro aqui também. Eu ouvi falar que saiu o Canadá, na Itália, França. Mas não saiu assim oficialmente, porque depois de feito eu me recusei a fazer outro. Você deve colocar a figura que precede ele, aquela que estava em meu atelier, que é aquele carvão, que foi o primeiro estudo, eu acho que eles teriam gostado mais daquele estudo. O problema é que eu dei um cunho muito forte da Igreja Oriental e isso eles não quiseram. Aí está o segredo.

Marília:

Esse tipo de tinta você pode também usar em panos? Ou ela é só usada na parede?

Pastro:

É só de parede, mas também sobre eucatex, madeira.

Marília:

E quando você faz alguma coisa em tela ou em seda, você usa o que?

Pastro:

Outras tintas, mas não acrílica. Uso uma tinta própria para tecido os americano tem tinta para isso. Você está tirando uma foto de perto da parede para perceber a textura, a cor, a fusão, a variedade de tons, além de sentir a pincelada, isso é muito bom.

Marília:

É, o mais legal é sentir a pincelada.

Pastro:

Eu também acho, pois dá para ver até onde o artista foi.

Marilia:

Essa tinta não tem cheiro mesmo!

Pastro:

Tem pouco cheiro, e o que tem é o da cola branca.

Marilia:

No desenho do corpo vê-se um tom de pele, você não usa contornos pretos em nada?

Pastro:

No passado eu usei, agora não. O contorno marca muito. Eu jamais pensei que alguém fosse fazer um trabalho sobre o meu trabalho, e está acontecendo. E isso é legal até para mim.

Marilia:

Obrigada por sua atenção.

Pastro:

De nada, estarei sempre à sua disposição.



*A entrevista foi realizada em
três momentos.*



ANEXO II

GLOSSÁRIO DE ALGUNS TERMOS ESPECÍFICOS

A terminologia adiante apresentada não pretende ser exaustiva, nem mesmo quanto à definição específica de um determinado termo, dado que se procurou as expressões mais significativas para o caso particular da aplicação eclesial.

ABSIDE

Construção abobadada de forma semicircular ou poligonal angular situada na parte posterior da igreja, ou final da nave, geralmente no lado leste ou nascente. É utilizada como espaço para o coro, principalmente quando da existência de estalas, ou como santuário.

ANTÍFONA

Versículo cantado pelo celebrante antes e depois de um Salmo.

APOCALIPSE

O último livro do Novo Testamento, e que contém revelações sobre o destino da humanidade.

APÓCRIFO

Não escrito pela pessoa a quem se atribui, ou cuja autenticidade não se provou.

AQUIROPITA ou ACHIROPITA

Imagens “não feitas por mãos humanas”. Nome dado a imagens de Cristo, de Nossa Senhora e de alguns santos, cuja origem é atribuída a uma intervenção religiosa.

ÁRVORE DE JESSÉ

Símbolo botânico da real “Casa de Davi”, da qual o Messias nasceria. Frutos e flores dessa árvore, na iconografia cristã, representam os ancestrais de Jesus.

AURÉOLA

Coroa de luz que circunda a cabeça das imagens de santos; nimbo, resplendor. É chamada de “crucífera” por causa da cruz nela inserida em todos os ícones de Cristo.

BATISTÉRIO

Na Alta Idade Média eram construções independentes ou anexos externos das igrejas, pois os não batizados ainda não podiam adentrar os templos. Lugar onde está a pia batismal.

BIBLIA PAUPERUM

Bíblia dos pobres ou iletrados. Expressão que se utilizava para os conjuntos de obras artísticas de fundo didático-instrutivo.

CÂNON

Regra geral donde se inferem regras especiais. Relação, tabela. Padrão, norma. A parte central da missa católica. Relação de santos canonizados pela Igreja Católica.

CATACUMBAS

Sepulturas subterrâneas que existiam na Roma antiga e que foram, posteriormente, utilizadas como local de encontro, celebração e jazigo dos cristãos.

COMPLETAS

Orações dos ofícios divinos.

CONCÍLIO

Assembléia de prelados católicos em que se tratam assuntos dogmáticos, doutrinários ou disciplinares. Conselho clerical.

CORÃO OU ALCORÃO

Livro Sagrado do Islã.

DIDASCÁLIA SIRÍACA

Constituição eclesiástica redigida na primeira metade do século III, destinada a um conjunto de crentes da Síria setentrional.

DOGMA

Regra ou conjunto de regras aceitas pela fé como verdades.

ECUMENISMO

Da palavra grega oikoumene, que originalmente significa "todo o mundo habitado".

EMANUEL

Representação plástica do Cristo jovem e imberbe. Significa "Deus Conosco".

ENCÁUSTICA

Técnica de pintura em que as cores se amalgamam com cera espalmada, depois, sobre madeira com um utensílio de ferro em brasa. A técnica foi abandonada no século VII em favor da pintura a têmpera.

EUCARÍSTICO

Relativo ao sacramento da Eucaristia. Comunhão.

EVANGELHO

Doutrina de Cristo. Cada um dos quatro livros principais do Novo Testamento. Significa "Boa Nova".

FOSSORES

Primeiros artistas e artesãos da era paleocristã. Eram encarregados de construir e ornamentar os espaços de sepultamento e mesmo de celebrações cristãs nas catacumbas romanas. Foram os precursores de todas as formas de manifestação de arte cristã.

FRESCO

Pintura executada sobre revestimento fresco de paredes e tetos. O mesmo que afresco.

GAIA

A Terra ou Mãe Natureza.

HERMENÊUTICA

Interpretação do sentido das palavras, leis e livros sagrados.

HIEROFANIA

Manifestação do outro, do desconhecido.

ÍCONE

Do grego para imagem. Pinturas com sentido sagrado implícito. Em geral, os ícones não são assinados pelo artista.

ICONOCLASTA

Diz-se de, ou quem destrói símbolos, estátuas, etc.

IC XC

Abreviaturas das palavras gregas para "Jesus Cristo", profusamente utilizadas como iniciais de identificação nas representações iconográficas bizantinas. Em combinação com a cruz e a palavra "nike" (vitória), simbolizava a frase "Jesus Cristo Vence".

JAVÉ

Nome de Deus na tradição hebraica. Deriva de Yahweh, ou YHWH, o assim chamado tetragrama (do grego, "quatro letras").

KERAMION

Impressão da imagem do Mandilion de Edessa na cerâmica do nicho em que foi emparedada.

LITURGIA

Termo que referencia toda ação de culto, reverência e adoração no âmbito religioso. A liturgia é, em si, uma ação semiótica expressiva.

LIVRO DOS SALMOS

Livro do Antigo Testamento que contém 150 salmos, ou poemas líricos, atribuídos, na maioria, ao rei Davi.

MANDILION

Toalha, flâmula.

MANDORLA

Forma luminosa amendoada que envolve os corpos em algumas representações de Jesus e de Maria.

MENS

Pensamento da Igreja.

MÍSTICA

Firme crença numa doutrina religiosa ou filosófica.

PANTOCRÁTOR

Palavra grega para “legislador de todos”. Forma iconográfica do Cristo Ressurrecto e Cristo Juiz da humanidade.

PATRIARCA

Título de alguns prelados. Chefe da Igreja Grega ou Ortodoxa.

PATRÍSTICA

Estudos dogmáticos, teológicos, exegéticos e históricos dos primeiros seis séculos do cristianismo.

PROFANO

Secular, que diz respeito ao cotidiano e às coisas do mundo. O oposto de Sagrado.

PSEUDO-AREOPAGITA

Simplesmente Pseudo-Dionísio é o nome pelo qual é conhecido o autor de um conjunto de textos que exerceram, segundo os historiadores da filosofia e da arte, uma forte influência em toda a mística cristã ocidental na Idade Média. Muito lido e admirado pelo Abade Suger de Saint-Denis, o edificador da primeiro grande exemplo, do que veio a ser chamado: arquitetura gótica. Os textos de Pseudo-Dionísio, originalmente em grego, foram traduzido para o latim por João Escoto Erígena.

SAGRADO

Que diz respeito às coisas divinas, sobre-humanas. Realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. Sentimento espiritual do “tremendo”, do “mistério fascinante”, do encontro com Deus.

SÍMBOLO

O que evoca ou substitui outra coisa. A união das partes.

SÍNODO

Assembléia regular de párocos convocada pelo bispo local.

TEMPO PASCAL

Ciclo de sete semanas de festa, no calendário litúrgico católico, incluindo a festa da Ascensão do Senhor e Pentecostes.

TORAH

Livro Sagrado do Judaísmo.

TOPARCA

Título de realeza e soberania administrativa na antigüidade.

TRADITIO

Tradição apostólica compilada ou verbalmente transmitida de dogmas, liturgias e ensinamentos que formularam o pensamento e atuação da Igreja Cristã.

VERBO DIVINO

Expressão usada pela Igreja para especial referência a Jesus Cristo como o Verbo Encarnado, isto é, a Palavra de Deus.

ANEXO III

ABREVIATURAS USUAIS DOS LIVROS BÍBLICOS

ANTIGO TESTAMENTO

Os 5 Livros do Pentateuco

Gen, Gn	Gênesis
Ex	Êxodo
Lev, Lv	Levítico
Num, Nm	Números
Deut, Dt	Deuteronômio

Os 16 Livros Históricos

Jos	Livro de Josué
Juí, Jz	Livro dos Juízes
Rut	Livro de Rute
I Sam (I Re)	I livro de Samuel (I dos Reis)
II Sam (II Re)	II livro de Samuel (II dos Reis)
I Re (III Re)	I livro dos Reis (III dos Reis)
II Re (IV Re)	II livro dos Reis (IV dos Reis)
I Cron, I Par	I livro das Crônicas (I dos Paralipômenos)
II Cron, II Par	II livro das Crônicas (II dos Paralipômenos)
Esd (I Esd)	Livro de Esdras (I de Esdras)
Ne (II Esd)	Livro de Neemias (II de Esdras)
Tob, Tb	Livro de Tobias
Jdt	Livro de Judite

Est	Livro de Éster
I Mac, I M	I livro dos Macabeus
II Mac, II M	II livro dos Macabeus

Os 7 Livros Sapienciais

Jó	Livro de Jô
Sal, Sl	Livro dos Salmos
Prov, Pr	Livro dos Provérbios
Ecl, Eccl, Qo	Livro do Eclesiastes (Qohélet)
Cant, Ct	Cântico dos Cânticos
Sab	Livro da Sabedoria
Ecli, Eclo, Si	Livro do Eclesiástico (Sirac)

Os 18 Livros Proféticos

Is	Isaías
Jer, Jr	Jeremias
Lam	Lamentações
Bar, Ba	Baruc
Ez	Ezequiel
Dan, Dn	Daniel
Os	Oséias
Joel, Jl	Joel
Am	Amós
Abd, Ab	Abdias
Jon, Jn	Jonas
Miq, Mi	Miquéias
Na	Naum
Hab, Ha	Habacuc

Sof, So	Sofonias
Ag	Ageu
Zac, Za	Zacarias
Mal, MI	Malaquias

NOVO TESTAMENTO

Mat, Mt	Evangelho segundo São Mateus
Mar, Mc	Evangelho segundo São Marcos
Luc, Lc	Evangelho segundo São Lucas
Jo	Evangelho segundo São João
At	Atos dos Apóstolos
Rom, Rm	Epístola aos Romanos
I Cor, I Co	Primeira epístola aos Coríntios
II Cor, II Co	Segunda epístola aos Coríntios
Gal, Ga	Epístola aos Gálatas
Ef	Epístola aos Efésios
Filip, Flp	Epístola aos Filipenses
Col	Epístola aos Colossenses
I Tess, I Tes	Primeira epístola aos Tessalonicenses
II Tess, II Tes	Segunda epístola aos Tessalonicenses
I Tim, I Tm	Primeira epístola a Timóteo
II Tim, II Tm	Segunda epístola a Timóteo
Tit, Tt	Epístola a Tito
Filem, Flm	Epístola a Filêmon
Heb, Hb	Epístola aos Hebreus
Tg, Tia	Epístola de São Tiago
I Pe, I P	Primeira epístola de São Pedro
II Pe, II P	Segunda epístola de São Pedro
I Jo	Primeira epístola de São João

II Jo	Segunda epístola de São João
III Jo	Terceira epístola de São João
Jud	Epístola de São Judas
Apoc, Ap	Apocalipse

Notação básica: Abreviatura – capítulo, versículo.

ANEXO IV

CARTAS DO SUMO PONTÍFICE JOÃO PAULO II

CARTA APOSTÓLICA EN FORMA DE "MOTU PROPRIO" DECESSORES NOSTRI DEL SUMO PONTÍFICE JUAN PABLO II

con la que se reorganiza la Pontificia Comisión para América Latina

Nuestros Predecesores, así como Nos mismo, movidos por la cotidiana solicitud hacia todas las Iglesias, hemos puesto una gran parte de nuestros cuidados y nuestra firme esperanza en la suerte de la Iglesia católica en los países de América Latina. Un testimonio de este interés y afán es esa especial Pontificia Comisión constituida por el Sumo Pontífice Pío XII el 21 de abril de 1958, con la finalidad de estudiar de manera unitaria los problemas principales de la vida católica, de la defensa de la fe y del incremento de la religión en América Latina, favoreciendo al mismo tiempo una mayor cooperación entre los diversos organismos de la Curia Romana interesados en la solución de dichos problemas; y también con la finalidad de ayudar eficazmente con los medios pastoralmente más oportunos al Consejo Episcopal Latino Americano (CELAM).

Se añadió luego el Consejo General de la Pontificia Comisión para América Latina, instituido por el Sumo Pontífice Pablo VI el 30 de noviembre de 1963, con la finalidad expresa de estudiar los temas y los problemas de mayor importancia referentes al continente latinoamericano y formular sobre ellos las oportunas sugerencias.

Los frutos y saludables efectos producidos por ambos organismos estrechamente ligados entre sí, y el importante trabajo que han realizado de manera laudable, los años pasados, aconsejan vivamente ahora que se les potencie aún más y que se les dé una estructura sólida y articulada, en consonancia también con la nueva organización de la Curia Romana.

Por ello Nos, motu proprio, con conocimiento de causa y tras madura deliberación, declaramos que quedan unidos los llamados hasta ahora "Pontificia Comisión para América Latina" y "Consejo General de la Pontificia Comisión para América Latina". El organismo así constituido seguirá conservando el nombre de "Pontificia Comisión para América Latina". Esta Comisión está estrechamente vinculada a la Congregación para los Obispos y se rige según las normas que siguen.

I. La Pontificia Comisión para América Latina tiene la tarea primordial de estudiar de manera unitaria los problemas doctrinales y pastorales que conciernen a la vida y al desarrollo de la Iglesia en América Latina, y además asistir y ayudar a los organismos de la Curia Romana más interesados por razón de su propia autoridad y competencia en la solución de dichos problemas específicos. A través de su Presidente, la Comisión informa regularmente al Sumo Pontífice sobre cada uno de los asuntos, y le sugiere y propone las iniciativas o medidas de gobierno que considere convenientes u oportunas.

II. La Comisión realiza también una obra de específica conexión entre la Sede Apostólica y los diversos Organismos supranacionales o nacionales para América Latina. Concretamente, ella está en contacto frecuente:

a) con el Consejo Episcopal Latino-Americano (CELAM) y su Secretariado General, teniendo relación continua con los mismos y

siguiendo diligentemente cuanto se refiere a sus tareas y a sus iniciativas, en particular, de acuerdo con los competentes organismos de la Curia Romana, se ocupa de examinar las resoluciones y propuestas formuladas por el CELAM en sus propias reuniones;

b) con. los Organismos episcopales nacionales y con otras Instituciones de ayuda a América Latina:

c) con la Confederación Latino-Americana de Religiosos (CLAR), consultando a la Congregación, que se llamará para los *Institutos de vida consagrada y Sociedades de vida apostólica*, especialmente por lo que se refiere a la inserción y participación de los religiosos en la pastoral de la Iglesia en América Latina y, por tanto, a las relaciones de dicha Confederación con los obispos diocesanos, con las Conferencias Episcopales y con el mismo CELAM;

d) con las Instituciones Católicas Internacionales y otras asociaciones y movimientos que operan en América Latina, escuchando oportunamente el parecer del Consejo para los Laicos.

III. Presidente de esta Pontificia Comisión es el Prefecto de la Congregación para los Obispos, que será ayudado por un Obispo Vicepresidente. Les asisten, como Consejeros, algunos obispos, elegidos por el Romano Pontífice, tanto de la Curia Romana como de los Episcopados de América Latina.

IV. Son miembros de la Comisión, nombrados por el Sumo Pontífice: los Secretarios de los Dicasterios de la Curia Romana especialmente interesados; dos obispos que representan al Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM); tres prelados diocesanos de América Latina.

V. La Comisión tiene oficiales propios.

VI. La Comisión para América Latina se reunirá en pleno cada tres meses para el examen de todas las cuestiones ordinarias y extraordinarias referentes a la tarea y competencia propias de la Comisión (cf. art. I y II).

VII. Para el estudio de cuestiones generales de mayor importancia, la Pontificia Comisión para América Latina convoca, al menos una vez al año, una sesión general a la cual serán invitados, además de los miembros de la Comisión:

- el Presidente del Consejo Episcopal Latino Americano;
- los Presidentes y los Secretarios de los Organismos episcopales nacionales para la ayuda a la Iglesia en América Latina y de otras instituciones, a juicio de la Santa Sede;
- los Presidentes de la Unión de Superiores Generales, de la Unión Internacional de las Superiores Generales y de la Confederación Latino-Americana de Religiosos.

VIII. En un reglamento, que se someterá a Nuestra aprobación, se especificarán concretamente y se desarrollarán ampliamente las normas según las cuales se regirá y funcionará esta Pontificia Comisión.

Todo lo que establecemos en esta Carta, "Motu Proprio", ordenamos que quede confirmado y ratificado, sin que obste nada en contrario.

Dado en Roma, junto a San Pedro, el día 18 del mes de junio del año 1988, X de nuestro pontificado.

IOANNES PAULUS PP. II

TRADUÇÃO

CARTA APOSTÓLICA NA FORMA de “MOTU PROPRIO” DECESSORES NOSTRI DE JOÃO PAULO DO PONTIFÍCIO II. Com a qual se reorganiza a Pontifícia Comissão Para América Latina.

Nossos Predecessores, assim como nós mesmos, movemo-nos pelo pedido diário para todas as igrejas, pusemo-nos grande parte de nossos cuidados e nossa firme esperança na sorte da Igreja Católica nos países de América Latina. Um testemunho deste interesse e ânsia é A Pontifícia Comissão especialmente constituída pelo Sumo Pontífice Pio XII aos 21 de abril de 1958, com a finalidade de estudar de maneira unitária os problemas principais da vida católica, da defesa da fé e do aumento da religião na América Latina, favorecendo ao mesmo tempo uma cooperação maior entre os organismos diversos da Cúria Romana interessada na solução destes problemas; e também com a finalidade de ajudar com meios pastorais mais oportunos ao Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM). O Conselho da Pontifícia logo se acrescentou a Comissão para América Latina, instituído pelo Sumo Pontífice Paulo VI em 30 de novembro de 1963, com a finalidade expressa de estudar os assuntos e os problemas de maior importância referente ao continente Latino Americano e de formular neles as sugestões oportunas. Os frutos e os efeitos saudáveis produzidos por ambos organismos estreitamente relacionados entre si, e o trabalho importante que fez de maneira louvável, os últimos anos, recomenda vividamente agora que lhes potencie ainda mais e que se lhes dêem uma sólida e uma estrutura articulada, em consonância também com a organização da Cúria Romana. Para essa razão nós, de motu proprio, com conhecimento de causa e após deliberação madura, declaramos que mantenham unidos até agora a chamada “Pontifícia Comissão Para América Latina” e “o Conselho Geral da Pontifícia Comissão para América Latina”. O organismo constituído assim continuará conservando o

nome de “Pontifícia Comissão para América Latina”. Esta Comissão está estreitamente vinculada à Congregação para os Bispos e é governado de acordo com as normas que seguem:

- I. A Pontifícia Comissão para América Latina tem como tarefa fundamental o estudo de maneira unitária das doutrinas e dos problemas pastorais que concernem à vida e ao desenvolvimento da Igreja na América Latina, além de atender e ajudar aos organismos da Cúria Romana interessada por sua própria autoridade e competência na solução destes problemas específicos. Através de seu presidente, a Comissão informa regularmente ao Sumo Pontífice em cada assunto, sugere e propõe-lhe a iniciativa ou a medida de governo que considera aconselhável ou oportuno.
- II. A Comissão faz também um trabalho de conexão específica entre a Sede Apostólica e os organismos supranacionais ou nacionais diversos para América Latina. Concretamente, está em contato freqüente: a) com o Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM) e seus Secretariados Gerais, mantendo relação contínua com os mesmos e seguindo diligentemente ao que se refere a sua tarefa e a suas iniciativas, em particular, de acordo com os organismos competentes da Cúria Romana, se ocupa de examinar as resoluções e as propostas formuladas pelo CELAM em suas próprias reuniões; b) com os organismos episcopais nacionais e com outras instituições de ajuda à América Latina: c) com a Confederação Latina de Religiosos (CLAR), consultando a Congregação, que será chamado para os Institutos da Vida Consagrada e Sociedades de Vida Apostólica, especialmente pelo que se refere à inserção e à participação dos religiosos na pastoral da Igreja na América Latina e, portanto, às relações desta Confederação com os bispos diocesanos, as conferências episcopais e com ele mesmo CELAM; d) com as Instituições Católicas Internacionais

e outras Associações e Movimentos que operam na América Latina, escutando oportunamente o parecer do Conselho para os leigos.

- III. O presidente desta Pontifícia Comissão é o Prefeito da Congregação dos Bispos, que será ajudado por um Bispo vice-presidente. Atendem a eles, como conselheiros, alguns bispos, escolhidos pelo Pontífice Romano, tanto quanto da Cúria Romana como dos Episcopados da América Latina.
- IV. São membros da Comissão, nomeados pelo Sumo Pontífice: os secretários dos Dicastérios da Cúria Romana interessada especialmente; dois bispos que representam o Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM); três prelados diocesanos da América Latina.
- V. A Comissão tem oficiais próprios.
- VI. A Comissão para América Latina se reunirá plenamente a cada três meses para o exame de todas questões ordinárias e extraordinárias referentes à tarefa e competência próprias da Comissão. (Cf. art. I e II).
- VII. Para o estudo das questões gerais de maior importância, a Comissão Episcopal para América Latina, convocará pelo menos uma vez ao ano, uma sessão geral a qual serão convidados, além aos membros da Comissão: - o presidente do Conselho Episcopal Latino-Americano; - os presidentes e os secretários dos organismos episcopais nacionais para a ajuda à Igreja na América Latina e de outras instituições, a juízo da Santa Sé; - os presidentes da união dos Superiores Gerais, da União Internacional das Superiores Gerais e da Conferência Latino-Americana de Religiosos.
- VIII. Em um regulamento, que se submeterá à aprovação, se especificarão concretamente e se desenvolverão amplamente as normas segundo as quais se regerá e funcionará esta Pontifícia Comissão. Tudo o que estabelecemos nesta carta,

“Motu Proprio”, nós ordenamos que seja confirmado e ratificado, sem que obste nada em contrário. Roma, junto a São Pedro, dia 18 do mês de junho do ano 1988, de nosso pontificado, JOÃO PAULO II.

Livraria Vaticana Editora ©

DISCURSO DEL SANTO PADRE JUAN PABLO II A LA IV REUNIÓN PLENARIA DE LA PONTIFICIA COMISIÓN PARA AMÉRICA LATINA

Señores Cardenales, amados Hermanos en el Episcopado, queridos sacerdotes, religiosos y laicos:

1. Con sumo gusto recibo esta mañana a los participantes en la IV Reunión Plenaria y en la Sesión General de la *Pontificia Comisión para América Latina*, organismo de la Curia Romana que tiene como objetivo primordial «promover y animar la Nueva Evangelización de dicho Continente» (*Discurso I Reunión Plenaria*, 7 de diciembre de 1989, 5). Esta Pontificia Comisión sirve también a la comunión entre las Iglesias de aquellas Naciones del Continente de la esperanza y la Sede de Pedro. Agradezco vivamente al Señor Cardenal Bernardin Gantin las amables palabras que, en nombre de todos, ha tenido a bien dirigirme.

2. Me ha complacido mucho saber que habéis iniciado vuestras tareas con una reflexión teológico-bíblica sobre *Jesucristo Evangelizador*. El es «el primero y más grande Evangelizador» (*Evangelii nuntiandi*, 7), «Evangelio del Padre» y «Evangelizador viviente en su Iglesia» (*Documento de Santo Domingo*, 1 y II). Él guía el camino de la

Iglesia universal y por, consiguiente, el de las Comunidades eclesiales de América Latina, hacia el tercer milenio del Cristianismo.

Cuando *el nombre de Jesús* fue anunciado por primera vez en el Nuevo Mundo hace quinientos años, «el misterio de Cristo, Salvador del hombre », comenzó a difundirse entre aquellos « pueblos del Continente americano»: hombres. y mujeres «conocidos por Dios desde toda la eternidad, y abrazados siempre con la paternidad que el Hijo ha revelado en la plenitud de los tiempos (*Gál 4, 4*)» (*Homilía*, 1 de enero de 1992, 4).

3. Cinco siglos de Evangelización, con todas sus vicisitudes, luces y sombras —«más luces que sombras »(Cf. Carta Apostólica *Los Caminos del Evangelio*, 8.),— han ido plasmando un catolicismo que en el último siglo, sin excluir dolorosas y agudas pruebas, ha hecho que éste sea también el «siglo de la Iglesia» en ese Continente.

El Concilio Plenario Latinoamericano, convocado por mi predecesor el Papa León XIII y celebrado aquí en Roma el año 1899, y las cuatro *Conferencias Generales del Episcopado Latinoamericano* —Río de Janeiro, Medellín, Puebla y Santo Domingo— han ido profundizando en la trayectoria de la Nueva Evangelización de aquellos pueblos. A ello ha contribuido también de manera notable el CELAM, que próximamente cumple sus 40 años de existencia (Cf. *Mensaje al CELAM*, Pascua 1995). A ello contribuirá también de manera eficaz e incisiva *el Sínodo de América*, que ya se está preparando.

4. Como puse de relieve en el Discurso inaugural de la Conferencia de Santo Domingo, «condición indispensable para la Nueva Evangelización es poder contar con *evangelizadores numerosos y cualificados*» (N. 26; cf.. *Pastores dabó vobis*, 82) Por eso es muy oportuno el tema escogido para vuestra Reunión. De cara al tercer milenio habéis examinado el problema de los *Evangelizadores*:

obispos, sacerdotes, religiosos, religiosas y laicos, teniendo presente la importancia de la solidaridad y la cooperación, en orden a un intercambio de dones entre la Iglesias.

A los *obispos*, con los *presbíteros*, sus colaboradores inmediatos, les corresponde, por mandato divino por la naturaleza jerárquica de la Iglesia, *un cometido primordial en la Evangelización*. En efecto, entre su principales funciones destaca el anuncio del Evangelio (Cf. *Lumen gentium*, 25). De ahí la necesidad de la presencia asidua, activa, vigilante y estimulante de los Pastores entre sus colaboradores y entre sus propios fieles.

Los *religiosos y religiosas*, por su vocación y entrega, tienen también una especial función en la tarea evangelizadora. Bien conocida es la gran labor misionera tan generosa y eficaz que realizaron y sigue realizando.(Cf. Carta Apostólica *Los Caminos del Evangelio*, 2-3)

La Iglesia, además, es consciente de que para llevar a cabo esta obra necesita de la cooperación activa de *los laicos* y, entre ellos, la de *los jóvenes*, llamados ser evangelizadores de los mismos jóvenes. En esta tarea *la familia*, santuario doméstico donde comienza y se afianza la vida cristiana y la vocación al apostolado, tiene también un papel básico.

5. Por eso quiero pedir a *las familias católicas de América Latina* que sean generosas en facilitar que sus hijos e hijas sigan la llamada al sacerdocio o a la vida consagrada (cf.. *Pastores dabo vobis*, 82), de modo que un florecimiento de vocaciones asegure la difusión y afianzamiento del cristianismo, así como la acción apostólica y misionera en ese querido Continente.

A *los jóvenes* les dirijo un llamado a hacerse más disponibles en su entrega a Cristo al servicio de la Iglesia.(Cf. *ib.*) Ellos saben bien que al Señor, si no se le da todo, no se le ha dado nada. Por eso quiero

recordar que «tengo una gran confianza en la capacidad que los jóvenes tienen de ser auténticos intérpretes del Evangelio».(*Mensaje*, 8 de mayo de 1995, 15) Ellos serán los artífices de la Evangelización en el tercer milenio y de ellos depende que América Latina, *Continente evangelizado* durante estos quinientos años, pase a ser en el tercer milenio un *Continente evangelizador* que mire a Europa, a África y a los Pueblos de Asia, como es el caso de las Islas Filipinas, que fueron evangelizadas por España a través de México.

6. *Jesucristo, sólo Jesucristo, «centro del cosmos y de la historia», ha de ser el centro de América Latina.* «La única orientación del espíritu, la única dirección del entendimiento, de la voluntad y del corazón es para nosotros ésta: hacia *Cristo, redentor del hombre*, hacia *Cristo, redentor del mundo*. A él queremos mirar nosotros, porque sólo en él, Hijo de Dios, hay salvación». (*Redemptor hominis*, 7)

7. Contemplando a Jesucristo evangelizador, aprenderemos a ser auténticos evangelizadores. Como él, debemos vivir de modo permanente y total la *misión de evangelizar*. Sin embargo, tengamos presente que «evangelizar no es para nadie un acto individual y aislado, sino profundamente eclesial» (*Evangelii nuntiandi*, 60). En efecto, «si cada cual evangeliza en nombre de la Iglesia, que a su vez lo hace en virtud de un mandato del Señor, ningún evangelizador es el dueño absoluto de su acción evangelizadora, con un poder discrecional para cumplirla según los criterios y perspectivas individualistas, sino en comunión con la Iglesia y sus pastores».(*Ib.*)

«Existe, por tanto, un *nexo íntimo entre Cristo, la Iglesia y la evangelización*. Mientras dure este tiempo de la Iglesia, es ella la que tiene a su cargo la tarea de evangelizar» (*Ib.*, 16). «*Evangelizar* constituye, en efecto, la dicha y vocación propia de la Iglesia, su identidad más profunda. Ella existe para evangelizar» (*Ib.*, 14) y «no hay evangelización verdadera, mientras no se anuncie el nombre, la

doctrina, la vida, las promesas, el reino, el misterio de Jesús de Nazaret, Hijo de Dios».(*Ib.*, 22)

8. «*Unxit me evangelizare pauperibus*», proclama Jesús (*Lc* 4, 18). Los evangelizadores deben dedicar una atención preferencial a los pobres. Pobres son también de algún modo quienes carecen del bien fundamental de la salud: una pastoral sanitaria bien organizada forma parte igualmente de la tarea evangelizadora. En América Latina, además, «los más pobres entre los pobres» son los indígenas y los afroamericanos (Cf. *Puebla*, 2605). A ellos la comunidad cristiana debe dedicar su más generosa ayuda.

Para evangelizar a los pobres, es necesario que la misma Iglesia, en sus estructuras y en sus planes organizativos, refleje un rostro pobre y sencillo, poniendo su confianza no tanto en la eficacia de los medios materiales, con los que nunca se podrá contar suficientemente, cuanto en la fuerza del Mensaje que es el de Jesús.

Con estas orientaciones y augurando copiosos frutos en vuestras tareas evangelizadoras, invoco sobre todos vosotros la constante protección de la Virgen María, Estrella de la Nueva Evangelización, a la vez que os imparto con afecto mi Bendición Apostólica.

IOANNES PAULUS PP. II

TRADUÇÃO

DISCURSO DO SANTO PADRE JOÃO PAULO II À IV REUNIÃO PLENÁRIA DA PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA AMÉRICA LATINA.

*SENHORES CARDEAIS, AMADOS IRMÃOS NO EPISCOPADO,
QUERIDOS SACERDOTES, RELIGIOSOS E LEIGOS:*

1 Com grande gosto recebi esta manhã aos participantes da IV Reunião Plenária em Sessão Geral da Pontifícia Comissão para América Latina, organismo da Cúria Romana que tem como objetivo primordial 'promover e animar' a Nova Evangelização deste continente (Discurso I Reunião Plenária, 7 de dezembro de 1989, 5). Esta Pontifícia Comissão serve também à comunicação entre as igrejas daquelas nações do Continente da esperança e da Sede de São Pedro. Agradeço vivamente ao senhor Cardeal Bernardin Gantin as amáveis palavras que em nome de todos, dirigiu a mim.

2 Me compraz muito saber que haveis iniciado vossas tarefas com uma reflexão teológica-bíblica sobre *Jesus Cristo Evangelizador*. É 'o primeiro e maior evangelizador' (Evangelii Nuntiandi, 7), 'Evangelho do Pai' e 'Evangelizador vivente em sua Igreja'. (Documento de Santo Domingo, I e II). É guia do caminho da Igreja universal e, por conseguinte, o das Comunidades Eclesiais da América Latina. Quando o nome de Jesus foi anunciado pela primeira vez no Novo Mundo, há quinhentos anos, 'o mistério de Cristo, Salvador do Homem', começou a difundir-se entre aqueles 'povos' do Continente Americano: 'homens e mulheres conhecidos por Deus desde toda eternidade, e abraçados sempre com a paternidade que o Filho há revelado na plenitude dos tempos (Gal 4,4)' (Homilia, 1 de janeiro de 1992, 4).

3. Cinco séculos de evangelização com todas suas vicissitudes, luzes e sombras, mais luzes do que sombras (Cf. Carta Apostólica

Caminhos do Evangelho 8.) tem plasmado um catolicismo que no último século sem excluir dolorosas e agudas provas tem feito que este seja também o século da Igreja nesse continente. O Concílio Plenário Latino-Americano convocado por meu antecessor o Papa Leão XIII e celebrado aqui em Roma no ano de 1899 e as 4 Conferências Gerais do Episcopado Latino-Americano – Rio de Janeiro, Medellín, Puebla e Santo Domingo – têm produzido a trajetória da nova evangelização daqueles povos.

A ele tem contribuído também de maneira notável o CELAM, que se aproxima dos seus 40 anos de existência (Cf. Mensagem ao CELAM, Páscoa 1995). A ele contribuirá também de maneira eficaz e incisiva o Sínodo da América que já se está preparando.

4. Como destaquei no discurso inaugural da Conferência de Santo Domingo “condição indispensável para a nova evangelização é poder contar com evangelizadores numerosos e qualificados” (N. 26; Cf. Pastores Dabo Vobis, 82). Por isso é muito oportuno o tema escolhido para a vossa reunião. Logo o terceiro milênio tem examinado o problema dos evangelizadores: bispos, sacerdotes, religiosos, religiosas e leigos têm presente a importância da solidariedade e da cooperação na ordem a um intercâmbio de dons entre as Igrejas.

Os bispos, com os presbíteros, seus colaboradores imediatos, lhes corresponde, por mandato divino pela natureza hierárquica da Igreja, um dever primordial com a evangelização. Com efeito, suas principais funções destacam o anúncio do evangelho (Cf. Lumen Gentium, 25).

Daí a necessidade da presença assídua, ativa, vigilante e estimulante dos pastores entre seus colaboradores e entre seus próprios fiéis.

Os religiosos e religiosas por sua vocação e entrega, tem também uma especial função na tarefa evangelizadora, bem conhecida é a grande missão, tão generosa e eficaz que realizam e seguem realizando. (Cf. Carta Apostólica Os caminhos do Evangelho, 2-20).

A Igreja, além disso, é consciente de que para levar a cabo esta obra necessita da cooperação ativa dos leigos e entre eles a dos jovens,

chamados a serem evangelizadores dos mesmos jovens. Nessa tarefa a família, santuário doméstico, onde começa e confirma a vida cristã e a vocação ao apostolado, tem também um papel básico.

5. Por isso quero pedir às famílias católicas da América Latina, que sejam generosas em facilitar que seus filhos e filhas sigam o chamado ao sacerdócio e à vida consagrada (Cf. Pastores Dabo Vobis, 82), de modo que um florescimento de vocações assegure a difusão e a confirmação do cristianismo assim como a ação apostólica e missionária nesse querido continente. Aos jovens lhes dirijo um chamado a serem mais disponíveis a sua entrega a Cristo a serviço da Igreja (Cf. ib.). Eles sabem bem que ao Senhor, se não se dá todo, não se lhe há dado nada. Por isso quero recordar que “tenho uma grande confiança na capacidade que os jovens tem de ser autênticos intérpretes do evangelho” (Mensagem 08 maio 1995, 15). Eles serão os artífices da evangelização do terceiro milênio e deles depende que a América Latina, continente evangelizado durante esses 500 anos, passe a ser no terceiro milênio um continente evangelizador que mire a Europa, a África e aos povos da Ásia, como é o caso das ilhas Filipinas que foi evangelizada pela Espanha através do México.

6. Jesus Cristo, só Jesus Cristo “centro do cosmo e da história” há de ser o centro da América Latina. “A única orientação do Espírito, a única direção do entendimento, da vontade e do coração é para nós esta: fazer Cristo redentor do homem, fazer Cristo redentor do mundo. A ele queremos mirar-nos, porque só Nele filho de Deus, há salvação” (Redemptor Hominis, 7).

7. Contemplando a Jesus Cristo evangelizador, aprenderemos a ser autênticos evangelizadores. Como Ele devemos viver de modo permanente e total a missão da evangelizar. No entanto, tenhamos presente que “evangelizar não é para ninguém um ato individual, um ato isolado, e sim profundamente eclesial” (Evangelii Nuntiandi, 60).

Com efeito, “se cada qual evangelizar em nome da igreja, que a sua vez o faz em virtude do mandato do Senhor, nenhum evangelizador é dono absoluto de sua ação evangelizadora, com o poder prudente para cumpri-la segundo os créditos e perspectivas individualistas sem a comunicação com a Igreja e seus pastores”.

“Existe, portanto um nexo íntimo entre Cristo, a Igreja e a evangelização. Enquanto dure este tempo da Igreja, é ela que tem a seu cargo a tarefa de evangelizar” (Ib. 16). “Evangelizar constitui, com efeito, a felicidade e vocação própria da Igreja, sua identidade mais profunda. Ela existe para evangelizar” (Ib. 14). “E não há evangelização verdadeira enquanto não se anuncie o nome, a doutrina, a vida, as promessas, o reino, o mistério de Jesus de Nazaré, Filho de Deus” (Ib. 22).

8. “Unxit me evangelizare pauperibus”, proclama Jesus (Lc. 4,18). Os evangelizadores devem dedicar uma atenção preferencial aos pobres. Pobres são também de algum modo aqueles que carecem do bem fundamental da saúde: uma pastoral sanitária bem organizada forma parte igualmente da tarefa evangelizadora. Na América Latina ademais, “os mais pobres entre os pobres” são os indígenas e os afro-americanos. (Cf. Puebla 2605). A eles a comunidade cristã deve dedicar generosa ajuda.

Para evangelizar aos pobres, é necessário que a mesma igreja, em suas estruturas e em seus planos organizacionais, reflita um rosto pobre e sensível, pondo sua confiança tanto na eficácia dos meios materiais, nos quais nunca se poderá contar suficientemente, quanto na força da mensagem de Jesus. Com essas orientações e desejando copiosos frutos em vossas tarefas evangelizadoras, invoco sobre todos vós a constante proteção da Virgem Maria, Estrela da Nova Evangelização vos imponho com afeto minha benção apostólica.

JOÃO PAULO II

ANEXO V

ALGUMAS OBRAS DE CLÁUDIO PASTRO



Fig.60 – Natividade.



Fig.61 – Pantocrátor.



Fig.62 – Fuga para o Egito.

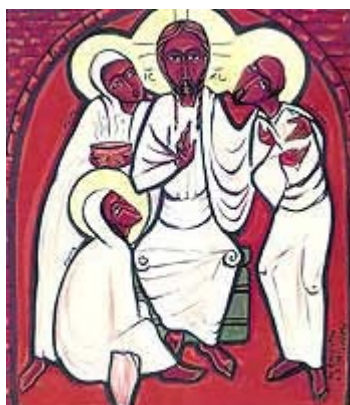


Fig.63 – Unção dos pés com perfume.



Fig.64 – Mãe da América Latina.

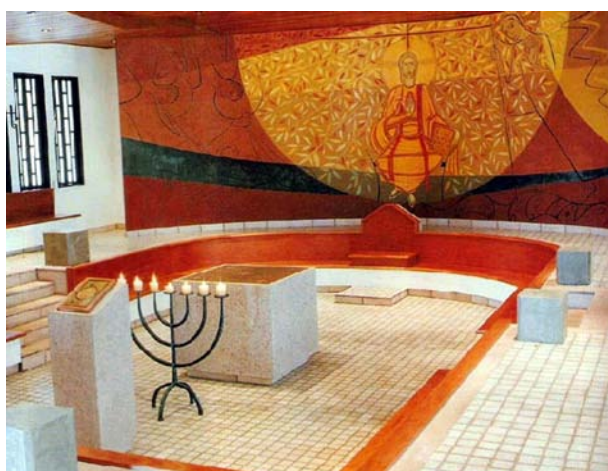


Fig.65 – Mosteiro Beneditino de Brasília.



Fig.66 – Madona com Jesus.



Fig.67 – Parábolas.



Fig.68 – Pantocrátor.



Fig.69 – Vida de São Bento.



Fig.70 – Madona com Jesus.

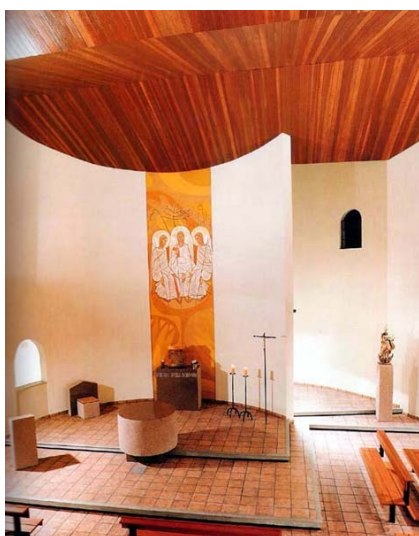


Fig.71 – Igreja da Ssma. Trindade



Fig.72 – Vitral.

REFLEXOS EM OUTROS ARTISTAS



Fig. 73 – Fachada de Igreja em
São José dos Campos, SP.
Artista: desconhecido



Fig. 75 – Abside da Igreja Sagrado
Coração de Jesus, Santos, SP.
Artista: desconhecido



Fig. 74 – Capela do Cemitério
Gethsêmani, São Paulo.
Artista: Marco Aurélio Funchal

ANEXO VI

CARTAS DO VATICANO SOBRE A ENCOMENDA DA OBRA



PONTIFICIA COMMISSIO
PRO AMERICA LATINA

Prot. N. 1457/96

Vaticano, 29 junho 1996
Solenidade de São Pedro e São Paulo, Apóstolos

Caro Cláudio:

Durante o grato encontro que tivemos em Roma, há algum tempo, lhe falei sobre a idéia de se confeccionar uma imagem, quadro ou escultura, de "Jesus Cristo Evangelizador". Seria uma representação desta faceta do Senhor, que possa ser difundida amplamente.

Sempre penso que você é o artista latino-americano mais indicado para desenhar esta imagem. Não sei se já refletiu detidamente sobre o assunto.

Agora, segundo as indicações do Papa na Carta Apostólica "Tertio Millennio Adveniente", durante o ano 1997 a Igreja voltará toda sua atenção a Jesus Cristo, Salvador e Evangelizador (cfr. n.40). Seria, portanto, uma ótima ocasião para dispor desta imagem, que naturalmente seria patrocinada e subvencionada pela Pontificia Comissão para a América Latina.

Rogo a você que estude um pouco este assunto e me comunique algo a propósito.

Para incitá-lo em suas reflexões, lhe envio, por correio, à parte, o livro "Evangelizadores", que acaba de publicar esta Pontificia Comissão para a América Latina, editado pela "Libreria Editrice Vaticana" e finalmente impresso na Tipografia da mesma.

.../...

Ilmo. Sr.
CLAUDIO PASTRO
Rua João Gomes Xavier, 122
05005-000 - São Paulo - SP.
BRASIL

Palazzo S. Paolo
Via della Conciliazione, 1
00193 Roma

Indirizzo Postale:
00120 Città del Vaticano
Tel: (6)698 83131; Fax: (6)698 84260

Aureliano (Folha)
Esta carta não traduz
O teor de nossa conversa / com Mons. Calderini
no Vaticano e por telefone.
C. PASTRO
Fealvio esta mesma carta
foi apresentada ao jornal
da Folha em 1997.
C. PASTRO
23/8/99.

Esta obra recolhe as Atas - Discursos, Relações, Ponências e Proposições - da IV Reunião Plenária e Assembléia Geral que este Organismo da Santa Sé celebrou no mês de junho do ano passado.

A Reunião teve como tema "Os Evangelizadores: Bispos, Sacerdotes, Diáconos, Religiosos e Religiosas, Leigos" e em torno a tal tema os Cardeais, Arcebispos, Bispos e Prelados, que são Conselheiros ou Membros da Pontifícia Comissão, realizaram algumas reflexões e chegaram a conclusões que tornamos públicas no volume editado.

Nas páginas 217-221 do livro encontra-se o texto da Carta Apostólica "Decessores Nostri", dada em forma de "Motu proprio" por João Paulo II, em 18 de junho 1988. Nela são explicadas a estrutura, finalidades e competência deste Organismo da Cúria Romana. O elenco dos Conselheiros e Membros do mesmo se encontra nas páginas 11-13.

Atenção muito especial merece o Discurso do Santo Padre (pags.211-216), que pode ser considerado o Documento conclusivo da Reunião, juntamente com as Proposições finais (pags.197-204).

Verá que toda a temática tratada na Reunião da Pontifícia Comissão para a América Latina partiu de uma "Reflexão teológico-bíblica" sobre Jesus Cristo Evangelizador. Neste aspecto da figura do Redentor concentrou sua atenção a Exortação Apostólica "Evangelii Nuntiandi" e o Documento de Santo Domingo; agora, é objeto de estudo na Cristologia dentro do marco da Teologia da Evangelização. Da "descoberta de Cristo Salvador e Evangelizador" fala João Paulo II na Carta Apostólica "Tertio Millennio Adveniente" (n.40), ao referir-se aos "conteúdos cristológicos" propostos como preparação para o Grande Jubileu do Ano 2000. De Jesus Cristo Evangelizador vêm para a Igreja a luz, a doutrina, a força, a graça, o exemplo, para tratar o tema dos Evangelizadores e impulsionar a Nova Evangelização, segundo as orientações do Papa.

Apresentamos este livro aos Dicastérios da Cúria Romana, aos Presidentes das Conferências Episcopais da América Latina e ao CELAM, para fazer com que os senhores Bispos sejam partícipes das Reflexões desta Pontifícia Comissão, tratando, assim, de lhes oferecer ajuda e orientação para a tarefa pastoral.

Mandamos agora a você um exemplar para que possa ajudá-lo em sua inspiração artística na confecção de uma imagem de Jesus Cristo Evangelizador.

../..

Parece-nos de vital importância insistir junto ao Povo de Deus no tema dos "Evangelizadores" e na consideração da figura de "Jesus Cristo Evangelizador" (cfr. Evangelii Nuntiandi, n.7; Tertio Millennio Adveniente, n.41), para impulsionar a pastoral vocacional (cfr. Discurso inaugural da IV Conferência Geral do Episcopado Latino-americano, n.26; Pastores dabo vobis, n.82). João Paulo II diz que "condição indispensável para a Nova Evangelização é poder contar com evangelizadores numerosos e qualificados".

Que Nossa Senhora da Evangelização, cuja imagem é reproduzida na contracapa do livro, encha de luz e esperança nossa caminhada eclesial.

À espera de uma sua resposta, lhe saúdo cordialmente,

dvmo. em Cristo,

+ Cipriano Calderón
+Cipriano Calderón
Vice-presidente



PONTIFICIA COMMISSIO
PRO AMERICA LATINA

COPIA

Prot. N. 1255/97

Vaticano, 22 de septiembre 1997

Querido amigo,

Voy a viajar a Rio de Janeiro para participar en la Asamblea General del CELAM que tendrá lugar del 30 de septiembre al 3 de octubre en el "Mosteiro de São Bento" (Rua Don Gerardi, 68 Telefax (021) 291 71 22. Después acompañaré al Papa en los actos del Encuentro Mundial de las Familias. El día 5 regresaré a Roma en el avión del Santo Padre.

Mucho me agradecería poder encontrarme contigo para hablar del cuadro Jesucristo Evangelizador, cuyo primer boceto ya recibimos y comenté contigo por teléfono.

Te llevo un cheque de 1.500 dólares, para recompensarte por tu trabajo. Te lo entregaré personalmente o por un intermediario, con el ruego de que nos acuses recibo.

Si nos vemos, podríamos concluir el asunto según las indicaciones que ya te hice: poner las palabras "Evangelizare Iesum Christum" (Cf. Gal 1,16) en algún lugar del cuadro o poner la palabra "Evangelizare" en el libro que Jesús tiene en sus manos. Como alternativa, también se podrían poner en algún lugar del cuadro las palabras de San Marcos (16,15) "Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación"; o las de San Mateo (28,19) "Id, pues, y haced discípulos de todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo". Claro que en estas palabras de San Marcos y San Mateo no aparece el término "Evangelizar", por lo que serían preferibles las anteriores de San Pablo en latín que vale para las diversas lenguas.

Bueno, podemos hablar de todo esto en Rio de Janeiro, de lo contrario nos comunicamos por teléfono o por escrito.

Gracias por tu atención y tus finas gentilezas.

En comunión de oraciones, afmo. en Cristo Jesús, Salvador y Evangelizador (Cf. Tertio Millennio Adveniente, n. 40).

Leifwans Calderin
Vicepresidente

Señor D.
CLAUDIO PASTRO
Rua João Gomes Xavier, 122
05005-020 São Paulo
Brasil

Palazzo S. Paolo
Via della Conciliazione, 1
00193 Roma

Indirizzo Postale:
00120 Città del Vaticano
Tel: (6)698 83131; Fax: (6)698 84260



PONTIFICIA COMMISSIO
PRO AMERICA LATINA

Claudio

Recebo de fax.

Me parece todo bien

Es que las palabras más
adecuadas son "Evangelizare"

o "Evangelizare Iesum Christum"

según el punto en que estén colocadas
Con Mrs. Antonio Celso Queiroz,
Oficial Auxiliar de São Paulo, le

hago llegar el "cheque"

Con un afectuoso saludo. Gracias

+ Eufrasio Baldoni

2 octubre 1997

Rio de Janeiro

2º TABELIAO DE NOTAS DE SANTOS
Rua Azevedo Sodré, 152
Santos - SP - Fone: (13) 3266-8008
Autentico a presente cópia reprográfica
conforme original a mim apresentado, do que
dou fé.

Santos:

1 OUT 2006

Válida somente
com o selo de
Autenticidade
P/Aut. R\$ 1,70

☐ José R. N.
☐ Ana C. S.
☐ Paulo J. S.
☐ Carolina M.





PONTIFICIUM CONSILIUM
DE CULTURA

N. 11/98

Vaticano, março 9 de 1998

Prezado Senhor,

Em nome de S. S. Papa João Paulo II, apresento-vos nossos agradecimentos pela belíssima placa em metal dourado, de vossa autoria, com o KYRIOS Evangelizador para o IIIº Milênio.

Certamente ocupará lugar de destaque e de difusão.

Uma comissão que envolve o ilustríssimo Monsenhor Cipriano Calderón Polo, de vosso conhecimento, estará em constante contato com o prezado senhor para ulteriores solicitações.

Dev. mo em Cristo

Paul Cardeal Poupard
Presidente

Senhor Cláudio Pastro
Rua João Gomes Xavier, 122
05005-020 - São Paulo SP Brasil