

A Arte na dialéctica da Transcendência e da Imanência da Religião Cristã. Notas sobre Iconografia Cristã.

A grande questão de fundo deste pequeno estudo pretende ser a procura da razão de ser da Arte no Cristianismo, no fenómeno religioso em si como numa abordagem diacrónica. Algumas considerações não deverão deixar de estar presentes para aquilatarmos acerca dessa “razão de ser”. Nem sempre a arte fez parte do fenómeno religioso cristão, mesmo já antes na sua antecâmara vetero-testamentária, de tradição judaica. Assim, comece-se por recordar que o próprio Jesus Cristo pugnou por um culto ao pai “em espírito e em verdade”, que S. Paulo confirmou quando exortava que [nós, os Cristãos] “não temos templos”. Porquê então os lugares para o culto, as imagens, a ornamentação? Aqui surgiria o papel e importância da História relativamente à arte no Cristianismo. A dialéctica entre a transcendência e a imanência de uma religião da Encarnação, como o Cristianismo, converte a existência da arte num problema próprio da história da Igreja, como dizia Juan Plazaola, S.I. A arte não deixa de ser, também, uma expressão do Homem e da sociedade de cada época, do homem que procura precisamente a salvação em Cristo. Estas questões ou pontos de reflexão conduzem-nos à evidência de que sempre existiu uma relação estreita e várias complementaridades entre a arte e a religião cristã, apesar das resistências de base bíblico-judaica à produção e veneração de imagens de culto, pelo menos até ao século VI, em concreto até à condenação de S. Gregório Magno (540-604), papa, à atitude de um bispo de Marselha que terá mandado destruir imagens de carácter sacro na sua diocese. Mas seria, depois, a própria Igreja a procurar os artistas, cumulando-os até de

benesses e honrarias e exortando-os, em claro escopo mobilizador, a servirem o Cristianismo, que se tornou uma importante fonte de inspiração para os mesmos. Recordando uma vez mais Plazaola, a experiência estética, apesar dos começos difíceis da Igreja, a partir do momento em que irrompeu não deixou de combinar sempre muito bem com a experiência religiosa, principalmente a cristã. As artes plásticas foram, assim, desde o século VI cada vez mais acolhidas pela Igreja. Antes, apenas os símbolos serviam de meios de evocação dos factos fundamentais da Salvação, numa ideia de manter pura a religião nascente. Depois, a imaginação própria da religião cristã acabou por criar ou fomentar a criação de formas sensíveis de representar esses marcos fundamentais do desígnio salvífico da fé em Cristo. Fosse através da liturgia, da arte...

No princípio do Cristianismo, o segundo mandamento da Lei de Moisés (*Não farás para ti imagem esculpida nem representação alguma do que está em cima, nos céus...*, Ex 20,4, com equivalência em Dt 5,8-9) foi sempre deveras recordado pelos vários escritores da Igreja nascente, na sequência do que o próprio Jesus Cristo fez quando referiu: “Não penseis que vim revogar a Lei ou os Profetas. Não vim revogá-los, mas levá-los à perfeição”. Exortação que vinha na senda das anteriores condenações dos Judeus ao culto idolátrico dos não-crentes, motivo de “ira do Deus verdadeiro” e origem de desgraças e desventuras para os idólatras (Sb 12,26-27). Todavia, a tradição cristã que se cimentou a partir do século III afastou-se da perfeição da Lei mosaica e do seu cumprimento, da verdade das Escrituras que sempre foram aceites pela Igreja, num enquadramento teológico-vivencial ainda muito judaizado.

Mas afinal porquê? Porque se deu esta viragem? A Bíblia, justificação da condenação das imagens e da latria nas mesmas, tornou-se gradualmente como a maior fonte de inspiração dos criadores dessas mesmas imagens, daquilo que é a arte ao serviço da fé... Este pequeno trabalho não pretende dissecar profundamente todo esse arrazoado, já por demais debatido e actualizado cientificamente. Apenas discutir a importância da Arte na Igreja, na concepção salvífica da fé e da formação cultural dos cristãos e do seu Património. Mas apontemos algumas das razões essenciais dessa “viragem”. Assim, se o “concílio” de Jerusalém (48) iniciou a demarcação do Cristianismo face ao Judaísmo, na mesma época S. Paulo continuou a mostrar-se avesso às imagens e seu culto, aos “ídolos”, fonte de contaminação e deterioração da verdade da fé (1 Cor,8). Foi desta forma que nasceu a fundamentação romana contra os cristãos, a partir da sugestão de Plínio o Jovem, em carta de 114 ao imperador Trajano, de identificar os

mesmos por via da obrigação do povo de prestar culto público a imagens de deuses ou do imperador. Qualquer cristão em boa consciência se recusaria a fazê-lo: assim se despistava o mesmo e era entregue à lei romana para devido julgamento e quase sempre provável condenação, até mesmo à morte. Mas o panteão clássico, greco-romano, era, no auge das perseguições aos Cristãos, no século III, insuficiente do ponto de vista da esperança da salvação para o povo em geral e principalmente para os mais cépticos dos seus poderes, os dos deuses, ora ciumentos, ora malfazejos, ora eles próprios menos edificantes no exemplo e na moral. Todavia, a crise em Roma era também material, não apenas de consolo espiritual. Daí a importação de divindades orientais, como Ishtar, Osíris, Mitra, ou até Jesus Cristo... Eusébio de Cesareia relata mesmo que o imperador Sétimo Severo tinha no seu panteão privado estátuas de Abraão e... Cristo! Todos estes novos “deuses” apresentavam-se como uma oferta de vida para além da morte e de eternidade, de bases mais sólidas e motivadoras para que se acreditasse logo nesse horto de delícias que faria esquecer o vale de lágrimas da experiência terrestre, da condição humana no mundo, à mercê de deuses vingativos e bastante “humanos”... Numa época em que a estrutura escravocrata dos romanos entrava em decadência, a ideia protectora e igualitária dos cristãos acabava por se afigurar “sedutora”. Coevamente, registava-se ainda uma tendência para o monoteísmo como forma de harmonizar as tensões e diferenças entre as diversas divindades, monoteísmo esse induzido teoricamente pelo neoplatonismo em crescendo. Para facilitar a sua expansão numa época conturbada como esta, os Cristãos começaram então a tolerar práticas e crenças antes vedadas, como a de se imaginar uma representação material do que se venera, algo muito próximo do que os pagãos faziam. Era impossível contornar esta tendência, algo que estava impregnado também nos que se convertiam ao Cristianismo, que antes eram pagãos. Depois do édito de Milão, em 313, e da protecção e tolerância do Estado para com a sua religião, os Cristãos adoptaram livremente algumas festividades pagãs, como o *Dies Natalis Solis*, o nascimento do Sol, que passaria gradualmente a “coincidir” com a pretensa data de nascimento de Jesus Cristo, ou até o domingo, dia do astro rei, como dia do Senhor. A religiosidade popular, mais aberta a novas experiências, assimilou então a representação figurativa do sagrado, começando pelos símbolos das catacumbas, por exemplo, eivados ainda de um certo aniconismo do ponto de vista figurativo. Mas começava também o debate, não apenas entre intelectuais do Cristianismo como também entre o povo das ruas, nem sempre de forma pacífica, sobre a incorporação da imagem na crença e culto entre os Cristãos.

“A obra de arte tem pleno direito de existir, pois a sua finalidade não é a de ser adorada pelo fiéis, mas a de ensinar os ignorantes”, dizia o já referido S. Gregório Magno, ao que acrescentava que aquilo que os doutos vêem nos livros viam os ignorantes com os seus olhos nos quadros, nas imagens, aludindo claramente à importância didáctica, latrêutica, edificativa da imagem, uma importância capaz de a justificar *per se*. Não será ousado defender que o Cristianismo só se tornou gradualmente uma religião de massas porque aceitou a imagem como veículo de difusão da “nova crença” entre a população, não apenas a cristianizada mas também a pagã ou em fase de catecumenado. A imagem informa, ensina e conduz os fiéis a comportarem-se ou viverem segundo os valores da nova fé. Além de emocionar no plano formador, a Arte despertava os sentidos, sublimava verdades da fé e representava mistérios, ideias e narrativas, atraía os cristãos aos templos, convidava à oração e à contemplação, como já documentava S. Gregório de Nissa ou mais tarde, em pleno século VIII, na crise iconoclasta bizantina, S. João Damasceno, acérrimo defensor das imagens durante aquela querela.

Mas representar Deus foi sempre algo difícil, complicado, proibitivo. Apesar de Deus ser arte em Si, porque é Ele o “grande artífice”, o grande criador, aquele que melhor assumiu a tarefa primordial do artista: a de criar. Mas a questão da sua essência, divina e humana, tornava teologicamente mais difícil a tarefa de todo aquele que O queria representar. Sem pretender analisar a questão, esta dificuldade e impossibilidade de O representar, ajuda a perceber a condenação da adoração das imagens, dele como dos santos, a qual era considerada como uma forma de idolatria, com o povo ignaro a dar ao objecto aquilo que verdadeiramente deveria dar a Deus em espírito e fé. Depois vinha a ideia de heresia na adoração do Logos incarnado que remeteu Ário (e o “seu” Arianismo) para a proscricção em Niceia I (325), o que “atrapalhou” ainda mais o desenvolvimento de uma arte do sagrado. A questão das imagens no Cristianismo foi, a partir destes simples exemplos, motivo de acesos e polémicos debates, de condenações formais e problemas teológicos, diferenciando o tolerante Ocidente da ortodoxa Bizâncio, onde para se proteger o dogma se “afogou” os artistas nesse desiderato de pureza de fé.

Os Persas diziam que Deus não tem forma humana, mas então, perguntavam muitos cristãos, afinal não está escrito na Bíblia que Ele fez o homem à sua imagem e lhe deu uma forma parecida com a Sua (Gn 1,26-27)? Porque não fazer imagens de Deus com forma humana? A querela foi intensa, o debate inflamado, ambas as facções se estribavam em defesas

bíblico-teológicas consistentes, mas a plenitude da criação artística estava longe de ser um consenso. O recurso aos textos bíblicos acabou por pender para o lado dos que aceitavam a representação do sagrado, mesmo de Deus, o que fez com que a arte se tornasse gradualmente um instrumento da fé cristã e mesmo um seu produto, fundindo-se ambos na tradição e na ortodoxia. Os artistas eram quase sempre de extracção eclesiástica até ao Renascimento, quando se laicizaram quanto à origem mas ainda não quanto à inspiração, protecção, encomenda e objecto artístico. No Ocidente, já na Baixa Idade Média, ou Primeiro Renascimento, a maioria dos artistas era já de proveniência laica, com poucos a pertencer ao clero (Fra Angelico, Filippo Lippi, entre outros...). O controlo da imagem sagrada estava ainda nas mãos da Igreja, ferreamente até. Mas o panorama parecia tender a mudar, com as modificações no estatuto social do artista, devido às descobertas de carácter intelectual e material operadas a partir de Quatrocentos, quando não também devido às “redescobertas” da Antiguidade Clássica, mutações estas que redespertaram o interesse pelo Homem, recentrando-o no Universo. O Humanismo desalojava cada vez mais o Teocentrismo que até então dominou a História. Também na Arte se assistiu a essa irrupção do Homem Novo, da criação, à ideia da mesma como uma ciência, não apenas no plano formal e técnico, mas também estético. O artista passa a ser um criador, capaz de pensar, inovar, renovar, alterar, destruir até, a sua obra. Que já não é apenas encomenda da Igreja, mas também dos novos poderes laicos emergentes. Mas a Igreja não deixa de promover e procurar os melhores artistas, a “melhor” arte, de a inspirar e de a apoiar a todos níveis. Tolerará até que os temas sagrados recebam um tratamento profano e mesmo uma metamorfose a nível figurativo e temático, com o ideal clássico de beleza e, muitas vezes, o desnudo da mitologia clássica a influenciar a figuração religiosa. Mas houve excessos. Que Trento (1545-63) disciplinou e “apareu” até, remetendo a arte para o “decoro” e dignidade já reclamados por figuras como S. Carlos Borromeu, na esteira da arte que se afirmaria no Barroco:

(...) Este Santo Sínodo quer que sejam erradicados [os excessos] de imediato, de modo que quem os cometa não possa constituir nenhuma imagem de falsa doutrina nem uma ocasião de perigoso erro para os néscios e simples (...) No futuro seja evitada toda a lascívia, de modo que se não adornem nem pintem imagens de beleza provocadora. (...) ocupem-se os bispos com tanta diligência e cuidado destas coisas que não se advirta nada desordenado o disposto de qualquer modo e confusamente, nada que seja profano e desonesto, pois que à casa de Deus convém a santidade (...)

Assim dispôs o sagrado concílio tridentino relativamente às imagens, refundando a criação artística religiosa e abrindo o tempo e o modo da estética barroca, que lhe apôs tratados moralizadores e disciplina, piedade e dignidade. Cultura religiosa e fé eram entendidos como determinantes para a criação artística, a sua falta a causa dos seus abusos e desvelos. Decoro, clamava a Igreja, que considerava que os homens de pouca fé ou contaminados pela heresia são incapazes e indignos de materializar o divino, de infundir piedade e sentido moral nas suas obras. Daí que a Igreja tenha definido estratégias e imposto regras na produção e tratamento de imagens, na sua fidelidade às histórias que suportam a sua materialidade estética: gestos, vestes ou desnudos, expressões, atributos, etc., tudo foi “normalizado”. E também se impuseram proibições e restrições relativamente a certas representações ou fórmulas, inibindo-se moralmente os artistas de representarem cenas licenciosas e heréticas ou passíveis de obnubilar doutrinariamente os mais incautos e permeáveis em termos de fé. Controlo e censura, dir-se-ia hoje, na arte sagrada como na arte em geral, radicados no rigorismo teórico imposto à figuração artística, principalmente a de carácter sacro, numa luta por se evitarem desvios doutrinários ou relaxações e mitigações ético-morais. Não foi o que aconteceu a Miguel Ângelo quando o papa Paulo IV (1555-59) o obrigou a retocar e a tornar decente o seu *Juízo Final*, obrigação que seria imposta em definitivo em 1564 em pleno concílio de Trento? Alguns artistas escreveram sobre este finca-pé da Igreja relativamente àquela obra maior de Miguel Ângelo, como Francisco Pacheco, artista e teórico espanhol, que como crente, discordou do tratamento iconográfico da obra, mas enquanto artista, não deixava de ter uma enorme admiração pela mesma, referindo que “Miguel Ângelo não pecou contra a perfeição da arte (...)”. Falsa doutrina, assim era o diagnóstico da Igreja para Miguel Ângelo, mas também para outros artistas, como Greco ou Veronese, entre outros, recordando-se aqui ainda o genial Miguel Ângelo de Merisi, dito *Caravaggio*, talvez o mais condenado dos artistas quanto à falta de decoro nas suas obras. Tratadistas como Paleotti condenavam o recurso a pessoas reais para servirem de modelos na representação de santos ou figuras bíblicas, mas Caravaggio, por seu turno, em nada seguiu essa iminência da teoria da arte pós-tridentina. O seu naturalismo e realismo afirmaram-se precisamente pelo uso de figuras do quotidiano, ao contrário da estética “correcta” ou “afectada” de artistas como os Carracci. Por exemplo, revejam-se as mulheres que lhe serviram de modelos para Nossa Senhora ou para Maria de Magdala (ou Madalena) nas pinturas “caravaggianas”. A *Virgem do Loreto*, na igreja de Sant’Agostinho em Roma, figurada descalça, de pescoço

desnudo, cabelo apanhado, com um menino também despido e de faces bochechudas, cabelos loiros, feições típicas, em ambos os representados, de qualquer mãe e filhinho romanos de princípios de Seiscentos. Como uma qualquer dona de casa que assoma à ombreira da porta para receber alguém que a ela chega, assim surge a *Virgem do Loreto*, com o Menino ao colo, a receber duas figuras que representam peregrinos. Estes num primeiro plano da representação, no zénite visual da primeira impressão de quem observa o trabalho pictórico, além desse invulgar protagonismo, sublimam a sua condição nos pés gastos e sujos, mal-tratados das jornadas de viagem próprias do peregrino. Se na figuração, representação e modelação Caravaggio, nesta pintura, é um artista “contra-tridentino”, não o será se abordarmos o trabalho sob um ponto de vista iconográfico e iconológico, até teológico e bíblico, porque não. Estamos perante a grande “revolução” da imagem e do seu valor religioso, por via da exaltação de um significado que não vemos num primeiro nível de abordagem – formal, compositivo, técnico – mas que perscrutamos na formação de alegorias, de temas, da história ou das histórias da obra de arte, já não quando num esforço interpretativo em busca de conteúdos mais intrínsecos e de significações iconológicas, de leituras e reflexões que nos conduzem ao valor maior da pintura.

Caravaggio rasgou, dir-se-ia, o “véu do templo” da pintura do seu tempo. E talvez mesmo para sempre, como bastas vezes referiu Roberto Longhi na 1ª metade do século XX. Rasgou formalmente, nos modelos, na luz-sombra, em aspectos compositivos e técnicos, mas também no tratamento dos temas, das histórias, das alegorias subjacentes. Mas fê-lo mais quando a partir da conjugação e da figuração dos seus *mottivi*, das suas personagens, da sua cenografia iluminada e luminosa, nos clarões que brotam no vácuo tenebroso, fê-lo mais, dizíamos, quando fez “mergulhar” na obra de arte um homem de uma fé profunda, de uma vertigem de sentimento religioso e de amor sacro de dimensões maiores, mais arrebatadas mas tratadas de forma original, criativa, ímpar. A dimensão iconológica da sua obra reverte para o teatro sacro, para a fantasia da imagem ou a imagem a fantasiar a realidade, a combinar o Céu e a Terra, a Luz e a Sombra, o Bem e o Mal. A valorizar o simples, como os pés dos peregrinos, tão duramente criticados na época, como toda a iconografia da pintura, como já vimos. Mas aqueles pés, sujos, gastos, que o povo entendia mas os mais refinados e abastados romanos de Seiscentos não, como grande parte do clero também, enfim, aqueles pés pintados por Caravaggio para duas figuras reverentes e postadas em submissão e adoração da Casa de Loreto, da Virgem e do Menino, não seriam uma evocação, pelo pintor, dos mensageiros da boa-nova de II Isaías 52,7?

Que formosos são sobre os montes os pés do mensageiro que anuncia a paz, que apregoa a boa-nova!

Assim alude Isaías, assim pinta Caravaggio, assim a imagem recorda valores como a simplicidade, a peregrinação no topos de sofrimento do mundo, a boa-nova da esperança salvífica que é a Casa de Loreto como significação da paz, da harmonia, da quietude, do lar e da família... Caravaggio é um pintor que vai para além da forma, é um artista de paixão e glória, de fé e de coragem. Cada pintura é um cântico, um triunfo, a assumpção do povo e das suas figuras, a humanização de Cristo sofrente em cada modelo, do sacrifício, da dor, da humildade, nos pés dos peregrinos, na sencillez de um petiz em jeito de Menino, ou de uma Lena – a tal prostituta que era amante do pintor... – nas suas formas simples a representar Maria, Mãe, mulher, alegria e dor... *Porque o Senhor consola o Seu povo*, também dizia Isaías, dele não se esquece, como Caravaggio... Tão próximo estava o pintor de S. Carlos Borromeu, S. Filipe de Néri, homens do seu tempo, apóstolos da nova espiritualidade, de um sentimento religioso centrado no humanismo cristão, devoto, caritativo, moralizante, que Caravaggio brinda em cada alegoria figurada das suas telas, enaltece em cada personagem, hiperboliza em cada pintura, num tributo ao Deus dos deserdados, dos pobres, numa teofania socializante, dir-se-ia hoje, voltada para a pobreza e para o lado escuro do mundo.

Com uma destreza técnica superior a tantos pintores do seu tempo, como Zurbarán ou De la Tour, entre outros, sem retirar a estes valor artístico e dimensão espiritual, mas mais comprometidos com a Reforma Católica e menos “livres”, Caravaggio, o artista do claro-escuro, das luzes projectadas nas trevas, dos feixes e torrentes de luz sobre fundos escurecidos, quase como uma epifania luminosa (como na *Vocação de S. Mateus*, na igreja romana de S. Luís dos Franceses), da livre indagação pictórica, foi um criador de imagens capazes de convencer, converter e triunfar, algo paradigmático no Barroco pós-tridentino. Num momento de defesa da fé católica face ao protestantismo, as imagens criadas por artistas como o referido pintor ou como qualquer outro dos supracitados assumem-se como verdadeiras representações e vivências do valor e mistério da fé, da moral cristã, de um humanismo mais ou menos devoto. Como nos primeiros tempos da “invenção da imagem” no Cristianismo, também a partir de finais de Quinhentos e durante muito tempo, a criação artística, ou as imagens, foram um dos instrumentos de maior capacidade de fomento de adesão de novas conversões ou de permanência na fé católica.

A única razão ou maior argumento das imagens, como já muitos escreveram, foi sempre esta função didáctica e moralizadora da arte ao serviço do sagrado. A arte é realista mas estimula a fé de forma sensível, sem racionalismos exagerados. A história e alegoria, com os seus programas iconográficos, ganharam força ao longo da própria história da arte, “sacra” dir-se-ia. Didáctica mas também propaganda, as imagens, pintadas ou esculpidas, ou até gravadas, a plástica ao serviço da fé ganhou foros de instrumento por excelência da transmissão dos valores e sentimento religiosos do Cristianismo fiel a Roma. Daí que Roma tenha também exercido formas de controlo e censura como nunca antes fizera, em defesa da “verdade e da pureza da fé” face à contaminação das falsas imagens ou dos artistas tocados pela heresia ou confusos na sua criação plástica. Decisões conciliares ou repressões inquisitoriais, tratados de arte, repertórios iconográficos ou emblemáticos, muitos foram os mecanismos de defesa dos dogmas, da ortodoxia e de condenação da superstição, da confusão ou dos desvios. Mesmo a violência física, a ameaça, o controlo da vida dos artistas foram instrumentos de controlo da produção de arte dita “sacra”, atirando muitos autores para as masmorras da Inquisição, de príncipes e dos poderes urbanos ou nacionais, quando não para a sua proscrição ou mesmo exílios, ou até com castigos sob formas mais extremas... Mas muitos autores, apesar desse controlo, até repressão, conseguiram “vingar”, vender as suas obras, até a figuras da Igreja, como Caravaggio ao cardeal Del Monte, seu mecenas e crítico, mas amigo e tolerante, ou como a igreja metropolitana de Toledo em relação a Greco, em Espanha, por exemplo.

A secularização da sociedade acompanhou a liberdade criativa, não sendo a sua causa directa ou maior, já que, como se viu, também na Igreja existiu tolerância, religiosa, intelectual e também científica. Categorias de vida que, porém, eram cada vez mais diferenciadas pela sociedade a partir de Seiscentos, com a ciência a afastar-se da religião, ou a razão da fé, o divino do terreno, a religião, por outras palavras, a afastar-se da política. A arte acompanhou este processo, mas manteve-se ao serviço da fé, até hoje. Não toda, mas a que livremente tem sido produzida não apenas pela própria Igreja como a que artistas livres têm produzido em afirmação da sua fé ou da sua interpretação e compreensão dos mistérios da mesma. A perda da cultura religiosa, mais do que do sentimento religioso, foi uma das consequências da secularização da sociedade, que parece ter perdido a fé, e, pasme-se, o conhecimento, em muitos sectores da mesma... Ver a obra da arte sem conhecimento é difícil, penoso, desmotivador, desinteressante, como se a desligassem do seu contexto e circunstâncias de produção

e maturação estética, da sua história, retirar-lhe sentido e significado, comunicação e ensinamento. Poder-se-á analisar sem fé a obra de arte dita “sacra”, mas nunca se poderá deixar de ver fé na obra, algo para além do racional, que nem tudo explica na referida arte. É preciso analisá-la também de forma sensível, procurar a natureza da arte, a sua essência. Que foi durante muito tempo algo dentro da cultura religiosa. Mesmo na arte profana, com seus repertórios iconográficos baseados tanto na mitologia greco-romana como em outras origens, existe um sentido religioso, uma dimensão extra-sensível.

Uma última reflexão a fazer: a importância da iconografia, cristã como profana. A iconografia, num sentido restrito, é o campo de investigação que procede à definição dos temas, figuras, motivos, etc., nas obras de arte através das imagens, histórias e alegorias. É imperativo na ciência iconográfica o conhecimento e reconstrução das tradições figurativas desses temas, figuras..., bem como a sua relação com um género ou identificação através ou em relação às tradições textuais, usando repertórios iconográficos ou fontes, colecções, etc. A grande variedade de géneros iconográficos, temáticos e tipológicos levou por isso à distinção entre iconografia sacra/cristã (temas do Antigo e Novo Testamentos, dos Evangelhos apócrifos, da Patrística ou mesmo da literatura apócrifa) e a iconografia profana (mitologia, astrologia, literatura não religiosa, história, temas clássicos, heráldica e emblemática). A classificação temática e de imagens (personagens, alegorias, símbolos) daí decorrente está na origem dos repertórios e manuais para ambos as “iconografias”.

A iconografia tem tido assim uma importante função didáctica e histórico-artística, a partir do valor das imagens como meio de difusão da doutrina cristã, como antes já se viu. Essa finalidade religiosa, filosófica, didascálica, enfim, é visível nos ciclos figurativos que reflectem a implantação teórica mas também doutrinária da Escolástica na Idade Média, como referia Erwin Panofsky (1892-1968), o grande “fundador” da iconografia científica moderna. Este exemplo está patente nos portais historiados das catedrais, como as de Santiago de Compostela ou Chartres, Amiens, entre outras. Na Idade Média, na sua cultura artística, prevaleceu quase sempre uma estabilidade da tradição iconográfica, a qual se foi assimilando progressivamente a tradições textuais também muito codificadas, embora a relação das imagens com os textos não tenha sido sempre pacífica, antes problemática e com ritmos ou intensidades diferenciadas. A imagem, para além da sua função ilustrativa, na sua especificidade interpretativa e expressiva, “competia” muitas vezes com o texto quanto ao primado da

invenção dos temas, figuras, sujeitos iconográficos, as *invenzioni*. No fim da Idade Média, no que concerne à identificação dos temas e figuras, nem sempre foi fácil fixar os textos capazes de explicar determinadas iconografias, assistindo-se a uma contaminação dos textos, ou seja, as variações e diversidades textuais tornam-se comuns e a univocidade dos mesmos reduz-se, desestabilizando as tais correntes iconográficas antigas, introduzindo-se novidades provenientes da mitologia ou da emblemática, por exemplo. Os temas cristãos ou de base bíblica misturam-se com materiais iconográficos do mundo clássico a partir de Quinhentos, para além de elementos provenientes de tradições culturais novas, como as do Oriente, da Pérsia e Egipto à China e Japão, dos hieróglifos à astrologia. Estas “contaminações” acabaram, assim, por fazer com que a tradição iconográfica medieval perdesse estabilidade e “fidelidade” cristã e se criasse uma iconografia religiosa cada vez mais sofisticada e intelectualmente mais diversificada, com fortes relações com a sua congénere profana. Dito de outro modo, assistiu-se pois à diminuição do valor didascálico da imagem em detrimento da afirmação do seu papel alegórico e simbólico, como se pode ver no Palazzo Vecchio em Florença, em obra (mais programada e idealizada que realizada) do eclético Giorgio Vasari, executada em 1563 no Salone dei Cinquecento e no *studio* de Francisco I em 1570-72.

E aqui poderíamos rever o contexto conturbado de produção artística que foi o estimulante século XVI, tempo de lutas religiosas, de renovação cristã e de reforma católica. De uma reavaliação da imagem e da sua importância, da arte enfim, ao serviço do sagrado. E aqui veríamos de novo a tal “abertura” da iconográfica cristã – e profana... – registada a partir do século XV – ou do Renascimento... – às tais “contaminações”, ao alargamento de repertórios, à importação de novos temas, figuras, etc. Uma nova iconografia... Com novos artistas, novas ideias, novas técnicas, uma nova interpretação do sensível, um questionar do racional, um naturalismo emergente... Com Caravaggio, Zurbarán, entre outros...

VÍTOR GOMES TEIXEIRA
UCP-CRP – Escola das Artes