



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA
Instituto Universitário de Ciências Religiosas

MESTRADO EM CIÊNCIAS RELIGIOSAS

Especialização: Animação Sócio Religiosa

ANTÓNIO AVELINO VALINHO LUÍS

Arte: o dizer-se do homem e de Deus

ESTUDO DA PINTURA “O BAPTISMO DE CRISTO” DE PIERO DELLA FRANCESCA

Dissertação Final

sob orientação de:

Prof. Doutor Bernardino Costa

Porto

2013

À Inês, minha esposa e aos meus filhos, Pedro, João e Alexandre, pela paciência geológica com que sempre me souberam esperar e pelo seu perseverante incentivo.

Ao Dr. Bernardino Costa, meu professor e amigo, que me despertou o gosto pela beleza da liturgia e pelo constante apoio que me prestou na execução deste trabalho.

INTRODUÇÃO

Transporto comigo, desde o ensino secundário, uma frase que repetia até à saciedade o meu professor de físico-química: “o cérebro não é o cemitério das ideias”. De facto as ideias podem nascer no nosso cérebro e nele, imediatamente, serem sepultadas, sem produzirem outro efeito que não seja um dispêndio de energia. Nascem e morrem no cérebro sem conseguirem atingir o coração, sem causarem impacto na nossa vida. O mesmo se diga da nossa relação com o transcendente: temos uma ideia de quem seja, até gostamos da sua doutrina e do modo como a anunciou, mas não encontramos o meio de o tornar concreto, não conseguimos descer do mundo das ideias ao mundo da relação, do mundo dos conceitos ao mundo do sentido, do mundo do testemunho narrado, ao mundo da experiência vivida. Resulta difícil ao homem de hoje viver uma relação face a face com o transcendente.

Aqui, no seio desta dificuldade, a arte tem uma palavra a dizer. Ela possibilitará ao homem – alguma dela pelo menos, como veremos – envolver-se num encontro pessoal com o transcendente. Não é suficiente o conhecimento aprofundado da doutrina, o encontro não se desvelará facilmente no catecismo. É necessária uma força de atração, é necessário o enamoramento, o júbilo, a alegria, a beleza. São necessários os sentidos. É necessário um conhecimento sensível (estético) que abra fissuras no infinito. Eis a arte. Eis o propósito deste trabalho: tentar apreender na arte a

possibilidade de dizer o transcendente.

Esta apreensão far-se-á num percurso que começa na história, usando a arte, contemplada globalmente¹, para nos iluminar e conduzir ao longo dessa mesma história. Observaremos a arte na história, pouco preocupados com a história da arte. Isto não significa que desvirtuemos os factos históricos, pelo menos não foi esse o nosso propósito, nem temos consciência de o ter feito. Pelo contrário, procuramos de forma deliberada fazer uma leitura factual da história, evitando deixarmo-nos levar por moções ou sentimentos interiores ou mesmo preconceitos pessoais. Contudo, a nossa atenção centrou-se mais, por força do objetivo, nos acontecimentos que a história registou como estando relacionados mais de perto com a arte, limitando ao mínimo todos os outros, que estão presentes na medida em que ajudam a clarificar o modo como a arte foi percecionada ao longo dessa história. Esta focagem na arte explica a insistência no autor Juan de Plazaola², reconhecido investigador da história de arte, pois este olha-a muito sob o enfoque que procurávamos.

Interromperemos a narrativa histórica abruptamente no Renascimento, por dois motivos. O primeiro, porque, como veremos, até ao Renascimento sempre se reconheceu à arte a faculdade de expressar o transcendente – a faculdade de ser símbolo – num percurso não linear, é certo, mas de sentido, senão unívoco, pelo menos convergente. Isto é, num percurso em que aconteceram as iconoclastias, em que a relação da arte sacra com o culto se foi alterando, em que o símbolo foi percecionado de formas diversas – questões que abordaremos no segundo capítulo –, mas que, no fim prevalece a possibilidade de expressão do sagrado. Com o Renascimento, e com a verificada autonomização da arte, passam a existir claramente sentidos divergentes, o que em si não é um mal, mas torna-se difícil generalizar

¹ Não estabeleceremos uma distinção entre “arte sacra” e “arte litúrgica”, porque, por um lado, não é fácil determinar as fronteiras de cada uma, e, por outro, porque ambas se permitem à expressão do sagrado, objetivo do trabalho, pelo que a distinção seria inútil.

² Da extensa obra deste autor, seguimos os seguintes dois livros: Juan de PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano* (Madrid: BAC, 1999) e Juan de PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido Del Arte Cristiano,” in *Cuadernos de Teología Duesto, nº 18* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1998). Sob o mesmo enfoque e do mesmo autor ver também, entre outros: Juan de PLAZAOLA ARTOLA, *Arte Cristiana Nel Tempo. Storia e Significato, I: Dall’Antichità Al Medioevo* (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2001).; Juan de PLAZAOLA ARTOLA, *La Chiesa e l’Arte Dalle Origine Ai Nostri Giorni* (Milão: Jaka Book, 2001).

afirmando que a arte continua a expressar o sagrado, sem estabelecer condições. Até ao Renascimento a grande arte era quase exclusivamente arte sacra ou ao sagrado ligada, a partir daqui coexiste com a arte do artista, que diz as ideias e as visões (exterores ou interiores) deste. Já não é possível afirmar, sem mais, a prevalência da expressão do sagrado. O segundo motivo tem na base, o facto de no terceiro capítulo, examinarmos com maior pormenor e cuidado, uma obra do Renascimento: *O Baptismo de Cristo*, de Piero della Francesca. Para o fazermos convenientemente, carecíamos de uma contextualização histórica que desaguasse nela, e lhe conferisse pleno sentido. Estes são os motivos que estão na base dessa interrupção abrupta e que simultaneamente se constituem a razão de ser do primeiro capítulo.

Quanto a esta pintura que iremos examinar demoradamente no III Capítulo, e que constitui o cerne deste nosso trabalho, devemos referir que em toda a pesquisa bibliográfica que fizemos, não encontramos nenhum texto que se focasse exclusivamente na análise a esta obra. De um modo geral, os muitos livros por nós consultados concentravam-se principal e profusamente, nas técnicas de pintura utilizadas por Piero, nas características e importância da sua obra e na inserção destas no período do Renascimento, relevando um ou outro pormenor mais característico da pintura que analisamos. Estamos convencidos que o nosso texto, não sendo inovador, recolhe e concentra um número de dados nunca antes assim coligidos e desenvolvidos. Mas se é extenso – ainda que pouco específico – o enfoque nas técnicas, características e importância da pintura de Piero della Francesca, é escassa a fundamentação teológica desta obra, pelo que a tivemos de aprofundar nós próprios, demorando-nos na sua contemplação e detendo-nos nos seus pormenores, para, com o subsídio de um ou outro apontamento recebido bibliograficamente, a compreender e expressar.

Depois da arte na história (I Capítulo), das questões que essa mesma história levantou (II Capítulo) e da análise a uma obra do gongo da história da arte sacra (III Capítulo), concluiremos, olhando para algumas características que devem estar presentes numa obra de arte sacra (IV Capítulo).

Para que este percurso se torne mais perceptível é conveniente que façamos

algumas precisões. Já dissemos que não distinguimos arte sacra de arte litúrgica, mas ainda não clarificamos o que temos em mente quando dizemos “arte”, dadas as diversas expressões artísticas de que se serve. À nossa mente, fruto de uma sensibilidade pessoal, a expressão artística que imediatamente aflora quando se diz “arte”, é a pintura. No texto subsequente não é assim, mas temos que reconhecer que quando não definimos a expressão artística estaremos a pensar sobretudo em pintura, escultura e arquitetura. São sobretudo estas três expressões que estão presentes quando dizemos arte sem mais, muito porque são estas que mais diretamente se encontram ligadas à liturgia e a função simbólica. Mais, estaremos a referir-nos e a delimitarmos-nos à arte ocidental cristã como justificaremos adiante, no decorrer do primeiro capítulo.

Necessitamos ainda de fundamentar a opção de tratar o símbolo seguindo o pensamento de dois investigadores: Romano Guardini e Paul Ricoeur. Poder-se-á perguntar: porquê estes? Porque não outros? Porquê só estes? É certo que poderíamos ter expresso o pensamento de uma multiplicidade de pensadores como sejam: Hans Urs von Balthasar, sobretudo no expresso na sua obra, em sete volumes, intitulada: *Glória. Uma Estética teológica*³, para quem a arte não apenas remete para o mistério, mas revela-o enquanto o vela, faz-nos pressentir a promessa de uma beleza perfeita, pois toda a criação é reflexo dessa beleza divina. Ou o pensamento e a obra de Theodor W. Adorno para quem a obra de arte é um espaço de comunicação aberto a outros espaços e possuidora de uma nostalgia da existência humana verdadeira⁴. Poderíamos ter consultado e registado uma série de outros grandes pensadores, mas tornaria este trabalho hercúleo, e desproporcionado para o propósito simples – contudo importante e já de si extenso, pelo que tivemos de delimitá-lo – que é verificar que a arte é capaz de guiar ao mistério, conter as verdades da fé, ligar-nos ao transcendente sem que com ele se confunda⁵. O que verificaríamos, recorrendo a

³ Hans Urs von BALTHASAR, *Gloria. Una Estética Teológica* (7 Vols.) (Madrid: Ediciones Encuentro, 1985-1989).

⁴ Sobretudo na sua obra “Teoria Estética”. [Theodor ADORNO, *Teoria Estética* (Lisboa: Edições 70, 1993)].

⁵ Luis Maldonado num artigo publicado na revista Phase, faz todo um percurso em que sintetiza o

outras fontes, é que todos esses pensadores – pelo menos uma esmagadora maioria e não apenas das áreas da filosofia ou da teologia, mas também da área artística –, cada um a seu modo, com a sua eloquência e idiossincrasia, de certo modo complementar-se-iam⁶. Poderiam ser outros ou ser mais, mudaria a expressão mas manter-se-ia a essência profunda da arte ter essa possibilidade – ou possibilidades – que queremos verificar.

No texto que se segue iremos repetir muitas vezes o termo “fé”. O que estamos a dizer quando o proferimos é a precisão que faltava. Por fé entendemos «uma decisão fundamental e um projeto total do homem, em que ele encontra conjuntamente a sua identidade, a sua vida, os outros e a realidade, na medida em que encontra Deus. Crer significa [...] um dizer ámen a Deus e nele fundar incondicionalmente a sua existência»⁷. E a arte constitui-se como um meio facilitador privilegiado desta fundação incondicional n’Ele.

Estamos conscientes das limitações do nosso trabalho. Limitações que lhe advêm das fronteiras por nós traçadas: a restrição quase exclusiva à arte ocidental – e mesmo dentro desta não olhando, por exemplo para a música, literatura, ou mesmo para a arte de cunho popular –; a restrição ao período da história em que a arte, globalmente considerada, se confunde com a arte religiosa; a restrição analítica do símbolo à perspectiva filosófico-teológica, faltando por exemplo o contributo da psicologia (ainda que, como veremos, Paul Ricoeur e Romano Guardini se aproximem desta perspectiva). Contudo, estas fronteiras, não adulterando o trabalho, tornam-no possível: são precisamente estes limites que possibilitam a sua execução.

pensamento destes e de outros autores [Luis MALDONADO, “Sentido Estético y Sentido Celebrativo,” in *Phase: Revista de Pastoral Litúrgica*, 253 (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003), pp. 31-43.]

⁶ Na pesquisa bibliográfica que fizemos não encontramos nenhum autor, nas diversas áreas, que não admitisse a possibilidade da arte dizer algo que a transcende (transcender a obra não significa de imediato dizer o transcendente, mas é o primeiro passo, é a abertura a essa possibilidade).

⁷ Walter KASPER, *Introdução à Fé* (Porto: Livraria Telos, 1973), p. 83.

I CAPÍTULO

A ARTE E A EXPRESSÃO DE FÉ NA HISTÓRIA

Existem características na arte em geral cuja admissão gera uma relativa consensualidade. Falamos por exemplo das capacidades, não necessariamente subordinadas, de expressar, testemunhar, compendiar, preservar, que entre outras características são facilmente detetáveis em maior ou menor grau, uma ou várias, nas mais diversas obras artísticas de todas as correntes, estilos e tempos. Contudo, existem outras que pela sua particularidade, tornam difícil uma unanimidade de consensos.

Neste capítulo e numa rápida viagem cronológica pela arte ocidental⁸,

⁸ Seria impossível alargar as fronteiras deste trabalho à arte não ocidental. Seria interessante, mas de uma dimensão tal que não caberia no âmbito deste trabalho porque fugiria ao seu foco que é, assumidamente, a

interrompida para nos determos na exemplaridade de algumas obras que o tempo preservou, começaremos por abordar de forma meramente ilustrativa, algumas das dimensões que geram consensualidade, com enfoque na expressão (compreendemos que a arte testemunha, compendia, preserva..., porque o pode expressar).

O nosso porto de chegada será o Renascimento (século XVI) e sê-lo-á porque no capítulo terceiro faremos um estudo de uma obra deste período e porque a arte a partir do Renascimento perde a sua ligação umbilical ao figurativo e abrem-se-lhe novos horizontes nos quais, muitas vezes, são apenas os valores estéticos o seu conteúdo, perdendo em muitos casos, o seu carácter simbólico. Dito isto, convém aqui especificar o que entendemos ser “símbolo”. Vemo-lo como a capacidade de estabelecer a unidade, não a criando, entre duas entidades distintas que permanecem distintas; como um meio, que não se confunde com as entidades e que sendo de comunicação entre elas, excede a sua realidade material na medida em que possibilita a expressão e a compreensão do mundo que rodeia o homem – incluindo o mundo transcendente – e que simultaneamente permite ao homem a sua expressão⁹.

Antes de partirmos é necessário definir alguns conceitos relativos à relação da religião com a arte. Nos textos seguintes quando falamos da expressão da fé pela arte, poder-se-á inferir uma certa subserviência da arte à religião, sendo mais notória quando chegarmos ao Renascimento, se o comparamos com a história precedente. De facto, é no Renascimento que começa, ou pelo menos se torna mais evidente, o processo de autonomização da arte. É legítima então a questão: a arte viveu subjugada até ao renascimento? A resposta é: não. Não, porque nas raízes judeo-cristãs da secularização não encontramos campos especialmente sagrados e campos especialmente profanos; a vivência da fé ou marca todos os âmbitos da vida, ou não é autêntica. Assim, para o cristianismo, não é possível separar religião, arte, política,

arte cristã.

Quando abordarmos a arte pré-cristã, daremos um ou outro exemplo de arte não ocidental. Com isso procuramos mais reforçar o teor das afirmações que preferiremos, do que afirmar a sua generalização (ainda que esta pudesse ser feita).

⁹ Cf. por exemplo: José F. C. ESTEVES; José M. G. CORDEIRO, *Liturgia Da Igreja* (Lisboa: Universidade Católica Editora, 2008). p. 69-72.

filosofia, ..., pois a dimensão religiosa encontra-se presente em todos esses sectores, mesmo se esses sectores são geridos por instituições não religiosas. Uma obra artística não é uma liturgia, mas não conterà algo de artístico a liturgia, e algo de litúrgico a obra de arte? A desejável autonomia da arte não pode significar uma necessária cisão com o religioso, e vice-versa, sob pena de falsearmos gravemente o mundo e o ser humano. Elevada ao absurdo, esta separação de campos seria afirmar que o político não pode ser filósofo, que o filósofo não pode ser artista, que o artista não pode ser religioso, e toda uma cadeia interminável de relações excludentes que não respeitariam o homem nem o mundo, que não respeitariam o profano nem o religioso, que não respeitariam a arte nem a fé. Não podemos confundir *autonomia* – realização autónoma das normas (*nomia*) – com *autarquia* – *auto+archê* – como se todos os âmbitos sociais, incluindo os âmbitos artístico e religioso, tivessem fonte em si mesmo, e lhes fosse legítimo viver isolados uns dos outros¹⁰. A resposta, mais uma vez é não. Não havia subjugação, porque também não havia *autarquia*.

1. A EXPRESSÃO DE FÉ NA ARTE PRÉ-CRISTÃ

A arte atravessou o tempo do homem como um meio que excede a mera representação e fixação de factos históricos. Os primeiros traços com que a humanidade se ilustrou nas paredes das antigas cavernas, são mais do que simples registos de atos quotidianos; são antes, ou pelo menos também são, o dizer-se do homem na sua dimensão religiosa. «Pelo menos a maior parte das cavernas eram santuários»¹¹ e assim sendo, percebe-se melhor a afirmação de Mircea Eliade quando afirma que certos desenhos pré-históricos e proto-históricos são hierofanias lunares¹², portanto, expressões de divindades ou poderes transcendentais e não uma mera

¹⁰ Cf. João DUQUE, “Estética e Religião: História De Um Desencanto?,” *Communio: Revista Internacional Católica* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001), pp. 6-11.

¹¹ Raymund BAYER, *História Da Estética* (Lisboa: Editorial Estampa, 1978). p. 18.

¹² Cf. Mircea ELIADE, *Tratado De História Das Religiões*, 3ª ed (S. Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008), por exemplo: p. 365.

casualidade ou um entretenimento decorativo que ocupasse os seus autores nos momentos de ócio. As cavernas seriam também a morada dos espíritos ancestrais – esta será a interpretação provável das imagens “tectiformes” (em forma de teto) representadas em algumas cavernas – onde estes se figuram num desejo de bênção¹³.

A arte do homem primitivo está impregnada de noções místicas, na qual «não se distingue ou distingue mal a existência e a não existência, o eu e o não eu»¹⁴. O artista pré-histórico, com as suas representações – mais ou menos realistas – procurava agir antecipadamente sobre o sujeito do seu desejo. A sua arte afigura-se como que um rito que assegurasse uma caçada frutuosa. Ao pintar, o artista paleolítico supunha ter poder sobre os animais pois possuía a sua imagem e a imagem permitia-lhe o “acesso” – pelo domínio – ao animal; permitia-lhe estabelecer com ele uma certa forma de comunicação, acreditava.

A arte pré-histórica não será simbólica, no sentido em que entendemos símbolo, pois está repleta de animismo. O objeto artístico tem uma vida própria e não permanece independente face ao simbolizado. Contudo, não deixa de expressar realidades que estão para além da sua forma¹⁵.

Se desviarmos o nosso olhar das gravuras e pinturas rupestres, e nos centrarmos agora na arquitetura primogénita, podemos constatar a mesma transcendência face à forma da obra. Esta arte diz mais do que o pragmatismo da sua utilidade, ela expressa outras realidades que a transcendem. Veja-se que, desta época, as obras arquitetónicas que chegaram até nós são monumentos fúnebres. E só puderam chegar até aos dias de hoje pelo facto simples (mas denso de conteúdo) de que os materiais empregues na sua construção lhes permitiram resistir à erosão do tempo. Os materiais utilizados foram diferentes – melhores – do que os utilizados na construção das suas próprias habitações, o que por si só revela que os “arquitetos” de então consideravam

¹³ BAYER, *História*, p. 18.

¹⁴ BAYER, *História*, p. 22.

¹⁵ Por *forma* entendemos tudo o que se pode captar sensorialmente: linhas, superfícies, cores, estrutura, função, composição, atitude, ação, ... [cf. Romano GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte,” in *Obras Selectas, Tomo 1. Europa: Realidad y Tarea. El Ocaso de la Edad Moderna. El Poder. La Obra de Arte* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), p. 311.].

como importante – talvez mais importante – a habitação dos entes mortos, ou seja, davam maior valor à vida que sucede à vida¹⁶. E, sem sairmos destes monumentos fúnebres, poderíamos ainda falar dos objetos arqueológicos, muitos deles artísticos, neles encontrados: quase verbalizam um diálogo estabelecido entre entes com “existências” diferentes, não se tratando portanto de meros objetos, mas de meios de comunicação entre duas formas de vida.

A primeira arte arquitetônica e a pintura ou gravura propiciatórias guardaram, durante milênios em suporte rochoso, a afirmação da religiosidade humana. A arte que lhe sucedeu continuou a pisar as mesmas sendas e a expressar essa dimensão. Se prolongássemos a análise anterior a todos os tempos e lugares da nossa história até à nossa era, em todos eles, tempos e lugares, verificaríamos que a arte, a melhor arte, testemunhou, expressou e preservou a fé dos povos que a erigiram¹⁷. Veja-se o centro neolítico de *Çatal Hüyük* (cerca de 5400 anos a.C.), na atual Turquia, com os seus diversos santuários, estatuária e pinturas; ou a imponência do *Zigurate* – templo em forma de torre – *de Chosa-Zambil* (cerca de 4000 a.C.), no atual Irão, que dominava a cidade santa de Suas. Em todas estas obras está expressa a fé daqueles povos, a forma e o modo como se relacionavam com o numinoso.

Avançando cronologicamente um pouco mais para nos determos nos complexos funerários que precederam as famosas pirâmides do antigo Egito, as Mastabas (cerca de 3200 a 2700 anos a.C.), poderemos verificar – seguindo de perto o pensamento de R. Jordan – que foi aqui, com as Mastabas, que surgiu a arquitetura como a compreendemos hoje: a necessidade de preservar o corpo, os bens do defunto, os alimentos, as mulheres, as joias, a mobília... colocou um problema de cuja resposta

¹⁶ Furneaux Jordan afirma categoricamente que foi ao serviço da religião que nasceu a arte e a arquitetura [Cf. R. Furneaux JORDAN, *História Da Arquitectura No Ocidente* (Camarate: Amigos do Livro, 1985), p. 8].

¹⁷ Cf. Vincenzo GATTI, *Liturgia e Arte: I Luoghi Della Celebrazione* (Bologna: EDB, 2002), p. 19. É possível afirmar-se com segurança que a melhor arte testemunhou, preservou e expressou a fé até ao romper do Renascimento, mesmo considerando os períodos iconoclásticos pois nestes a arte era precisamente o centro da disputa teológica (abordaremos este tema mais adiante). No Renascimento, com o eclodir do humanismo, com um domínio exponencialmente maior das técnicas de pintura e da arquitetura, que as artes souberam apropriar-se e desenvolver, a estética tomou um valor próprio e em muitos casos absolutizou-se. Portanto a afirmação supra, carece de um maior cuidado quando falamos em obras posteriores ou contemporâneas a este período, sendo necessária uma abordagem particular, quase obra a obra, para averiguar da sua validade.

nasceu a arquitetura. As Mastabas não eram apenas um armazém, tinham também que ser inexpugnáveis, ter a valência de capela e ser uma obra de arte¹⁸. Refira-se ainda, relativamente à padronizada arte egípcia que revestiu as paredes dos seus edifícios, que esta padronização tão característica tinha um propósito religioso: a arte devia expressar a perfeição pelo domínio escrupuloso e meticuloso das técnicas e não o estilo, a criatividade ou a imaginação do artista. A arte estava ao serviço da perfeição e a perfeição dizia-se no rigor daqueles padrões.

Procurando expressar uma outra realidade que não a perfeição egípcia, temos o propósito da *Acrópole Grega* (séc. IV a.C.). Nos seus edifícios buscou-se a expressão divina da matemática: a proporção dos espaços, a implantação das colunas nos espaços, a introdução de curvaturas das estruturas lineares horizontais, pensadas para evitar erros de paralaxe, entre outros, visavam não apenas delimitar um espaço sagrado, mas expressar o belo esplendor da matemática. Enquanto templo, a Acrópole, excedia a sua função de espaço religioso, pois visava a expressão da beleza: a estatuária que a ornamentava, representando perfeitas figurações humanas, buscava não a semelhança com o homem, mas a beleza em si e no homem¹⁹. Hegel definiu mesmo a antiguidade greco-romana como *religião da arte*, a arte como religião²⁰.

Estes são apenas alguns exemplos das imensas obras de arte pré-cristãs cuja contemplação é suficiente para se apreender a necessidade sentida pelo homem de facilitar a expressão do invisível e, em todas elas, se descobre a expressão da dimensão religiosa do homem, ou seja, o dizer-se a si face ao Transcendente pela arte.

¹⁸ Cf. JORDAN, *História da Arquitectura*, pp. 7-10.

¹⁹ Cf. *As Grandes Civilizações Desaparecidas*, ed. Seleções do Reader's Digest (Lisboa: Seleções do Reader's Digest, 1981) para *Çatal Hüyük* pp: 6-11, para *o Zigaret de Chosa-Zambil* pp: 14-21, para *as Mastabas* pp: 22-33. Para a Acrópole Grega consultar: R. Furneaux JORDAN, *História Da Arquitectura No Ocidente* (Camarate: Amigos do Livro, 1985), pp. 32-43.

²⁰ Cf. João DUQUE, "Estética e Religião: História De Um Desencanto?," *Communio: Revista Internacional Católica* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001), p. 6.

2. A EXPRESSÃO DE FÉ NA ARTE CRISTÃ

Dêmos mais um salto cronológico e fixemo-nos agora na era cristã, e na sua arte, mais conforme ao nosso objeto. Verificaremos também aqui que a arte, considerada de um modo global e sobretudo até ao Renascimento²¹, é um meio de preservar, compendiar, testemunhar e expressar a fé (com isto não afirmamos que a arte se cinja às dimensões enunciadas). E aqui chegados temos que salvaguardara postura moderada das comunidades cristãs protestantes quanto ao recurso à arte, pelo que estas dimensões, naquelas comunidades, estarão menos patentes por uma menor fruição sua, devido a razões históricas mas também conceptuais, como veremos mais adiante quando tratarmos das iconoclastias. De qualquer modo, estas possibilidades da arte são reconhecidas pelas diversas famílias cristãs e compagináveis, com o modo como elas com ela se relacionam.

É consensual afirmar-se que a arte ocidental está intimamente ligada à arte cristã até, pelo menos, ao séc. XVIII. Dificilmente se distingue o conteúdo de uma história da arte ocidental do conteúdo de uma história da arte cristã, até ao referido século, tal a interdependência verificada entre a fé, nas suas mais variadas expressões, e as criações artísticas²². Este consenso «induziu justamente em muitos estudiosos a convicção de que existe uma espécie de coerência natural, de harmoniosa afinidade entre a Igreja Cristã e a Arte. [...] O Evangelho de Jesus, em que se fundem imanência e transcendência, divindade e encarnação, foi propício à criação artística»²³

Façamos então uma viagem pela história e por alguns poucos exemplos, mas elucidativos, desta característica da arte cristã de nos dizer e perpetuar os conteúdos da fé.

²¹ Ver nota de rodapé nº 8. Juan de Plazaola Artola, falando da relação íntima entre a arte e a fé cristã, é mais categórico e prolonga esta relação de dependência até ao séc. XVIII. [Cf. Juan de PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido Del Arte Cristiano," in *Cuadernos de Teología Duesto*, nº 18 (Bilbao: Universidad de Deusto, 1998), p. 18].

²² Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 11.

²³ PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 11.

2.1. Os Primeiros Séculos – A Arte das Catacumbas

Como arte ilustrativa dos primórdios do cristianismo, temos a arte simples e algo ingénuas das catacumbas. É suficiente entrarmos numa qualquer catacumba, contemplando as pinturas murais aí existentes, para se depreender imediatamente a fé na salvação, isto é, a vitória da vida sobre a morte, por parte daqueles que deste espaço se serviam para o sepultamento. Apenas dois exemplos: o designado *Cubículo da Velação*, nas Catacumbas de Priscila²⁴, é dominado por uma majestosa figura feminina, vestida de cor púrpura e com um véu na cabeça, rodeada de cenas que contam dois momentos importantes da sua vida, o casamento e o nascimento de um filho. Esta mulher está numa pose tal – de braços elevados e olhando para o alto – que é conseqüentemente apreendida como «momento da glorificação da sua alma, imersa na eterna bem-aventurança»²⁵. Dos três episódios importantes desta mulher, expressos na pintura mural, é este que assume o papel nuclear: está no centro da composição, numa escala maior, e colorido de uma forma mais viva e evidente. Claramente, a fé na «glorificação da sua alma» – a salvação operada – assume uma tal importância que se torna o centro da vida do crente e se sobrepõe ao casamento e à maternidade. Ou seja, todo este raciocínio aqui desenvolvido, só é possível porque a arte tem esta capacidade de dizer mais do que os factos, expressa-nos a certeza da salvação mesmo que esta seja sensivelmente irrepresentável.

Ainda no mesmo cubículo, um segundo exemplo – aliás muito frequente em outros cubículos e em outras catacumbas –, a cena dos três jovens hebreus na fornalha ardente. Tendo presente a narrativa do livro de Daniel, nomeadamente o versículo cinquenta – «[O anjo do Senhor] transformou o centro da fornalha num lugar onde soprava como que uma brisa matinal: o fogo nem sequer os tocou [aos três jovens hebreus] e não lhes causou qualquer mal nem a menor dor» (Dn 3, 50) – facilmente depreendemos a analogia: aqueles que acreditam e seguem a Cristo são libertados da “Geena ardente”. Podemos fazer esta afirmação com segurança porque há um

²⁴ Estas, conjuntamente com as catacumbas de Calisto, Domitila e Pretestato, pertencem ao período pré-constantiniano. Pertencem portanto ao grupo das mais antigas catacumbas de Roma.

²⁵ Sandro CARLETTI, *Catacumba de Priscila* (Roma: Pontificia Comisión de Arqueología Sacra). p. 19.

pormenor na pintura que o valida: não se trata de uma fixação realista do texto bíblico, pois já não se figura o *Anjo do Senhor*, mas uma *pomba*, símbolo do Espírito Santo – o *outro Paráclito* (Jo 14,16) –, que os cristãos recebem pelo Baptismo e que nos diz claramente que o que está expresso é a concretização, na vida dos cristãos, da imagem veterotestamentária. Os cristãos, nesta pintura, expressam a sua fé na ação do Espírito Santo, que os liberta do mal personificado nas chamas.

Um visitante minimamente atento e sensível à arte que se exhibe nas catacumbas, rapidamente percebe nela a expressão e o testemunho da fé que professavam aqueles que a criaram. Este é talvez o aspeto mais importante da arte deste período, mais importante inclusive do que a própria qualidade artística. Desta arte parece desprender de imediato uma mensagem emotiva e eloquente de esperança: “temos um Salvador”.

«As primeiras representações ou evocações de Cristo não são, pois, figuras que tenham relação com problemas cristológicos: não abordam o mistério da pessoa de Jesus mas o mistério da Sua missão, assim o sentiam os primeiros cristãos submersos por uma sociedade hostil, sujeitos à perseguição, à tortura e à morte. Cristo era para eles, antes de tudo, o Libertador. Antes, inclusive, de se atreverem a desenhar um rosto ou uma figura humana que poderiam atribuir ao Jesus histórico e terreno, ficou plasticamente realizada a ideia e o sentimento fundamental que o crente tinha sobre Jesus: o Salvador»²⁶.

2.2. Séculos IV a VII – A Arte Paleocristã

Demos mais um passo cronológico e fixemo-nos agora principalmente nos mosaicos murais, talvez o elemento icónico mais representativo da arte do período que vai da alvorada do cristianismo liberto do jugo do império (séc. IV) até ao reinado de Leão III, o Isáurico, e a disputa iconoclástica por ele patrocinada (séc. VII). Poderíamos falar de uma multiplicidade de criações artísticas, que não os mosaicos, em cuja expressão da fé está patente, ainda que o possa estar de forma menos evidente. Talvez, admitimos. Poderíamos falar, por exemplo, da arquitetura,

²⁶ PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 30.

poderíamos falar da importância que a Palavra tinha no contexto celebrativo, apreendida pela forma imponente e cuidada com que construíam os ambões, verdadeiras obras de boa arte; ou na valorização de Cristo como Luz do Mundo, pela elegância e grandiosidade com que se esculpiam os candelabros para o Círio Pascal, entre outros. Poderíamos falar deles, mas centremo-nos nos mosaicos.

Excetuando os primeiros anos, em que permanece uma certa resistência oficial à criação de imagens para a veneração, continuando a ser usados os símbolos tradicionais do cristianismo pré-constantiniano, sem a preocupação de desenvolver uma iconografia cristã para veneração cultural²⁷, a arte deste período, em contraste com a arte cristã que a antecede de cariz mais celebrativo e vivencial da fé, adquire uma qualidade mais teológica: a fé que ela expressa, com frequência, tem por base os dogmas que sucessivos Concílios Ecumênicos vão definindo²⁸.

A liberdade de culto trouxe à arte cristã deste período as técnicas e as expressões próprias da arte do império romano – desde logo os mosaicos, mas também os paramentos litúrgicos, os espaços celebrativos (basilicais), etc. –, trouxe portanto, à arte cristã, novos horizontes que a fez abandonar de certo modo, o cariz algo ingénuo e popular da sua fase inicial.

Ilustremos então o que supra aventamos. A proclamação de Maria como *theotokos* – Mãe de Deus – no concílio de Éfeso (431), teve repercussões nomeadamente no programa ornamental mosaico do arco triunfal de Santa Maria Maior²⁹. Aqui, na cena da Anunciação, Maria é representada como rainha: está vestida como tal, coroada, sentada num trono e rodeada de anjos que envergam roupas próprias de dignatários da corte. A maternidade divina de Maria, defendida e fixada em Éfeso, é exaltada nesta obra: não estamos perante a *serva do Senhor*, mas contemplamos a *Rainha, Mãe de Deus*³⁰. Reforça esta ideia uma outra composição do

²⁷ Cf. Juan de PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano* (Madrid: BAC, 1999), p. 20.

²⁸ No período em questão ocorreram seis concílios ecumênicos.

²⁹ Trata-se de uma das estruturas que a Basílica guarda deste período, chamado sintomaticamente, O Arco Efesino, mandada erigir pelo Papa Sisto III que sucedeu ao Papa Celestino, falecido um ano após o Concílio de Éfeso, e que havia enviado legados ao Concílio. (Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 32.).

³⁰ Tenhamos presente, pois contextualiza e reforça a ideia, que as *domus ecclesiae* já se haviam transferido

mesmo arco, onde o Menino Jesus, no trono e vestido como um soberano é ladeado pela Mãe, também ricamente vestida e em lugar de honra, circundado por anjos, recebendo a adoração pelos Reis Magos³¹. O modo como a Epifania é aqui representada, é análogo ao que se encontra representado numa outra obra do princípio do século VIII, para darmos um exemplo mais tardio da mesma realidade: um fragmento de um mosaico que se encontra atualmente na Igreja de Santa Maria in Cosmedin em Roma, mandado executar pelo Papa João VII no ano 706, que se encontrava originariamente na antiga Basílica de S. Pedro: apresenta-nos Maria, ricamente vestida, sentada num trono gemado, tendo Jesus ao colo que recebe uma oferenda de um dos Reis Magos. A arte socorre-se de uma analogia imperial, bebida na *augusta* Roma, para fazer ecoar sobre esta a proclamação feita em Éfeso. Ao afirmar Maria como Rainha (*augusta*) está a sublinhar a idiosincrasia da sua maternidade e elevá-la a um estatuto merecido por essa mesma particularidade.

Também a iconografia de Cristo sofreu uma evolução: Jesus, que nos tempos atribulados, marcados pelas sucessivas perseguições, era visto sobretudo como o salvador misericordioso que asseverava a salvação irrevogável da alma, com a chegada da paz constantiniana, foi sendo substituído por uma imagem de Cristo mais objetiva e reveladora da sua grandeza pessoal. Para isso foi-se-Lhe aditando progressivamente toda uma indumentária imperial de forma a conferir-Lhe a maior das dignidades.

As representações de Cristo dos primeiros séculos concretizavam-no como o Bom Pastor que por entre cenas bucólicas do paraíso passeava as Suas ovelhas. Agora vão caindo esses elementos singelos, e as ovelhas e os cordeiros já não evocam a vida feliz e idílica da imortalidade, mas representam pessoas singulares, muitas vezes os apóstolos, mas principalmente o próprio Cristo. Jesus passa de bom pastor, a *cordeiro*

para as enormes e sumptuosas basílicas, convertendo-se progressivamente no «palácio do imperador celeste». (Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", pp. 31-32.).

³¹ Ainda nesta basílica, no século XIII, foi redecorada a abside sob a orientação do Papa Nicolau IV que faz representar Maria, não apenas como *Mãe de Deus*, mas também como *Mãe da Igreja* e *Esposa de Cristo*: partilha um trono único com o seu Filho, que a coroa rainha, rodeiam-nos coros de anjos e têm aos pés o sol e a lua, e do lado esquerdo S. Pedro, S. Paulo, S. Francisco de Assis e o Papa Nicolau IV e, do lado direito, João Baptista, S. João Evangelista, S. António e o mecenas da obra o Cardeal Colonna, simbolizando estes últimos, apóstolos, santos e mecenas, toda a Igreja.

que tira o pecado do mundo (cf. Jo 1,29). À evolutiva compreensão das primeiras comunidades cristãs – revelação – do mistério salvífico de Jesus, operado por gestos, palavras e ações, corresponde uma também evolutiva representação artística do mesmo.

Pouco a pouco a figura de Cristo converge para a majestade secular com que a arte medieval O vai revestir. Se nos frescos das catacumbas que representam a Última ceia, o foco da composição se encontra na salvação daqueles que participam no Banquete Pascal, agora, progressivamente, o centro torna-se mais cristológico, incide sobre a própria figura de Cristo, que entre os comensais, realiza o ato salvífico: a consagração e bênção do sacrifício que é Ele mesmo, o Cordeiro.

É também aqui, ao longo do séc. IV, que a cruz vai conquistando progressivamente o seu lugar no ideário iconográfico do cristianismo, permanecendo sempre como um símbolo, pois nela não se encontra representada a figura de Cristo. A cruz é somente o sinal da salvação alcançado pela humanidade através da paixão e morte de Cristo. Ela expressa a vitória da vida sobre a morte e não o instrumento de martírio, como o documentam as representações em sarcófagos, que enquadram a cruz numa grinalda triunfal, símbolo greco-romano de vitória.

Outro tema coligido e expresso na arte cristã dos séculos IV e V é o da reconciliação. Alguns sectores mais radicais do cristianismo – como por exemplo o *Montanismo* – consideravam não serem perdoáveis, àqueles que, sendo já baptizados, incorressem nos pecados da apostasia, do homicídio ou do adultério. Contudo, a ortodoxia foi-se impondo progressivamente, afirmando a possibilidade do perdão que passou à expressão artística sobretudo em sarcófagos, personificado e subentendido nas representações da negação de Pedro a Jesus – Pedro e o galo –, e na entrega das chaves a Pedro, entre outras. Ou seja, a negação de Pedro (de certo modo uma apostasia) não foi impedimento para o perdão de Jesus Cristo, o que é eloquentemente demonstrado pela confiança que Jesus deposita em Pedro ao entregar-lhe as chaves e a condução da Sua Igreja³².

³² Cf. PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano*. p. 25-26.

Estamos no início de uma longa tradição de arte cristã e contudo já vemos aqui a arte a “dizer o mistério”. Um mistério dito nas representações de factos, de passagens históricas, de acontecimentos salvíficos, nos quais ao conteúdo narrativo se sobrepõe o significado transcendente³³.

2.3. Séculos VIII a XI – A Arte Controversa

Os séculos VIII e IX têm como marcas mais essenciais, no que à arte concerne, uma certa cristalização – mesmo decadência – da arte da península itálica, as crises iconoclastas que assolaram o oriente, cujo primeiro grande impulsionador foi o Rei Leão III o Isáurico (717-741), e a chegada ao poder e consequente afirmação no ocidente, da dinastia carolíngia (sobretudo sob a égide de Carlos Magno). Ambos os poderes régios deixaram marcas na arte desse tempo.

Relativamente às marcas deixadas na arte pelas questões iconoclastas, abordá-la-emos num espaço dedicado exclusivamente a esta questão, mais adiante³⁴. Olharemos então aqui a marca carolíngia deixada na arte, tratando resumidamente alguns dos seus aspetos mais marcantes.

Se o oriente vivia o declínio da arte de Justiniano com o arrastar das crises internas que convergiam na recusa dos ícones e no aparecimento de uma arte mais simbólica, o ocidente via nascer um novo poder que invocava, como ideal, o antigo Império romano do ocidente e que se afirmava na oposição que fazia ao poder oriental.

Sob a égide de Carlos Magno (742-814) o ocidente conheceu um renascimento cultural, com reflexo em várias áreas, desde a arte à liturgia, passando pela teologia e pelo direito. Os mosteiros e as catedrais tiveram um papel relevante na fixação, expressão e divulgação deste renascimento.

Ocidente não vivia uma convulsão social iconoclasta, como a verificada no

³³ Cf. PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 32.

³⁴ A iconoclastia tem subjacente um pensamento que, por sua vez, define uma postura face às obras de arte de devoção e de culto, que carecem de uma abordagem mais demorada, o que não cabe aqui nestas pequenas sínteses históricas deste primeiro capítulo.

oriente, mas mantinha contudo uma atitude “icono-prudente” por variadas razões: desde logo porque o texto emanado do II concílio de Niceia (787), que estabelece a ortodoxia das imagens, chegou numa tradução equívoca que obscurecia o sentido de *latria* (adoração) e *proskynesis* (veneração), traduzidas sempre do mesmo modo por *adoratio*, o que deixava uma porta aberta à legitimação do culto idolátrico das imagens. Se a isto somarmos o antagonismo que Carlos Magno nutria pelo Império bizantino, a cujo território pertence Niceia, compreenderemos melhor a recusa em fazer vigorar as demandas do segundo concílio Niceno, nas igrejas dos territórios por ele administrados³⁵.

Mas as divergências não são apenas geoestratégicas ou motivados por uma deficiente tradução. São mais profundas e envolvem uma postura face à função e capacidades da arte, mais concretamente da arte sacra. Os francos aceitam o carácter pedagógico ou evocatório das imagens, mas rejeitavam as práticas, quase sacramentais, de que as imagens eram objeto no oriente.

A exígua ou nula iconografia figurativa de muitas igrejas e mosteiros da época é fruto desta resistência franca. Há contudo uma figuração que foge a esta regra: as majestáticas figuras de Cristo, que procuram engrandecer, elevando-as aos locais mais proeminentes dos templos, ocupando o centro das absides ou os fechos das abóbadas, ou divulgando-as pelas iluminuras dos imensos Evangelários desta época. Porquê? Porque estas figurações tinham uma função catequética (mais uma vez vemos a arte como capaz de expressar ideias, conceitos e dogmas que transcendem a sua composição formal e artística): o séc. VIII viu nascer uma nova heresia que ficou para a história com o nome de *Adopcionismo*, segundo a qual Jesus, na sua natureza divina era legítimo Filho de Deus, mas na sua natureza humana era apenas Seu filho adotivo³⁶. O combate a esta heresia também passou pela arte; o norte europeu, apesar da sua

³⁵ Seria preciso esperar pelo séc. X para que a Igreja franca reconhecesse o II concílio de Niceia como ecuménico.

³⁶ Esta heresia, entre outras implicações, tinha como consequência imediata o destronar a Maria do título de Mãe de Deus

tendência anicónica, serviu-se dela³⁷ e num acentuar esplendoroso da *maiestas Domini*, procurou defender a divina filiação de Jesus Cristo nas suas duas naturezas³⁸.

O Pantocrator bizantino ou o Cristo Majestático ocidental, são figuras que perdurarão durante vários séculos nos templos cristãos, embelezando as suas paredes e objetos de culto. O êxito destas imagens

«deve-se sem dúvida à sua capacidade de expressão do que então era a convicção mais firme e fundamental da cristologia dos teólogos e o sentimento mais profundo da fé popular; porém também ao seu poder de síntese, à sua fascinante harmonização da força radiante e centrífuga com o movimento centrípeto das figuras acessórias»³⁹.

Por outro lado, a resistência à figuração fez surgir toda uma arte mais simbólica – a este desenvolvimento não será alheio também o contacto com a cultura árabe dos territórios entretanto reconquistados –, resgatando mesmo alguns símbolos tradicionais do cristianismo (jardim idílico, fonte, etimasia), expressos na artes da ourivesaria, que se desenvolveu exponencialmente – como o demonstram os valiosos tesouros, propriedade das Igrejas episcopais e monásticas – e da iluminura, difundida numa profusão de Evangeliários e códices⁴⁰.

Quanto aos séculos X e XI, mais precisamente a partir de meados do século IX até meados do século XI, ricos em história, não o serão tanto no que concerne à história da arte. Estes duzentos anos viram desintegrar-se o império carolíngio, robustecer-se o império oriental e enfraquecer-se o poder político e moral do pontífice romano que haveria de culminar com o Cisma do Oriente, mas não viram nascer uma forma de arte

³⁷ Não queremos que se subentenda nesta afirmação uma instrumentalização da arte. Faz parte da obra de arte ter sentido, mas não ter finalidade. Contudo, assim como a ciência cujo sentido é a busca da verdade das coisas, mas à qual subjaz a sua aplicabilidade, assim também a arte, que busca a essência e a Beleza enquanto sentido, não vive descontextualizada do mundo que a vê nascer (cf. GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, pp. 320-321).

³⁸ É curioso notar que as fórmulas litúrgicas também lutaram a seu modo contra as heresias que negavam a natureza humana de Cristo. Assim a fórmula “Per Dominum Jesum Christum, Filium tuum...” é por vezes substituída por orações dirigidas ao Filho e que terminam com: “Tu que vives e reinas...”. É também nesta época (finais do século XI) que se começa a elevar a hóstia depois da consagração, como reação à heresia de Berengário que não admitia a presença real de Jesus na Eucaristia (cf. D. GRANDI; A. GALLI, *História Da Igreja*, 3ª ed (Lisboa: Edições Paulistas, 1964).

³⁹ PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 33.

⁴⁰ Vejam-se por exemplo, para a ourivesaria, o *Codex Aureus de S. Emmeram* (870) da Biblioteca de Estado de Munique e para a iluminura o *Evangeliário de Godescalco* (781-783) da Biblioteca Nacional de Paris.

substancialmente diferente da que os precedeu, excetuando talvez a organização e divisão dos espaços arquitetônicos motivados pela feudalização da sociedade e pelos acontecimentos sombrios que marcaram a ferro a Europa (sobretudo o ocidente) e que estão na origem da privatização do culto e da arquitetura religiosa. A nova organização social já não se espelha numa comunidade cristã reunida numa Igreja local, com um fim comum, perseguido por todos e independente do estrato social de proveniência, antes se espelha num templo pensado, não já para as grandes massas, mas para determinados grupos mais restritos das camadas superiores da pirâmide social. Os espaços que a arquitetura agora propõe, mais exíguos, refletem a solidão do indivíduo e a sua procura pessoal da salvação.

2.4. Séculos XI a XII - A Arte Românica

Após a superação de um tempo em que as imagens foram um foco de divisões, somos entrados num período – o românico – que faz confluir na arte uma síntese de várias fontes⁴¹. Desde a bíblia aos textos apócrifos, das atas dos mártires à cultura popular, da vida dos santos aos símbolos do zodíaco, tudo foi sintetizado, numa perspectiva cristã integradora, em linguagem artística⁴².

O cristianismo de então vive unificado em torno de uma fé ardente na divindade de Cristo e a arte espelha-o. Os temas são sobretudo cristológicos, sendo Cristo representado em majestade, ao jeito do Pantocrator oriental, redentor – assim o diz o nimbo cruciforme com que aparece representado – e Senhor do tempo, segurando o Livro da Vida numa das mãos e abençoando com a outra. A centralidade de Cristo é circundada pelas representações do tetramorfo⁴³ e dos vinte e quatro anciãos⁴⁴ e por

⁴¹ Para isto muito contribuíram uma certa estabilização das fronteiras entre os estados, o restabelecimento do poder pontifício, a reforma eclesial (sobretudo por Gregório VII) e um direcionar das forças bélicas para o oriente por meio das cruzadas.

⁴² Este esquema sintetiza sobretudo, PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano*, pp. 87-116.

⁴³ Este símbolo não se confina apenas nas fronteiras história cristã, nem mesmo nas da história e narrativa veterotestamentária, faz parte da simbólica da antiga mesopotâmia, tomada por Ezequiel para descrever os misteriosos “seres viventes” que acompanham Yahvé na manifestação que Este lhe faz (Ez 1, 5-10), retomados pelo visionário do Apocalipse (Ap 4, 6-7) para descrever idêntica manifestação – simbolizando aqui a inteira criação – e de novo retomados por S. Ireneu, no século II, que viu neles a figuração dos quatro Evangelistas (Cf. PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 25).

vezes de representações marianas, dos apóstolos ou de alguns padroeiros locais.

A iconografia românica é uma linguagem simbólica que se impõe conhecer e decodificar para melhor a compreender. O homem românico criou um sistema metafórico que lhe permitia exprimir dimensões espirituais e situar a sua narrativa em coordenadas espaço-temporais. As personagens do antigo testamento tornam-se imagens dos acontecimentos realizados na história por Cristo ou pela Igreja, como o havia preconizado Isidoro de Sevilha, já no século VII, na sua obra *Allegoriae in Quaedam Scripturae Sacrae*⁴⁵. Veja-se o exemplo do tímpano central da Basílica de Santa Maria Madalena de Vézelay, França: numa leitura rápida e superficial parecer-nos-á tratar-se ou da representação do Pentecostes, ou talvez melhor, do envio dos Apóstolos por Jesus antes da Ascensão. Esta passagem bíblica, considerada conjuntamente com as imagens do lintel e das arquivoltas, contextualizada ainda pelo facto histórico de ter, nesta basílica, pregado S. Bernardo a segunda cruzada, provavelmente quando se estava a esculpir o tímpano, revela-se à evidência que os escultores do tímpano representaram uma atualização da missão dos Apóstolos aplicada aos Cruzados do século XII⁴⁶.

A criação possui também uma essência invisível que excede os objetos representados. Os animais simbolizam virtudes e princípios morais, na medida em que se extrapola analogicamente do seu comportamento uma conduta ética. Até as pedras, pelas suas propriedades físicas, e nesse mesmo processo analógico, simbolizam propriedades morais.

Também se recorre com frequência a esquemas geométricos dos quais irradiam significados. Veja-se o Labirinto do pilar direito do pórtico da catedral de São Martinho (1063), em Lucca, Itália, e a inscrição que o acompanha na qual se invoca a lenda mitológica de Teseu⁴⁷; há quem afirme ser este desenho um emblema de Jerusalém,

⁴⁴ Vejam-se como bons exemplos o tímpano do pórtico central da Catedral de Chartres (1155) e o Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela (1188).

⁴⁵ Embora esta obra seja do século VII, encontra-se vertida numa outra, muito difundida no do século XII de Petrus Comestor (1110-1178), intitulada *Historia Scholastica* (Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 26)

⁴⁶ Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 53.

⁴⁷ «Este é o labirinto de Dedalo de Creta, do qual nenhum daqueles que aqui entrou saiu vivo, exceto Teseu».

mas é geralmente aceite como estando relacionado com as peregrinações: quem não pudesse cumprir um voto de peregrinação podia substituí-lo, percorrendo com o dedo o labirinto.

A arte românica vale-se também com frequência de sinais que evocam o carácter fátuo do tempo presente. Representando-o com os símbolos do zodíaco, com os símbolos das estações e com imagens dos trabalhos típicos de cada mês, o místico medieval, via no tempo presente uma imagem da eternidade e do plano salvífico de Deus. O ano, com as quatro estações e os doze meses, era figura de Cristo e dos instrumentos do Seu projeto redentor: as estações são os quatro evangelistas, os meses os doze apóstolos e o tempo é assim um tempo de salvação pelo acolhimento da Palavra e pela adesão ao ensinamento dos apóstolos.

Esta linguagem simbólica atravessa toda a arte românica. É uma arte que economiza nos detalhes porque o que a inquieta são razões catequéticas, morais e didáticas. A escultura e a pintura deste período têm como elemento decisivo, não a sua realidade física, não uma procura do realismo, não, inclusive, uma preocupação por harmonizar os volumes, mas uma afirmação dogmática. Ela expressa em linguagem simbólica, aquilo que se ama e se crê pela fé. O românico expõe uma fé entre o medo e a esperança, de uma sociedade que vive com intensidade as verdades escatológicas⁴⁸. Por isso é natural que os temas preferidos dos escultores e pintores românicos (sobretudo dos primeiros) sejam a ascensão, que chega com o aviso dos anjos à humanidade: «Este Jesus... virá» (Act 1, 11) e o juízo final, que nos apresenta o regresso de Cristo ressuscitado para julgar o mundo⁴⁹. Mas mais do que juiz, Cristo, mostra-se – exibindo os símbolos da Cruz e os estigmas da paixão, mas envergando ainda vestes reais e coroa – como o redentor. Eis a expressão do que se crê pela fé: na advertência e no juízo está o medo, no Justo Juiz reside a esperança.

⁴⁸ Um exemplo que ilustra bem esta afirmação: a escultura num capitel da torre-portal de Saint-Benoît-sur-Loire, onde um anjo e o diabo disputam uma alma, puxando-a pelos braços.

⁴⁹ Vejam-se por exemplo: o tímpano sob a Porta do Perdão na Basílica de Santo Isidoro de Leão, Espanha, o pórtico ocidental de Montceaux-l'Etoile, França, e o Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela, também em Espanha.

2.5. Séculos XIII a XV -A Arte Gótica

O desabrochar da arte gótica está umbilicalmente ligado às soluções técnicas que a arquitetura soube desenvolver⁵⁰. A parede ao perder a função de suporte, porque o peso das abóbadas era agora distribuído por diversos locais exteriores ao edifício, permitiu um impulso vertical, que diríamos ser consentânea com a aspiração do povo crente, de elevar os seus «corações ao alto». Permitiu também o desenvolvimento da arte dos vitrais, o que conferiu uma transparência e luminosidade aos espaços de culto e lhes concedeu outras funções para além deste: tornou-se espaço de encontro, espaço catequético e espaço de devoção. Tenhamos presente que foi aqui que a liturgia, que vinha sendo uma ação conjunta do celebrante e do povo, se tornou exclusiva dos sacerdotes, pelo que o povo, enquanto decorria a ação litúrgica, se dedicava a práticas privadas de devoção e independentes do culto⁵¹ e talvez se dedicassem, concomitantemente, à contemplação dos enormes vitrais, dos quais emanava uma luz que envolvia os fiéis enquanto lhes narrava a história da salvação.

Mas a arte gótica não depende apenas da arquitetura. Ela é também consequência de uma nova perspectiva, um novo olhar do homem sobre si mesmo e sobre a realidade que o rodeia. Este novo olhar valoriza a natureza em si, como realidade natural e não como símbolo de uma outra realidade⁵². O homem do gótico *des*-simboliza a natureza. É o tempo dos milagres Eucarísticos e da instituição da Festa do *Corpus Domini*, e mais do que participar na Eucaristia o importante é “ver” a Carne e Sangue (a Hóstia)⁵³ do Cristo agonizante que se entregou voluntariamente à cruz. Se a arte românica, influenciada pelo platonismo, privilegiava as ideias universais que a natureza alegorizava, a arte gótica, com a chegada da filosofia aristotélica, passa a valorizar mais o sensível, o particular, os afetos, as relações. O artista vê o homem, já não como um mero recetáculo da graça divina ou como um campo em que se jogam

⁵⁰ Este esquema sintetiza sobretudo, PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano*, pp. 117-154.

⁵¹ Cf. ESTEVES; CORDEIRO, *Liturgia*, p.36.

⁵² No gótico português, por exemplo, há um uso muito abundante de temas vegetais na decoração. Este é mesmo uma característica idiossincrática do gótico português.

⁵³ Cf. ESTEVES; CORDEIRO, *Liturgia*, p.36.

duas forças transcendentais e opostas. Ele é agora um ser de afetos e desejos e é este o homem que mobiliza o artista. E é este artista que percebe Deus sensível como sensível é o homem. Cristo, de imutável Pantocrator e administrador da justiça divina, transfigura-se em juiz da história, na história, frequentemente representado Crucificado, como Homem das dores, que entretanto perdeu as Suas vestes reais e coroa atribuídas pelas artes precedentes.

A arte deste período busca aproximar-se do mais do homem histórico que foi Jesus de Nazaré. As heresias que punham em causa a natureza humana de Jesus, ainda que não tenham sucumbido completamente – pensamos concretamente na heresia dos Cátaros ou Albigenses (a que teve maior impacto neste período) que defendia que o corpo de Cristo era aparente –, atentam sobretudo contra o papel da Igreja e a autoridade moral da sua hierarquia⁵⁴. Assim os artistas do gótico puderam dar largas à sua criatividade e expressar a humanidade de Cristo, sem que isso pusesse em causa a natureza divina do Filho de Deus.

E se a natureza humana do Filho do Homem está resguardada, resguardada está a identidade de Maria, enquanto *Theotokos*. Pelo que nas representações de Maria dar-se-á um movimento análogo ao do seu Filho, isto é, despe agora a sua indumentária régia e assume mais o seu papel materno. Se o românico a via como Sede da Sabedoria e a representava frequentemente sentada num trono com trajes reais, apresentando o Menino Jesus, o gótico representa-a agora mais próxima, é a Senhora do Ó que gera o Menino, mulher de dores, que agora, mais feminina, já não O apresenta, protege-O no seu colo⁵⁵.

A arte gótica está ainda intimamente ligada às Universidades. Nelas alicerçaram-se melhor, com argumentos racionais, os fundamentos teológicos, valorizou-se a lógica, valorizou-se a experiência em detrimento da autoridade e tudo isto levou a uma maior consideração do mundo real, tal qual os homens o captam na sua vida diária. «A lógica mudou a retórica e o realismo o espiritualismo dogmático. Fruto desta nova

⁵⁴ Cf. GRANDI; GALLI, *História*, pp. 145-146.

⁵⁵ Este lado materno de Maria é acentuado pela arte gótica com o passar dos anos. No início é representada ainda rígida, de pé, progressivamente inclina a cabeça, sorri, contempla o Menino.

atitude da mentalidade crente foi a inclinação a dar relevância aos aspetos históricos, humanos e psicológicos»⁵⁶ que a arte gótica soube compilar.

As catedrais góticas com a sua escultura, já independente da arquitetura e com os seus belos vitrais, tornam-se em Bíblias de pedra, vidro e luz que revelam os conteúdos da fé aos féis que nelas se reúnem. «Aquilo que a Escritura é para os que sabem ler, isso o oferecem as pinturas aos não instruídos que olham para elas, a fim de que, ao contemplá-las, possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros⁵⁷». Estas palavras foram proferidas no século VII pelo Papa Gregório Magno, mas aplicam-se, com maior propriedade a este tempo, se acrescentarmos à pintura, os vitrais.

2.6. Séculos XV a XVI -A Arte Renascentista

A península itálica do século XV tornou-se no terreno propício para o florescimento do Renascimento⁵⁸. Por um lado estava impregnada da “antiguidade clássica” que está na base deste movimento artístico, e por outro, o gótico não tinha conseguido afirmar-se como em outros locais europeus. Mas o termo “Renascimento”, que batizou esta corrente artística surgida na Itália não pode ser levado à letra, não é um mero restauracionismo, tem impactos e reflexos novos em diferentes áreas do saber, para além das artes. Desde logo faz sentir o seu efeito no estatuto social dos artistas: o termo “artista” passa a designar o escultor, o pintor, o arquiteto, e não apenas, como até aqui acontecia, o estudante das *artes liberales* que nas universidades aprendia o *trivium* e o *quadrivium*. Fez emancipar progressivamente a arte dos programas teológicos e das recomendações dos seus clientes, libertando o “artista” e reconhecendo-lhe autoridade⁵⁹. Harmonizou o dogma cristão com a sabedoria antiga: os mitos da antiguidade clássica passaram a ser vistos como premonições ou profecias

⁵⁶ PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 34-35.

⁵⁷ GREGORII MAGNI, “Liber XI, 10,” in *Corpus Christianorum Series Latina*, CXL A, ed. Dag Norberg (Turn Holti: Editora Brepols, 1982), p.874.

⁵⁸ Este esquema sintetiza sobretudo, PLAZAOLA ARTOLA, *Historia Del Arte Cristiano*, pp. 155-208.

⁵⁹ Cf. Rolf TOMAN, “Introdução,” in *A Arte da Renascença Italiana: Arquitectura, Escultura, Pintura, Desenho*, ed. Rolf Toman (Könemann, 2006), p.10.

dos acontecimentos da revelação cristã. Levou a uma certa secularização da vida cristã e pouco a pouco conduziu a uma paganização da vida moral. A nova arquitetura evocará mais os templos pagãos do que a *domus ecclesia*. As esculturas negarão o legado da tradição e lembrarão mais facilmente os deuses e heróis do Olimpo do que Cristo e os seus santos⁶⁰. A posse de obras de arte reconhecidas era motivo de ostentação e sinal de grandeza (o que ajudou muito ao seu desenvolvimento).

«"A Renascença é o surgir do individualismo, é o despertar da aspiração à beleza, é o cortejo triunfal do prazer pelo mundo e da felicidade de viver, é a conquista da realidade terrena pelo espírito, é a renovada alegria pagã de viver, é a consciencialização da personalidade na sua relação natural com o mundo". Esta é a posição entusiástica que o historiador de arte holandês Johan Huizinga põe na boca de um admirador fictício da Renascença no seu ensaio O Problema da Renascença. Se a isto se acrescentar que [...] a Renascença se relaciona com o espírito da Antiguidade e a sua pintura emprega pela primeira vez a perspectiva geometricamente construída na representação da profundidade espacial, ter-se-ão nomeado os principais elementos que constituem, em geral, a imagem da Renascença».⁶¹

Mas não diabolizemos o Renascimento. Trata-se de facto, de um tempo de ouro, de um período da história em que se produziu grandiosa arte – sobretudo na península itálica –, tendo sido ela mesma, muitas vezes, o ponto alto dessa história. Tudo o que anteriormente foi dito aplica-se com maior acutilância ao século XVI. De facto os artistas do primeiro renascimento – chamemos-lhe assim – conservaram-se muito próximos dos trâmites que os precediam, no que ao conteúdo diz respeito, já que nas técnicas, a partir de *Masaccio* e de *Brunelleschi*, deles se distanciaram. A arte deste primeiro renascimento, que espelhava já no seu rigor e realismo plástico todo o humanismo subsequente, continuava muito ligada a temas religiosos sem grandes influências das tradições pagãs. A visão destes artistas não se

«encontrava tão cunhada por uma profanação do mundo e da arte - o homem da Renascença preocupava-se tanto com a salvação da sua alma no Além como o homem

⁶⁰ Cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 35-36.; GRANDI; GALLI, *História*, pp. 193-195.

⁶¹TOMAN, "Introdução", p. 8.

da Idade Média - mas havia, antes, um esforço em ilustrar a ordem divina com meios terrenos para torná-la, assim, mais convincentemente apreensível junto dos crentes»⁶².

O estudo de caso que iremos realizar, mais adiante, ilustra bem o que supra foi dito. Mas ilustremos ainda este importante período da história da arte com um exemplo de como a arte não cessou de nos transmitir conteúdos transcendentais à própria obra. Caravaggio (1571-1610), que como pintor se situa entre o Renascimento e o Barroco, na polémica pintura, *Nossa Senhora com o Menino e Santa Ana* (1605-1606, Galleria Borghese, Roma), em que as personagens são de um realismo humano impressionante, razão da polémica⁶³, coloca Maria a esmagar com o seu pé a cabeça de uma cobra, conforme a interpretação que se vinha fazendo, na Igreja Católica, do relato do Génesis (Gn 3,15), mas tendo sobre o seu pé, o pé do Menino Jesus. Completa esta cena, uma contemplativa Santa Ana, muito marcada pelo tempo. A pergunta é: porque é que tem o Menino o pé sobre o pé de Maria? Dado que, como dizíamos, na interpretação que a Igreja Católica fazia do relato, caberia a Maria – a nova Eva, a descendente da mulher genesíaca – esmagar a cabeça da serpente. E este era um argumento em que se baseavam muitos exegetas católicos para defenderem a imaculada concepção de Maria.

Contudo não podemos esquecer que o tempo do Renascimento foi o tempo da Reforma Protestante e que esta deu particular ênfase à Palavra. De tal forma deu, que percebeu que o *ipsa* do Génesis, na Vulgata de S. Jerónimo, afinal era *ipse*, no masculino. Isto é, se *ipsa* remetia para “a” descendente da mulher, *ipse* remete para “o” descendente da mulher. Está bem de ver que Maria não podia ser “o” descendente. O que o relato profetizava referia-se a Jesus e não a Maria.

Perante este apontar de dedo da Igreja Reformada, a Igreja Romana sentiu necessidade de reagir. Reagiu, entre outros, por Pedro Canísio e pelo Papa Pio V, o primeiro afirmando, na obra *De Maria Deipara Virgine*, que o poder com que Maria

⁶² Barbara DEIMLING, “A Pintura Do Primeiro Renascimento Em Florença e No Centro de Itália,” in *A Arte da Renascença Italiana: Arquitectura, Escultura, Pintura, Desenho*, ed. Rolf TOMAN (Könemann, 2006), p. 246. Cf. também: PLAZAOLA ARTOLA, “Razón y Sentido”, p. 36.

⁶³ Encomendada pelo Papa Paulo V para a Basílica de S. Pedro, só lá pode estar cerca de um mês, tal a polémica causada. Os fiéis de então não conseguiram digerir a nudez de Jesus nem a sensualidade de Maria.

esmaga a cabeça da cobra não é dela, mas é d'Aquele a quem concebeu e deu à luz; o segundo, na mesma linha e numa Bula, diz que Maria foi ajudada por Aquele que deu à luz. Não se sabe como, mas Caravaggio teve conhecimento destes argumentos e expressou-os na sua pintura, de tal forma que Maria parece apenas colocar o pé sobre a cabeça do réptil; quem parece tomar a iniciativa é Jesus e apresenta uma tensão corporal – que contrasta com a serenidade de Maria – que dá a noção de ser Ele a origem da força que esmaga o mal simbolizado na serpente. A obra de Caravaggio soube expressar com uma eloquência maior do que as teses da reação aos detratores, reformando, de certo modo, uma tradição errónea que uma má tradução tinha gerado e vinha arrastando.

II CAPÍTULO

QUESTÕES DA ARTE SACRA

Na sequência do primeiro capítulo, neste, abordaremos em três pequenos pontos, algumas questões com que se foi confrontando a arte sacra ao longo do tempo. O primeiro, e já prometido, versará as iconoclastias, o segundo a importância da liturgia e do espaço litúrgico para a arte sacra, e o terceiro, transversal aos dois primeiros, recairá sobre os limites e as possibilidades da arte como símbolo.

1. ICONOCLASTIAS

Faremos três abordagens à iconoclastia, faltará uma quarta que verificasse o modo como o Islamismo se posiciona face à arte, isto para falarmos apenas nas três grandes religiões monoteístas. Não o faremos conscientemente por duas razões; a primeira: porque «a arte muçulmana não é, contudo, uma arte “religiosa” propriamente dita, como a arte cristã [...], mas a emanção de uma cultura e de uma civilização maioritariamente muçulmanas»⁶⁴; a segunda, e a de maior peso, porque se trata de uma arte não ocidental o que foge aos limites que nos propusemos no início deste trabalho. Dito isto temos então de justificar a nossa opção por abordar a iconoclastia Judaica, que tem na génese uma arte não ocidental. Fazemo-lo porque a arte cristã tem raízes na arte judaica, é herdeira, e de certo modo, sobretudo no início, sua continuadora. Por outro lado este movimento iconoclástico também contém na sua génese, como veremos, a reação que determinados sectores do judaísmo empreenderam contra o cristianismo nascente.

1.1. *Iconoclastia Judaica*

Uma primeira referência para o povo Judeu. Numa abordagem superficial, apenas baseada numa prática tardia e em alguns textos bíblicos mais diretivos, seríamos levados a concluir que se trata de um povo que não reconhece a arte icónica como expressiva da fé, mas a tem como idolátrica: «Não farás para ti imagem esculpida nem representação alguma do que está em cima, nos céus, do que está em baixo, na terra, e do que está debaixo da terra, nas águas. Não te prostrarás diante dessas coisas e não as servirás» (Ex 20, 4-5a. Cf. Dt 5, 8-9). Este imperativo bíblico parece ser excludente, de qualquer forma objetiva de expressão da fé e tem a sua fundamentação na revelação da identidade de JHWH: o totalmente Outro transcende toda a realidade e é assim impossível ser confinado num qualquer objeto criado do

⁶⁴Yves THORAVAL, *ABCedário Do Islão* (Paris: Reborn, 2000). p. 18.

qual é o Criador⁶⁵. Mas, um olhar mais atento sobre a narrativa bíblica deteta essa expressividade objetiva da fé na prática judaica. São exemplos eloquentes a “Arca da Aliança” com os seus querubins de ouro, mandados colocar pelo Senhor a Moisés (Ex 25, 11-22, Js 6, 1-21), a “Serpente de Bronze” que o mesmo Moisés fez elevar no deserto (Nm 21, 8-9), os “livros sagrados” (p. ex. Ex 24, 1-8), a “palavra” (p. ex. Sl 107, 20), etc. Em todos estes “objetos icônicos” se percebe a capacidade de ligação a uma “entidade” transcendente e assomam assim como expressão de fé nessa transcendência. Poderemos então falar de uma iconoclastia hebraica? Não o cremos. Estamos antes perante um cuidado, que muitos julgarão excessivo, de que o povo não caia na idolatria, e, ante uma reação tardia de oposição às práticas do florescente cristianismo (esta última afirmação é suportada pelos estudos exegéticos que consideram o texto bíblico anteriormente citado, uma incorporação relativamente recente feita ao Livro do Êxodo⁶⁶).

1.2. *Iconoclastia Cristã*

Uma segunda palavra para os períodos iconoclásticos que dilaceraram o império bizantino nos séculos VIII e IX, cuja gênese esteve, principalmente, no debate teológico queos antecede e se prolonga ao longo desses períodos⁶⁷. A grande questão levantada, no que concerne à arte, foi a de saber se ela teria a capacidade de expressar a natureza divina de Jesus Cristo. Segundo o monofisismo, toda a representação artística, escultórica ou pictórica, era “retratista” pelo que um retrato do divino era inconcebível. Expressar Jesus Cristo equivaleria a separar a natureza humana da natureza divina do Redentor, o que corresponderia ao fomento e ao suporte da heresia nestoriana que combatiam. A arte para aqueles, não teria a capacidade de expressar a união de naturezas que advogavam existir em Jesus – também

⁶⁵ Cf. Pierre MIQUEL, *La Liturgia Un'Opera D'Arte* (Magnano: Edizioni Qiqajon, 2008), p. 71.

⁶⁶ Cf. MIQUEL, *La Liturgia*, p. 70-73. Ver também GATTI, *Liturgia*, p.29, nota rodapé nº 51.

⁶⁷ Abstrair-nos-emos das questões do foro político que também terão contribuído para a afirmação da polémica, como é exemplo a reação de oposição do poder régio ao poder monacal: sob a égide da luta iconoclasta, movia-se um combate ao aumento desmedido dos bens fundiários dos mosteiros, sendo que os monges eram os grandes responsáveis pela difusão do culto dos ícones.

hereticamente –, podendo unicamente representar a Sua natureza humana que não tinha existência de *per si*. Ao representar Jesus “separado” da sua natureza divina concordar-se-ia com a heresia nestoriana que defendia a existência de duas pessoas em Jesus Cristo⁶⁸.

Esta corrente iconoclástica, aproximando-se dos argumentos do judaísmo e do islamismo, não reconhecia à arte a capacidade de «traduzir o mundo invisível em fórmulas acessíveis»⁶⁹. Acresce que, segundo eles, para que tal acontecesse, a imagem teria de possuir uma certa consubstancialidade com a realidade de que é imagem; o que não estaria ao alcance da representação artística de Deus. Daqui inferiam que a única imagem autêntica de Cristo seria a Eucaristia, mais concretamente o Pão e o Vinho consagrados, dada a consubstancialidade⁷⁰. É precisamente aqui que radica um segundo argumento iconoclasta: uma certa religiosidade popular entretanto generalizada – que se não era de facto idolátrica, era pelo menos supersticiosa – que atribuía às imagens poderes mágicos, sustentando a consubstancialidade da imagem e do seu modelo⁷¹. Esta religiosidade, traduzida em práticas nada ortodoxas – como o raspar de tintas das pinturas para as misturar com vinho que se distribuía depois pelos fiéis, à saída da Eucaristia⁷² –, veio dar ao cristianismo uma imagem iconolátrica e contribuir para justificar as arremetidas do imperador Leão III, o Isáurico (secundado por outros), decidido a acabar com ela impondo a iconoclastia.

Na tarefa de defender as obras de arte enquanto expressão da fé, contra os iconoclastas, destaca-se S. João Damasceno⁷³. Para este, o culto tributado às imagens é

⁶⁸ Cf. GRANDI; GALLI, *História Da Igreja*, consultar: pp. 57-58 para heresias e 102-104 para iconoclastia. Ver também: Pàvel Nikolàjevic EVDOKÌMOV, *Teologia Della Bellezza* (Roma: Edizioni Paoline, 1982), p. 197.

⁶⁹ Papa PAULO VI, “Bonarum Artium Cultoribus Ex Italica Sodalitate V. D. «Messa dell’Artista», Qui in Sacello Sixtino Interfuerunt Sacro a Beatissimo Patre Celebrato,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 56 (1964), p. 439. A tradução a partir do italiano é nossa.

⁷⁰ Cf. MIQUEL, *La Liturgia*, p. 84.

⁷¹ Cf. Pàvel Nikolàjevic EVDOKÌMOV, *Teologia Della Bellezza* (Roma: Edizioni Paoline, 1982), p. 194.

⁷² Cf. Bernardino COSTA, “A Arte Sacra e a Mobilização Dos Afectos,” in *Presença de Singeverga*, 34:86, 2011, p. 1.

⁷³ Mais tarde, no séc. IX, foi Teodoro Estudita o grande defensor das imagens durante as campanhas movidas por Leão V. Teodoro afirmava que, contrariamente aos ídolos que são modelos de si próprios, os ícones apontam para uma outra realidade que não são nem criam.

relativo e indireto, pois prestado às pessoas representadas e não à imagem. Vejamos um eloquente trecho de um seu discurso sobre as imagens:

«Deus que é incorpóreo, não Se podia figurar antigamente de modo nenhum, mas agora que Ele se revelou na carne e entrou em contacto visível com os homens, eu posso fazer o ícone daquilo que vejo de Deus. E, ao venerar o ícone, não venero a matéria mas o Criador da matéria, Aquele que por mim Se fez matéria, que Se dignou habitar na matéria e realizar a minha salvação através da matéria; não cessarei de respeitar a matéria através da qual foi realizada a minha salvação»⁷⁴.

O próprio termo “Ícone” já de si exclui a identificação retratista advogada pelos iconoclastas e remete para a diferença de naturezas entre a imagem e o seu protótipo: *Εἰκών* de *εἶχω* significa *semelhança, similitude*, o que aponta claramente para uma diferença de “identidades”.

As imagens icónicas são símbolos possuidores duma qualquer semelhança a um protótipo, capazes de nos unir a realidades que transcendem as próprias imagens, realizarem a epifania do invisível e despertar vivências e afetos – no texto de S. João Damasceno supra citado, suscita o “respeito” –, tendo assim, também um efeito psicológico⁷⁵ sobre aqueles que lhe reconhecem essa semelhança e capacidade. Talvez seja por isto que Pierre Pierrard afirme que a iconoclastia «não foi somente uma heresia, foi também uma grave falta de psicologia»⁷⁶.

1.3. Iconoclastia Cristã Protestante

Por último, uma breve referência ao período da Reforma. Os reformadores do séc. XVI começam por reagir ao que consideram ser um culto excessivo e supersticioso, prestado às imagens na Igreja medieval. Esta reação dá-se numa sucessão de ondas progressivamente mais radicais.

⁷⁴ Joannis DAMASCENI, “Oratio Apologetica Prior: Adversus Eos Qui Sacras Imagines Abjiciunt,” in *Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca*, 94, ed. J. P. Migne (Parisiis: Migne, 1864), p. 1246. Ver também sobre este assunto o Catecismo Igreja Católica, 1159 sg.; 2130 sg.

⁷⁵ Cf. GRANDI; GALLI, *História Da Igreja*, pp. 102-103.

⁷⁶ Pierre PIERRARD, *História Da Igreja* (S. Paulo: Edições Paulinas, 1982). p. 63.

Lutero não faz propriamente uma oposição a esse culto, antes apela a uma correção dos excessos, a uma maior moderação e simplicidade nessa forma de expressar a fé (e será esta a posição maioritária dentro do protestantismo), chegando mesmo a opor-se a movimentos protestantes iconoclásticos mais radicais. Já Calvino é mais categórico; é um frontal opositor à arte como expressão de fé. A sua argumentação, tendo por base a passagem veterotestamentária supracitada (Ex 20, 4-5; Dt 5, 8-9), aproxima-se muito da argumentação iconoclástica dos séculos VIII e IX. Segundo ele, não é possível captar em imagens a glória de Deus e as figurações divinas falseiam a Sua verdade, pelo que, o culto a Deus pelas imagens enfermaria das deturpações que lhe chegam, precisamente, daquelas impossibilidades⁷⁷. Numa terceira vaga temos os Anabaptistas, considerados a ala mais radical dos reformadores, que geraram um ímpeto iconoclasta no seio das multidões, inflamadas pelas pregações de alguns presbíteros seguidores deste movimento, que desembocou num movimento de revolta que durou cerca de um mês, e que destruiu as imagens sagradas de várias igrejas da Flandres Francesa, alastrando progressivamente até às regiões de Antuérpia e Gante. Ficou para a história denominado como “Beeldenstorm”.

⁷⁷ MIQUEL, *La Liturgia*, pp. 78-81.

2. A LITURGIA E A ARTE

A arte sacra não é uma mera obra estética, nela se colige a revelação divina; ela é um “verdadeiro lugar teológico”⁷⁸. Foi sob a égide de várias motivações – fatores históricos, o modo como uma determinada comunidade vive e celebra a fé (a liturgia), textos de reconhecida autoridade, inspiração, crenças, mitos, etc. – que a arte soube ilustrar e transmitir «a doutrina da fé, na qual as gerações passadas acreditaram»⁷⁹. Centremo-nos um pouco na liturgia e no espaço em que esta se desenvolve, sobretudo na relação desta com a arte e na importância dessa relação para a arte sacra.

Guillaume Durand (1230-1296), Bispo de Mende, França, fala assim desta relação no início do prefácio do seu livro *Rationale divinatorum officiorum*:

«Todas as coisas que pertencem aos ofícios, aos usos ou aos ornamentos da Igreja estão repletas de figuras divinas e de mistérios, e cada um, em particular, transborda uma doçura celeste de cada vez que encontra um homem que as examina com atenção e amor.⁸⁰»

Aceitando este repto, munidos de atenção e amor, mergulhemos então no mistério da relação da liturgia com a arte e ilustremo-lo com alguns exemplos.

2.1. A Relação da Liturgia com a Arte

Sob os auspícios da liturgia foram-se forjando formas arquitetônicas e icônicas que só serão compreensíveis se a tivermos como chave de leitura. Ou seja, há um contexto litúrgico que é necessário considerar para que as obras possam ilustrar com todo o potencial as várias dimensões da fé; para que possam, como dizia Durand, “transbordar de doçura celeste”⁸¹.

⁷⁸ Cf. GATTI, *Liturgia*, pp.19-20.

⁷⁹ GATTI, *Liturgia*, p.19.

⁸⁰ Usamos aqui a edição francesa de 1854. Guillaume DURAND, *Rational Ou Manuel Des Divins Offices*, (Paris: Louis Vivès, Libraire-Éditeur, 1854), p.1. A tradução do francês é nossa.

⁸¹ Com esta afirmação colocamos em causa, de certo modo, o valor simbólico dessas expressões. Por princípio, os símbolos não carecem de explicação. Mas movemo-nos nas fronteiras do simbólico, e as linhas que as demarcam não são claras. Karl Rahner admite que um símbolo possa perder o seu “plus de significado” – pela perda da sua “função expressiva” – e converter-se em “símbolo pobre”, mas admite também a dificuldade em precisar essas linhas demarcadoras que separam um bom símbolo de um símbolo

A arquitetura viu-se “naturalmente obrigada” – a expressão é de Louis Reau⁸² – a ter presente a liturgia quando construiu Igrejas e Basílicas. Se quisermos saber qual a função do *nártex*, que começou a fazer parte do edificado dos espaços de culto, é na liturgia que encontraremos a explicação. O *nártex* surgiu da necessidade litúrgica de separar, batizados, de catecúmenos e penitentes. A estes últimos estava-lhes vedado participar integralmente nas celebrações litúrgicas, tinham que abandonar a celebração antes da oração que hoje designamos por Oração Universal. E assim nasceu o *nártex*, da necessidade de acolher aqueles que abandonavam o espaço celebrativo por força da sua condição. Outro exemplo ainda dentro da arquitetura: as atuais iconostases orientais são a consequência última de uma rubrica litúrgica, que definia um “*segregetur presbyterius locus*”. A rubrica, que inicialmente levou à elevação do presbitério e à sua delimitação física – normalmente uma grade, ainda visível em muitos dos nossos templos –, evoluiu de simples delimitação inicial, sempre por exigência do rito, até às atuais iconostases.

Mudemos de forma de expressão. Se observarmos com atenção a iconografia cristã presente nas catacumbas, deparamos com um elevado número de representações do *Sacrifício de Isaac*, de *Daniel na Fossa dos Leões*, ou do *Salvamento dos Três Jovens Hebreus da Fogueira*. Porquê a insistência nestas passagens? Porque estas representações, com raízes bíblicas, eram referidas no ritual de exéquias – atribuído a S. Cipriano de Antioquia – que era habitualmente recitado no século III: «*Da mesma maneira que libertaste Isaac das mãos do seu pai Abraão, disposto a sacrificá-lo, de igual forma libertaste a Daniel da fossa dos leões, e salvastes os três jovens hebreus da fogueira e a Susana de uma falsa condenação..., liberta, Senhor, a alma do teu servo*»⁸³. O uso litúrgico desta oração influenciou a representação pictórica das paredes das catacumbas.

Vejamos ainda um outro exemplo – mais consentâneo com o núcleo da nossa

pobre [cf. Karl RAHNER, *Escritos De Teologia*, Tomo IV (Madrid: Taurus Ediciones, 1964), pp. 287-288.].

⁸² Todo este subponto segue de perto a obra: Louis REAU, *Iconografia Del Arte Cristiano: Introducción General* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), pp. 291-301.

⁸³ REAU, *Iconografia Del Arte Cristiano*, p.296.

tese – que ilustra a forma como a comunidade cristã celebrava o Batismo. Muitas das pinturas do Batismo de Jesus no Jordão, fixaram um elemento iconográfico cuja explicação reside na prática litúrgica das primeiras comunidades: é usual representarem-se nas margens do rio Jordão anjos com roupa nos braços, aguardando para vestir Jesus que se encontra quase despido no rio. A presença destes anjos não se encontra documentada em nenhum dos evangelhos, canónicos ou apócrifos. A sua presença só é possível explicar à luz do ritual do batismo das primeiras comunidades, onde os Diáconos, assistindo ao seu Bispo, acolhiam os neo-batizados e os vestiam com roupas brancas.

Olhar a arte cristã, sob o enfoque litúrgico é relativamente recente. Os primeiros passos que tentaram compreender e estabelecer esta relação foram dados pelo francês Edmond *le Blant*⁸⁴ em 1878, precisamente numa altura em que a influência exercida pela acção litúrgica sobre a arte cristã já havia esmorecido. Esta força,

«tão poderosa na Idade Média sobre a arte religiosa de Bizâncio e de Roma que sem duvida seria ininteligível, deixa de sentir-se ou, pelo menos, debilita-se de forma considerável a partir da Reforma. A grande novidade que traz a pintura protestante da Holanda, renovada pelo génio de Rembrant, é que já não tem em conta a liturgia, isto é, o culto público, e adquire o tom emocionado de uma confissão pessoal»⁸⁵.

Poderemos então depreender uma relação direta entre o modo como vive e celebra a comunidade cristã e a expressão artística sacra? Poderemos inferir que a liturgia é uma força necessária – e em falta – à arte sacra atual? Pável Evdokimov responde afirmativamente às duas questões. E afirma-o apontando o culpado: esta crise não é estética, mas religiosa e advém da perda progressiva do simbolismo litúrgico. A arte ao perder o vínculo orgânico, que lhe confere a liturgia, entre o conteúdo e a forma, vai definhando progressivamente, levando este autor a afirmar que já não temos arte sacra mas arte sobre temas religiosos⁸⁶. A arte cristã,

⁸⁴ Cf. REAU, *Iconografia*, p. 293.

⁸⁵ REAU, *Iconografia*, p. 301.

⁸⁶ Cf. EVDOKÌMOV, *Teologia*, p. 213. Esta degradação do símbolo não é algo de exclusivo da arte cristã. M. Eliade, no seu livro *Tratado de História das Religiões* faz notar a passagem da «significação metafísica do

descontextualizada do seu simbolismo litúrgico e retirada do espaço celebrativo, corrompe-se no seu carácter unificador e perde a sua dialética hierofânica que faz dela objeto diferente do que aparenta à experiência profana, deixando de poder ser sinal de uma realidade transcendente. Como diz Pavel Florenskij, a obra de arte religiosa «é viva, e para viver – e sobretudo para prosperar – necessita de condições particulares [sem as quais] morre ou, pelo menos, passa a uma condição de anabiose, deixa de ser recebida – quando não de existir – como obra de arte»⁸⁷. As pinturas, os ícones, os objetos de culto, não se encontram no espaço celebrativo como meros objetos de um museu. Não, eles tomam parte na vida da comunidade celebrante e por eles também flui o mistério litúrgico; são

«como membros de um corpo, vivendo de uma mesma vida misteriosa [...]. Na sua função litúrgica, simbiose do sentido e da presença, [eles] consagra[m] o tempo e o espaço; de uma habitação neutra faz[em] uma “Igreja doméstica”, da vida de um fiel faz[em] uma vida orante, liturgia interiorizada e continuada»⁸⁸.

Definindo o estilo artístico, como o resultado do acumular de uma percepção artística e criativa homogêneas numa determinada época, e que é na harmonia do estilo e do conteúdo que reside o penhor da arte autêntica de um dado período (por exemplo do Românico ou do Renascimento)⁸⁹, facilmente se depreende que a obra de arte atinge a sua plenitude se se expressa no meio em que a percepção artística e criativa é originária, ou seja, retirá-la deste contexto de percepção originária é diminuí-la do seu estilo e harmonia. Assim sendo a obra de arte sacra atingirá a sua plenitude artística se, só e quando, inserida no espaço litúrgico em que foi percecionada originalmente. «Uma obra de arte [...] é artística só na plenitude das condições que lhe

cosmológico para o estético», do símbolo “*pérola*”, usado em cultos asiáticos [Cf. Mircea ELIADE, *Tratado De História Das Religiões*, 3ª ed (S. Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008), p. 357.

⁸⁷ FLORENSKIJ, *Bellezza*, p. 28. Esta afirmação de Pavel Florenskij é aplicável, segundo ele, a qualquer obra de arte e não apenas, particularmente, à obra de arte cristã.

⁸⁸ EVDOKÍMOV, *Teologia*, p. 179. Pável Evdokimov fala concretamente do ícone oriental, mas poderemos generalizar estas características, sem qualquer esforço adaptativo, às “obras de culto” ocidentais (no quarto capítulo faremos uma distinção entre a obra de culto e a obra de devoção, seguindo o pensamento de Romano Guardini, que esclarecerá esta generalização).

⁸⁹ Cf. FLORENSKIJ, *Bellezza*, p. 31.

são necessárias para existir, considerando as condições em que foi gerada»⁹⁰.

Onde atingiria a sua plena harmonia e autenticidade artística a Custódia de Belém (1506), atribuída a Gil Vicente? No museu em que se encontra?⁹¹ Muito provavelmente numa Igreja Manuelina, onde teria todo um enquadramento consentâneo, no contexto de numa celebração Eucarística, iluminada pela luz de umas quantas velas; luz cintilante que com as suas nuances revela e oculta o mistério à comunidade reunida. Aí, no seio da vida litúrgica, seria certamente bela, verdadeiramente sinal, e símbolo do sobrenatural⁹².

⁹⁰ FLORENSKIJ, *Bellezza*, pp. 31-32.

⁹¹ Datada de 1506, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

⁹² Florenskij não está sozinho. Martin Heidegger está na primeira linha da defesa da importância do espaço contextual para a obra de arte. Diz-nos ele, bem alto: «As esculturas de Égira, no museu de Munique, a Antígona de Sófocles, na melhor edição crítica, enquanto obras que são, são arrancadas ao seu espaço essencial. Por maior que seja o seu nível e o seu poder de impressionar, por boa que seja a sua conservação, por mais seguramente que estejam interpretadas, a transferência para uma coleção retirou-as do seu mundo [...]. A subtração e a ruína do [seu] mundo não são reversíveis. As obras não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas não são aquelas que já foram [...] a partir daqui permanecem apenas enquanto tais objetos. O seu estar aí em frente constitui ainda, sem dúvida, uma consequência seu primogénito estar-em-si, mas já não é esse mesmo estar-em-si. Este esvaneceu-se. Todo o funcionamento das coisas no mundo da arte, por mais extremo que seja o seu desenvolvimento, e por mais que empreenda tudo em prol das próprias obras, atinge apenas o ser-objeto das obras. Mas isto não constitui o seu ser-obra» [Martin HEIDEGGER, *A Origem Da Obra De Arte* (Lisboa: Edições 70, 1999), pp. 31-32.]

3. A ARTE COMO SÍMBOLO

Definíamos símbolo, no início do primeiro capítulo, como um ente que possui a capacidade de estabelecer a unidade, não a criando, entre duas entidades distintas que permanecem distintas; como um meio, que não se confunde com as entidades e que sendo de comunicação entre elas, excede a sua realidade material na medida em que possibilita a expressão e a compreensão do mundo que rodeia o homem – incluindo o mundo transcendente – e que simultaneamente permite ao homem a sua expressão. Desenvolvamos um pouco melhor os termos que esta definição encerra porque aqui se jogam muitas das divergências que assomaram à arte ao longo da sua história.

Não temos os meios nem o propósito de realizar uma enumeração exaustiva do que se entende por símbolo. Ilustraremos apenas o tema com o pensamento de dois autores cuja obra e pensamento têm sido aclamados e aceites hodiernamente. Falamos de Romano Guardini, cujo pensamento se situa na esfera da liturgia, e de Paul Ricoeur com o qual colheremos o contributo da filosofia para a definição de símbolo.

3.1. A Essência da obra de Arte

A obra de arte é a confluência de uma série de elementos que concorrem para lhe conferir esse carácter. Entre outros, teremos como mais essenciais: a *forma*, tudo o que se pode captar sensorialmente: linhas, superfícies, cores, estrutura, função, composição...; o *estilo*, o acumular de uma percepção artística e criativa homogénea ao longo de uma determinada época; o *processo criativo*, que é o modo de atingir o *objetivo* perseguido pelo artista e que se confina na expressão da *essência captada* e na *imagem elementar* (ou imagens elementares). São sobretudo estes últimos, o processo criativo e particularmente a essência e as imagens, os elementos que nos vão ocupar nas linhas seguintes⁹³.

As imagens, para Romano Guardini são como que um fundo psicológico,

⁹³ Estes são os elementos indicados por Romano Guardini no livro: GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, pp. 307-331., cujo teor continuaremos a seguir.

consciente ou não, presente ou ausente na obra de arte enquanto intenção do artista, mas que a obra sabe despertar num seu contemplador. Correspondem à essência profunda da obra, ainda que essa essência esteja, deslocalizada, no observador. Demos corpo a esta afirmação socorrendo-nos de um exemplo dado por Guardini. Um “fio” (linha) enquanto elemento de uma obra de arte pode ser apreendido no seu sentido imediato, como elemento decorativo – um fio de ouro ao pescoço de um personagem –, como elemento útil – servindo para atar por exemplo duas peças da composição –, pode ser investigado, como quem investiga um objeto científico, pode ser valorizado como elemento orientador da composição... Porém a sua forma pode conter algo de mais profundo se no processo criativo, o artista, numa qualquer linha, a torna evidente como “fio da vida”. Podemos não conhecer o mito grego das Parcas – as três irmãs responsáveis por tecer e cortar o fio da vida dos mortais e que assim determinavam o destino destes – e portanto não teremos dele uma imagem consciente, mas isso não nos impedirá que em nós se revele a imagem⁹⁴, por esse fio contemplado, de que a vida é algo que nos é dado, da qual só conhecemos até ao presente e não o devir, que na nossa vida vão surgindo “nós” que a enredam, que está sempre ameaçada de rotura, que apesar da sua fragilidade aparente é capaz de suportar muitas tensões, que o poder que a começou é o mesmo que a concluirá, estas e muitas outras revelações podem eclodir. E, consequência deste desvelar na existência daqueles em quem esta imagem se acende, a vida é iluminada por um sentido elementar, que sendo elementar, não deixa de ser pleno de um envolvente significado, encerrando não conceitos científicos, mas o sentir vivo daqueles que, despertos, vêm e assim se abrem à existência⁹⁵.

Daqui se pode inferir que

«o domínio em que começam a aparecer as imagens com força de obrigação parece ser

⁹⁴ No nosso modo quotidiano e popular de falar, usamos por vezes expressões de cuja origem não somos conscientes, mas que contudo, fazem todo o sentido para nós e para àqueles a quem as proferimos. Por exemplo, e na sequência da ideia expressa no texto, perante a expressão/imagem: “*tem a vida por um fio*”, não precisamos de conhecer o mito das Parcas para sabermos que se refere a alguém que se debate entre a vida e a morte.

⁹⁵ Cf. GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, pp. 314-315.

o da visão: sua primeira forma é o oráculo do vidente; a sua primeira circunstância, o culto e o mito. Depois, a força da visão desaparece pouco a pouco; em seu lugar aparece a fantasia religiosa. O oráculo do vidente superficializa-se em doutrina vital e em axiomas. O culto perde o seu poder objetivo e faz-se edificação. O mito dissolve-se transformando-se em lendas, contos e usos populares. Porém a imagem, como forma de uma sabedoria que fala por si mesma, permanece mesmo quando seja desvalorizada pelo modo racionalista de pensar».

Contemplando – vendo com um olhar profundo – uma obra de arte, desperta-se em nós uma ancestralidade que nos precede; aflora ao consciente, um conteúdo relacional apreendido e adensado no passado, do qual somos portadores, e no qual também somos inseridos por força de um funcionamento psíquico que o racionalismo não domina; isto mesmo nos diz o autor na sequência:

«Também mostra claramente a psicologia que as imagens vivem na profundidade do inconsciente. Desde aí, influem constantemente na consciência, exercem influxo no pensamento involuntário e na ocorrência criativa. Guiam a compreensão e constituem uma boa parte do que se chama consciência vital e que orienta a tomada de posição perante coisas e factos.»⁹⁶.

A autêntica obra de arte contém em si estas imagens primitivas que tocam o nosso inconsciente e aí o fazem vibrar, e é delas que provém, em boa parte, o poder que exercem sobre nós. E a obra de arte é capaz de as conter porque o artista não capta o que o rodeia de forma superficial, ele contempla a essência do que se apresenta defronte – tal qual o vidente – na sua própria essência. É no encontro de ambas as essências que a obra nasce: «a estrutura de sentido da coisa percebe-se desde a emoção da percepção de si mesmo [que vive o artista]; e ambas coisas ocorrem de tal modo que se convertem em forma, em obra»⁹⁷.

⁹⁶ GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p.316. Guardini aproxima-se aqui do conceito de *Inconsciente Coletivo* de Carl Gustav Jung, que, para este, corresponde a camada mais profunda da psique e é constituído pelos materiais que foram herdados, e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que serão comuns a todos os seres humanos [Cf. Carl Gustav JUNG, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (Perrópolis: Vozes, 2000).].

⁹⁷ GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p. 312. Karl Rahner corrobora este pensamento quando afirma que «o símbolo é a forma do conhecimento de si mesmo, do auto-encontro» (RAHNER, *Escritos*, Tomo IV, p. 294.)

É a unidade entre a coisa captada e a pessoa que a capta que faz surgir, no processo criativo, algo de peculiar e com poder invocador. Em torno dessa unidade «faz-se presente a totalidade da existência: o todo das coisas, a natureza, e o todo da vida humana, a história, ambas coisas vivas em uma só[...]. Surge “mundo” em cada obra de arte»⁹⁸. A verdadeira obra de arte contém então a totalidade e não apenas o mero fragmento existencial, porque o artista consegue congrega em torno de um simples objeto todo o espaço e conformá-lo de tal modo que as «suas partes se ordenam em sua própria existência em torno desse centro»⁹⁹. Guardini ilustra esta afirmação com a pintura *A cadeira de Van Gogh*¹⁰⁰; uma simples cadeira, colocada sobre um chão desprezioso de lajes de cerâmica, consegue congrega e unir em torno de si todo o espaço e objetos, consegue invocar a totalidade. Alcança algo que uma pintura programática – para Guardini, produto de um mau artista, onde não se vislumbra essência –, que pudesse dar uma visão enciclopedista e pluridimensional da existência, não o conseguiria.

Estas características da arte são nela conservadas. A capacidade de expressar a união da essência da coisa com a essência do artista, perpetua-se naqueles que em silêncio e concentrados a contemplam, com sensibilidade desperta e alma aberta; a essência da obra une-se agora à essência do contemplador, que assim se abre, que assim se diz, que assim se purifica, que assim se desvela, pelas imagens que nele se acendem, pela totalidade que se abre perante ele¹⁰¹.

A obra de arte não está aí por si mesma, e ainda que seja um produto do homem, ocupa no mundo deste uma «posição especial, ainda que condicionada e limitada de mil maneiras; tem um acabamento e uma totalidade que a capacitam para ser símbolo»¹⁰².

⁹⁸ GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p. 319.

⁹⁹ GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p. 318.

¹⁰⁰ Vincent VAN GOGH, *A Cadeira de Van Gogh com Cachimbo*, 1888, óleo sobre tela, 93 cm x 73,5 cm, National Gallery, Londres.

¹⁰¹ Cf. GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, pp. 322-323; 326-329.

¹⁰² GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p. 322.

Algumas das características deste acabamento e totalidade, que simultaneamente condicionam e capacitam a obra de arte, pela sua ausência ou presença, no seu carácter simbólico, podem ser encontradas no livro *O Espírito da Liturgia*. Nele, Romano Guardini diz-nos:

«O símbolo nasce todas as vezes que o interior, o espiritual, encontra expressão no exterior, no corpóreo. [Mas,] É preciso além disso que a transposição, a projeção do interno para o externo se faça com carácter de necessidade essencial, obedeça a uma necessidade de natureza [...]. Contudo para haver símbolo no pleno sentido da palavra, algo mais se requer ainda: é mister que este símbolo seja claramente circunscrito e que a forma expressiva não se preste a traduzir qualquer outro conteúdo espiritual. [...] deverá falar uma linguagem clara e que não dê azo senão a uma única interpretação [...]. O símbolo é tanto mais preciso e merece tanto mais o título de símbolo quanto o valor espiritual em questão, fundindo-se no molde da forma sensível que lhe corresponde, aí se tiver mais total e integralmente libertado, aí se tiver tornado universal, e aí brilhar com maior limpidez. Separa-se então do indivíduo onde nasceu para se converter em bem comum da humanidade»¹⁰³.

Toda a obra de arte autêntica, por mais pequena que seja, apesar dos seus limites, tem em si o mundo. Supera as fronteiras que separam o interior e o exterior do próprio contemplador e deste com o mundo; a totalidade que apreende e que vive não o esmaga, pelo contrário, unifica-o, dá-lhe sentido, mostra-lhe o seu lugar nessa totalidade, porque esta apreensão é feita de modo mediado, portanto, não imediatista¹⁰⁴.

3.2. O Símbolo

Até aqui aproximamo-nos do símbolo, partindo da essência da obra de arte e guiados por uma, chamemos-lhe assim, dialética sensitiva. Façamo-lo agora por um processo hermenêutico, acompanhando o pensamento de Paul Ricoeur.

Para Ricoeur, o problema do símbolo insere-se no problema mais vasto da

¹⁰³ Romano GUARDINI, *O Espírito Da Liturgia*, ed. Arménio Amado (Coimbra, 1948), pp. 60-61.

¹⁰⁴ Cf. GUARDINI, "Sobre La Esencia de La Obra de Arte.", pp. 322-323.

linguagem. No seu livro *Freud: Una Interpretación de la Cultura*, e desmontando a suspeita lançada por Freud, mostra que a psicanálise não é outra coisa que uma interpretação da narrativa dos sonhos, isto é, que o analista não analisa o sonho diretamente, mas o relato que dele lhe fazem, ou seja, entre o sonho e a análise há uma mediação: a palavra dita, a linguagem. Esta objetivação da linguagem que se «anuncia como lugar de significações complexas onde outro sentido se dá e se oculta [...], região de duplo sentido»¹⁰⁵, que requer uma interpretação, é símbolo.

Antes de aprofundarmos a definição de símbolo, é imperioso que façamos a distinção prévia entre este e sinal (signo). Sinal é, afirma-o Ricoeur, um veículo sensível cujo valor lhe é conferido pela *função significante* que porta, e que o remete a outra coisa à qual só ele indica, não sendo alvo de interpretação pois não é uma “estrutura intencional de segundo grau” – esta sim, passível de interpretação –, mas constitui um primeiro termo que aponta para essa estrutura segunda.

Existem nos sinais dois pares de fatores, que compõem a sua unidade. O primeiro par é formado pela estrutura sensível do sinal e pela significação que veicula (do significante e do significado); o segundo é composto pela dualidade intencional (sensível-espiritual; significante-significado) e pela coisa ou objeto designado.

A dualidade que se apreende nestes pares constituintes dos sinais, presta-se a confusões e distingue-os do símbolo. A “região de duplo sentido” própria do símbolo, não pode ser apreendida desta dualidade verificada nos sinais, ainda que seja tentador fazê-lo. No símbolo a dualidade – se assim a podemos designar – é de outra ordem: sobrepõem-se à dualidade dos sinais como “relação de sentido a sentido” composta por uma textura semântica que só a interpretação lhe revelará o seu sentido segundo ou os seus sentidos múltiplos. O símbolo pressupõe os sinais, é deles o sentido primário, literal, manifesto; constituem a base que remete a um sentido outro. O símbolo pressupõe os sinais, pois desvela-se com eles, mas sobrepõe-se a eles e conferem-lhe sentido na relação¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Paul RICOEUR, *Freud: Una Interpretación De La Cultura*, 8ª ed (Coyoacán: Siglo XXI Editores, 1990), p. 10.

¹⁰⁶ Cf. RICOEUR, *Freud*, pp. 14-15.

Ainda que arreigado na profundidade do cosmos, o símbolo só existe a partir do homem que fala; é a dialética que permite a relação de sentido a sentido. «Certamente o salmo diz: “Os céus proclamam a glória de Deus [Sl 19,1]; porém os céus não falam ou, melhor, falam através do profeta, do hino ou da liturgia [ou da obra de arte¹⁰⁷]; faz falta sempre uma palavra para retomar o mundo e fazer que se torne hierofania»¹⁰⁸. O símbolo acontece quando a linguagem produz sinais compostos – como sejam as obras de arte – onde o sentido não se conforma com a coisa designada, mas aponta para outro sentido que não seria acessível senão no, e pelo, seu foco ou propósito¹⁰⁹.

O símbolo é então, assim o define Paul Ricoeur, uma

«estrutura intencional que não consiste na relação de sentido com a coisa, mas numa arquitetura do sentido, numa relação de sentido a sentido, do sentido segundo com o primeiro, seja ou não uma relação de analogia, seja que o sentido primeiro dissimule ou revele o segundo. É esta estrutura que torna possível a interpretação, ainda que só o movimento efetivo da interpretação a manifeste»¹¹⁰.

Para Ricoeur, como vimos, o símbolo reclama a interpretação. Contudo, a interpretação não consiste no simples desprendimento do segundo sentido (ou segunda intenção, numa linguagem mais freudiana) dissimulado no sentido literal. Trata antes de aprofundar a universalidade e a temporalidade, de explorar uma ontologia de cariz mitológico que contém o peso do todo das coisas, da vida e da história – da *totalidade*, diria R. Guardini – e que se encontram implícitas no símbolo, e que afloram impulsionadas por este, até à expressão especulativa. O símbolo é aurora da reflexão¹¹¹, que por sua vez é o esforço de existir, é o desejo de ser¹¹². O símbolo dá que pensar e abre a um excesso de sentido.

¹⁰⁷ Na linguagem Guardiniana, melhor seria denominá-la *Imagem de Culto*, como veremos mais adiante, no capítulo IV.

¹⁰⁸ RICOEUR, *Freud*, p. 18.

¹⁰⁹ Cf. RICOEUR, *Freud*, p. 18.

¹¹⁰ RICOEUR, *Freud*, p.20.

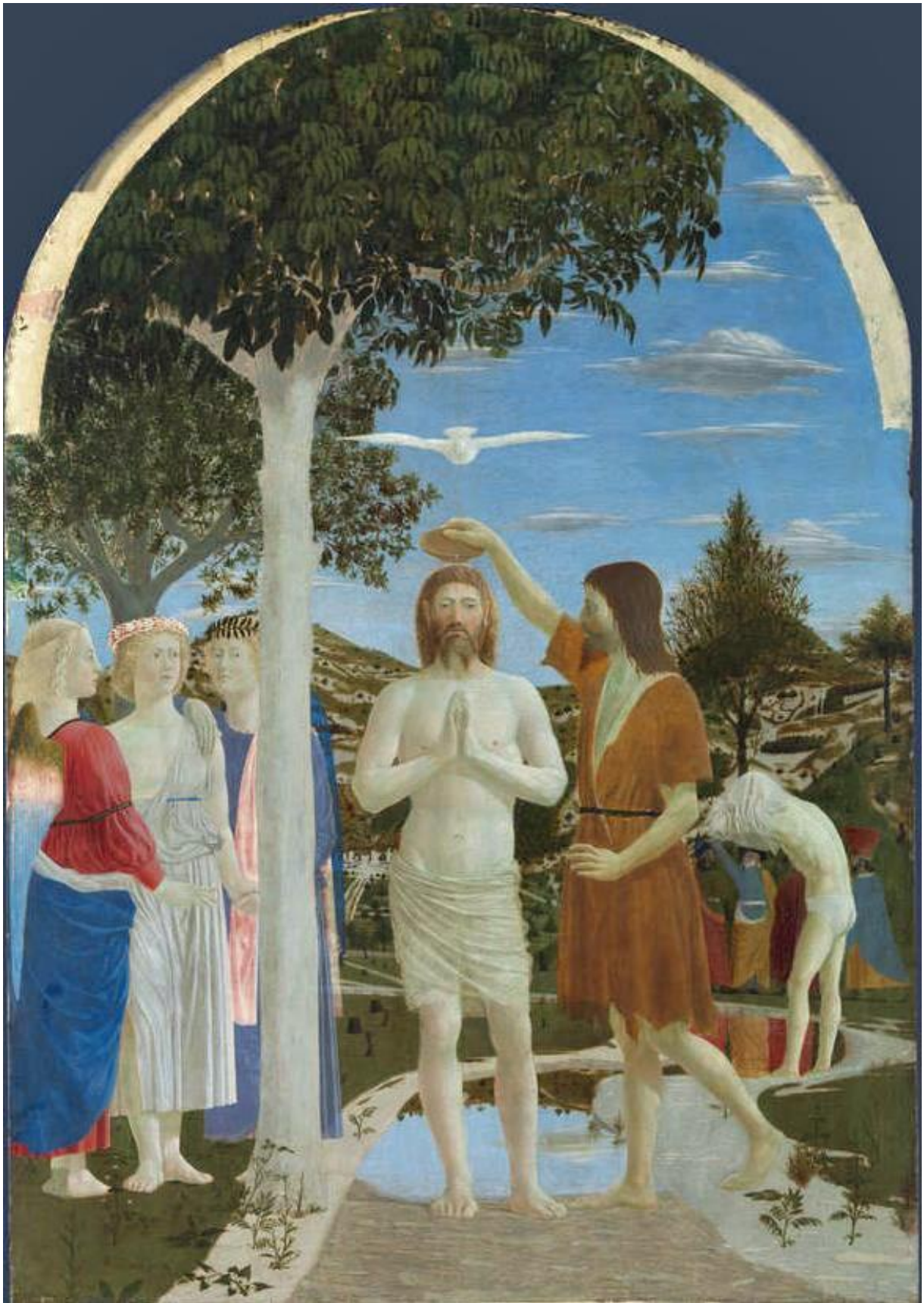
¹¹¹ Cf. RICOEUR, *Freud*, pp. 37-38.

¹¹² Cf. RICOEUR, *Freud*, p. 44.

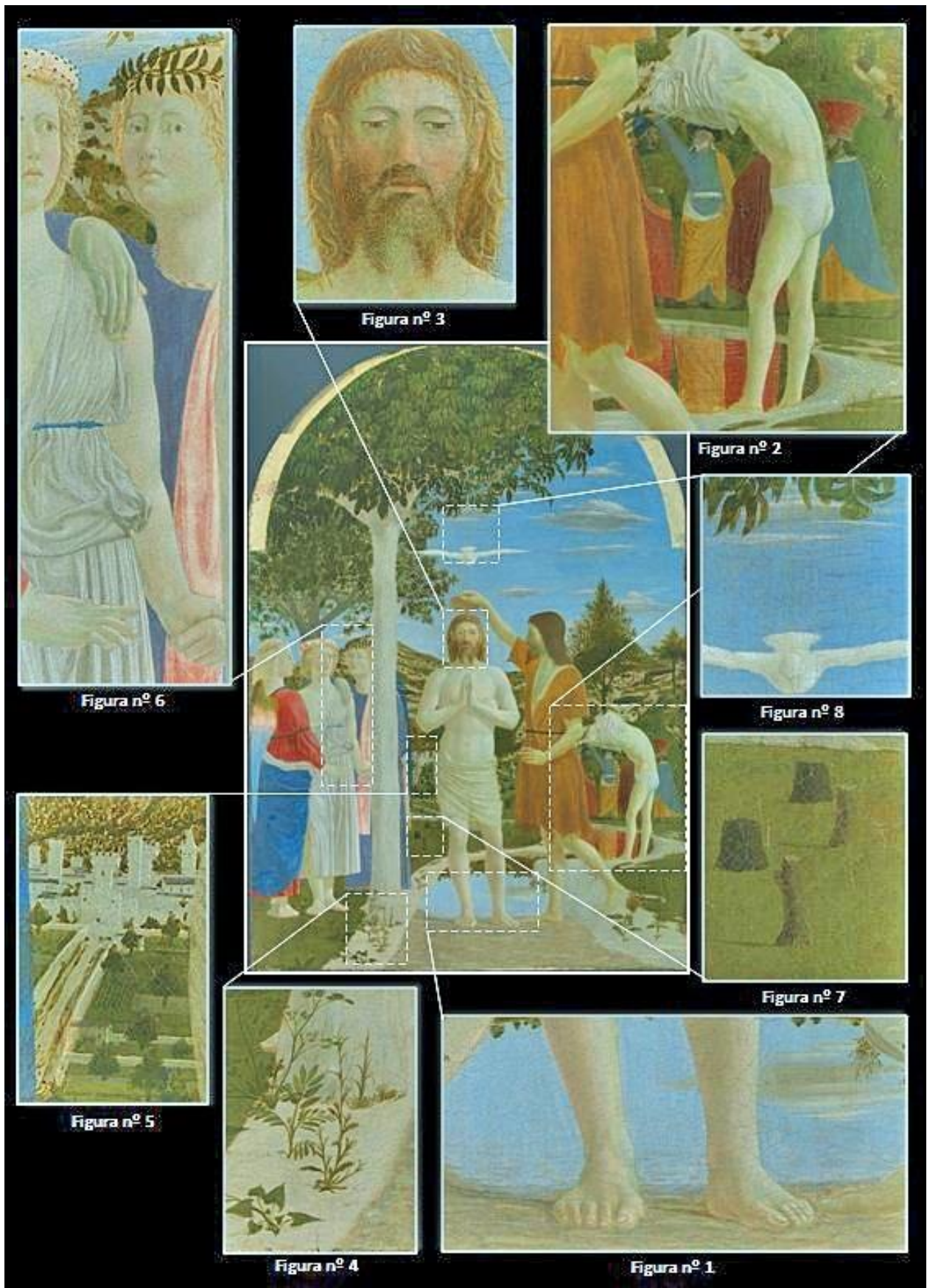
Antes de avançarmos para uma abordagem da arte enquanto possibilidade mediadora de uma relação de sentido a sentido entre o homem e o transcendente – que faremos, distinguindo uma obra de culto de uma obra de devoção –, deter-nos-emos no concreto de uma obra de arte com a qual desejamos fazer uma súmula de tudo o que até aqui expusemos. Voltaremos então de novo à temática do símbolo, para concluirmos, no IV capítulo, de novo com Romano Guardini.

III CAPÍTULO

O BAPTISMO DE CRISTO DE PIERO DELLA FRANCESCA UM ESTUDO DE CASO



Piero della Francesca, *O Baptismo de Cristo*, 1450s, ovo sobre choupo, 167 x 116 cm, The National Gallery, Londres



Composição feita a partir da pintura: *O Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca, The National Gallery, Londres

A obra, *O Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca, que analisaremos neste trabalho é uma das obras que marcaram qualitativamente a arte da pintura e contribuiu para que esta se afirmasse como uma arte nobre. Se Domenico Veneziano é o grande pintor dos primeiros tempos do Renascimento italiano, é com Piero della Francesca, pintor matemático, que as características desse mesmo Renascimento atingem o seu apogeu perdurando até à idade moderna. Mestre exímio na arte da perspectiva, na relação das proporções, na progressão e interdependência cromática, no domínio da luz, alcançou com a sua pintura um equilíbrio único entre o homem e o meio envolvente, onde o homem e o meio são agentes da narrativa.

Trata-se de uma obra de um cristão crente – acreditamos –, profundamente conhecedor da fé que professa, expressando, a fé e o conhecimento desta, enquanto pinta.

Este nosso trabalho está dividido em três partes. Na primeira faremos uma resenha biográfica sobre o pintor; na segunda enquadraremos a obra no contexto histórico, cultural e litúrgico que a viu nascer e por último faremos a análise da obra numa abordagem técnica e, simultaneamente, simbólico-teológica.

1. O AUTOR

São escassos os dados biográficos sobre o pintor e os que existem confinam-se quase exclusivamente ao relato feito por Giorgio Vasari no séc. XVI. Ficam aqui os essenciais¹¹³: Piero di Benedetto dei Franceschi, que ficará na história com o nome de Piero della Francesca, terá visto a luz do dia, num dos dias, do ano de 1416¹¹⁴. Nasceu em Borgo San Sepolcro (hoje Sansepolcro), no seio de uma família burguesa de mercadores que lhe possibilitaram uma educação inicial nas várias áreas da matemática, como convém a uma família de mercadores, e que acabará por se refletir

¹¹³ Esta descrição biográfica segue de perto o texto: DEIMLING, "A Pintura do Primeiro Renascimento", pp. 268-274.

¹¹⁴ Esta é uma data difícil de estabelecer. O mais seguro será afirmar que nasceu num dos anos do intervalo 1415-1420 (Cf. DEIMLING, "A Pintura do Primeiro Renascimento", p. 268.).

no rigor da representação formal das personagens e perspectivas das suas obras, mas que não o realizará completamente pois muito novo já se encontra ligado à pintura. A aptidão artística deve ter despertado antes do ano 1432. Neste ano, com 16 anos de idade, já está ao lado de *António de Anghiari*, na pintura de um retábulo para a igreja de San Francisco in Borgo, o que leva a supor que frequentaria o ateliê do artista há já alguns anos.

Mas este ateliê não parece poder conter a ambição e talento do jovem artista: em 1439 trabalha em Florença ao lado do mestre *Domenico Veneziano* (1410-1461)¹¹⁵ no fresco *A História da Virgem* da igreja de Santo Egídio (obra que não chegou até nós).

Notemos que nesta época Florença era um meio efervescente de vida artística e intelectual que permitiu o contacto do jovem pintor com nomes como *Gentile de Fabriano* (1370-1427) que se expressava num gótico flamejante, ou nomes como *Masolino* (1383-1447) e *Masaccio* (1401-1428) que impressionavam pela austera monumentalidade das suas obras. Terá inclusive podido participar nas acesas discussões, em torno das novas teorias da perspectiva avançadas por *Leon Battista Alberti* (1404-1472), e sobre as quais Piero se viria a tornar num expoente teórico¹¹⁶ e exímio executor.

Em 1442 está de novo em Borgo San Sepulcro onde é eleito membro do Conselho Municipal da cidade (voltará a fazer parte deste conselho em 1467). Piero della Francesca amava a sua terra natal, denotam-no este voltar constante ao seu lugar de origem e o assumir nele responsabilidades políticas, as várias obras por ele realizadas na sua cidade, e a representação da sua paisagem natal em todos os seus quadros que tenham como fundo a natureza. É na sua cidade natal que, em 1445, lhe é encomendada a sua primeira obra¹¹⁷: o políptico conhecido como *Retábulo da*

¹¹⁵ Cf. Frederick HAETT; David G. WILKINS, *History of Italian Renaissance Art*, 5ª ed (Londres: Thames & Hudson, 2003), p. 310.

¹¹⁶ Piero della Francesca publica mesmo um livro sobre essa temática – *De Prospettiva Pingendi* – tendo sido professor, em Urbino, de arquitetos como Bramante. Além desta, escreve mais duas obras, uma sobre geometria e outra sobre o ábaco.

¹¹⁷ Trata-se da primeira obra documentada. Não é certo que não tenham existido outras anteriores.

Misericórdia.

Mas se ama e volta sempre que pode a Borgo San Sepolcro, também é verdade que a sua vida é recheada de viagens. A busca de uma experiência artística mais rica e de novas encomendas fizeram dele um homem desinstalado. Em 1450 visita Ferrara; é chamado a Rimini em 1451 por Sigismondo Malatesta (1417-1468) para ajudar na decoração da igreja de São Francisco (conhecida como Templo de Malatesta)¹¹⁸; entre 1450 e 1480 vai frequentemente pintar a Urbino, a pedido de Federico Montefeltro (1422-1482)¹¹⁹. Aqui terá contactado com a pintura flamenga pois Montefeltro possuía arte flamenga, pela qual tinha uma grande paixão¹²⁰. Em 1452 começa a sua obra maior: os frescos da igreja de São Francisco em Arezzo, a expensas da família Bacci, que ocuparam Piero durante catorze anos, interrompidos por uma deslocação a Roma, em 1459, para a decoração dos aposentos do papa Pio II.

Em 1467 está de novo na sua cidade, é conselheiro municipal, pinta esporadicamente, mas já não aceita trabalhos da envergadura dos de Arezzo, e é nela que falece em 1492, diz a tradição, cego.

2. O ENQUADRAMENTO HISTÓRICO, CULTURAL E LITÚRGICO

Os inícios de *Quattrocentos* são marcados por uma profunda renovação artística e cultural. Em Florença sente-se este fervilhar. Os artistas sentem ter o direito, mesmo o dever, de intervir socialmente. A arte perde a sua, quase exclusiva, função ornamental para passar a ser uma forma de intervenção social, ao serviço de uma nova visão do homem e reflexo desta. O homem adquire, nesta época a dignidade do homem interventivo do *areópago*, capaz de compreender e dominar, pela razão, a natureza, e que se traduz na arte num pulular de experimentação que renova totalmente a forma de representação dos mundos exterior e interior. Homens como, *Filippo Brunelleschi*

¹¹⁸ Pinta um fresco onde se vê Malatesta ajoelhado aos pés do seu santo padroeiro venerando-o.

¹¹⁹ São desta época a *Flagelação de Cristo* e o díptico de Federico e Battista Sforza.

¹²⁰ Cf. DEIMLING, "A Pintura do Primeiro Renascimento", p. 268.

(1377-1446), *Donatello* (1386-1466), *Masaccio* (1401-1428)¹²¹, dão os primeiros e firmes passos deste *Renascimento* em Florença.

Simultaneamente, na Flandres, os pintores começam a interessar-se pela natureza de um universo, que vêem constituído por microcosmos de elementos com igual dignidade: «O homem não é o único protagonista dos acontecimentos, mas situa-se num universo multiforme que escapa às leis da razão. Cada objeto possui uma beleza finamente estudada pela luz, e contém um significado simbólico que explica a incrível quantidade de chaves de leitura ocultas nos quadros»¹²² dos pintores flamengos. *Jan van Eyck* (1390-1441), *Robert Campin* (1375-1444), *Rogier van der Weyden* (1400-1464) ..., unem uma minuciosa representação da realidade a uma interpretação sensível e psicológica da mesma¹²³.

Esta disparidade geográfica, entre Florença e Flandres, é unida por *Cosme o Velho* (1389-1464) que governou Florença a partir de 1434. Este, ao alargar o âmbito de ação do seu banco às cidades de Brugges, Genebra e Amsterdão, e sendo amante das artes, grande mecenas e protetor de literatos e humanistas, fomentou um intercâmbio de obras de arte e influências culturais que haviam de aproveitar a ambas as regiões e à afirmação do Renascimento¹²⁴. O primeiro pintor que terá congregado estas duas visões foi *Fra Angélico* (1387-1455), que «conjuga as regras da perspetiva com o colorido ardente, em que a luz adquire uma valência quase mística»¹²⁵. Mas logo foi secundado por nomes como *Fillipo Lippi* (1406-1469), cujas obras possuem um subtil jogo de claros e escuros que descrevem delicadamente a realidade, ou ainda, *Paolo Uccello* (1397-1475), pintor ousado, que “materializa”, nas suas obras, uma realidade quase metafísica.

Há ainda um outro dado histórico que importa ressaltar e que contribui para

¹²¹ O primeiro, escultor e arquiteto (notabilizando-se sobretudo como arquiteto), o segundo escultor e o terceiro pintor.

¹²² Tatjana PAULI, *Piero Della Francesca: O Compasso e o Pincel: a Alma Racional Do Quattrocento Italiano* (Vigo: Nova Galicia Ediciones, 2000), p. 14.

¹²³ Cf. PAULI, *Piero*, p. 14.

¹²⁴ Cf. PAULI, *Piero*, p. 16.

¹²⁵ Cf. PAULI, *Piero*, p. 18.

densidade cultural de Florença e a atracção de artistas a esta cidade: nos finais dos anos trinta (do século XV) o Papa Eugénio IV fixa residência em Florença (fugido de Roma e após uma estada em Ferrara). A sua presença nesta cidade faz com que incidam sobre ela os olhares atentos do mundo e atraia académicos e artistas.

Florença é também o local onde está sediada a *Academia Platónica*, dirigida pelo filósofo neoplatónico *Marsílio Ficino* (1433-1499)¹²⁶, cujo pensamento é muito difundido e amplamente aceite. Este defendia que Deus

«criou o mundo a “pensar em si próprio”, porque Nele “ser, pensar e querer” são a mesma coisa, e se Ele não está no universo, que é ilimitado, mas não propriamente infinito, o universo está Nele: Deus “enche-o sem ficar cheio, penetra-o sem ser penetrado, e abrange-o sem ser abrangido”»¹²⁷.

Esta citação será a súpula do pensamento que mais terá influenciado o Renascimento e com o qual, seguramente, o nosso pintor contactou, porque o soube exprimir: a sua obra corporaliza esta ideia de uma natureza repleta de divindade.

Quando Piero della Francesca chega a Florença (1438-1439) encontra-a mergulhada neste ambiente cultural intenso. Este, indubitavelmente, influenciou-o. E talvez a maior influência tenha chegado de *Domenico Veneziano* e da sua «representação naturalista da realidade»¹²⁸, que Piero elevará à perfeição, criando uma arte de austera beleza formal pela aplicação sistemática e rigorosa da perspectiva geométrica.

Quanto ao contexto litúrgico – que está na base da representação pictórica de Piero della Francesca que analisaremos, e que consideramos, dado que a obra versa o sacramento do Batismo – restringir-nos-emos ao seu aspeto ritual geral. No século XV praticava-se o rito do Batismo “por infusão”. De facto até aos finais do século XII, princípios do século XIII, a arte – sobretudo a bizantina – representou o Batismo de

¹²⁶ Esta academia tinha sede na *villa Careggi* doada por Cosme o Velho (cf. Erwin PANOFKY, *Estudos De Iconologia: Temas Humanísticos Na Arte Do Renascimento*, 2ª ed (Lisboa: Editorial Estampa, 1995), p. 120.).

¹²⁷ PANOFKY, *Estudos*, p. 121.

¹²⁸ PAULI, *Piero*, p. 20.

Jesus, segundo o rito do Batismo por “imersão”: Jesus nu, imerso, por vezes até aos ombros, nas águas do Jordão – ou mesmo numa tina – tendo João Baptista, a mão sobre a sua cabeça; por cima planando uma pomba, símbolo do Espírito Santo e sobre esta o busto, ou simplesmente a mão, de Deus Pai a abençoar; a preencher o espaço, anjos, no papel de diáconos, aguardando para vestir Jesus. Mas, no século XIII a liturgia batismal privilegia o Batismo por infusão o que originará um novo tipo de representação pictórica: Jesus mantém-se de pé, em atitude de oração, mas já não imerso, ou com água apenas a cobrir-Lhe os pés, e João Baptista deitando-Lhe água sobre a cabeça; mantém-se a representação do Espírito e o Pai, e os anjos, presentes na composição, nem sempre apresentam as vestes para vestir Jesus. No novo ritual esse gesto já não é necessário e a arte suprime as vestes mesmo que mantenha as figuras.

3. ANÁLISE DA OBRA: “O BAPTISMO DE CRISTO”

O Baptismo de Cristo foi originalmente o retábulo central de um políptico pintado para a igreja de San Giovanni em Borgo San Sepolcro. Trata-se de uma obra do início do Renascimento italiano, um dos primeiros trabalhos que Piero pintou após o regresso de Florença, é contudo uma das suas melhores pinturas. Encontra-se hoje na National Gallery de Londres.

Piero della Francesca (também) nesta obra revela os princípios do «*Renascimento*, incluindo a sua (previsível) fase final ou maneirista, redimindo o desenho com notável nitidez e exagerada precisão, a par de uma simplicidade formal e geométrica, e de uma atmosfera cromática e irreal»¹²⁹, que faz transparecer a singularidade e intimidade de cada personagem representada, suspende o tempo e organiza o espaço.

Toda a sua pintura, e esta não é exceção, é marcada por quatro características essenciais, que pontuam toda a arte renascentista, mas que Piero eleva à potência

¹²⁹ António Quadros FERREIRA, *Entre Florença e Guernica* (Fundação Eng. António de Almeida, 2000), p. 34.

máxima. Uma delas é talvez consequência do seu gosto pela matemática: as suas obras gozam de uma *monumentalidade* impressionante que lhe é conferida pelo recurso a forma geométricas básicas, pelo rigor com que as aplica¹³⁰ e pelo domínio da luz, que consegue. Outra a impassibilidade, ou talvez melhor a *sobriedade* das suas personagens, por um lado vivas, pelas cores empregues e pelo domínio da luz que evita grandes contrastes com o fundo, mas por outro lado impassíveis, com uma expressão reservada de sentimentos. A terceira característica, já conjugada e referida nas anteriores, é a *luminosidade* que confere à sua pintura uma atmosfera suave. Como quarta característica temos o domínio exemplar da *perspetiva*, da qual se revelou um exímio defensor (o Renascimento discutiu se se devia pintar segundo as regras da perspetiva, que eliminava as distorções periféricas, ou se se devia pintar a realidade apesar das distorções aparentes que esta induzia). A unicidade dos diferentes planos da pintura de Piero, deve-se muito ao emprego exemplar das técnicas da perspetiva.

«Em certo sentido, a perspetiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático. Renega as diferenças entre a parte de frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço "vazio"), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num "*quantum continuum*" único»¹³¹.

A «figura e o fundo constituem uma comum preocupação cénica, onde a luz, ou a ideia do contraste luminoso se sobrepõe à ideia do contraste cromático, refletindo, uma geografia e [simultaneamente] uma humanidade»¹³², mas também uma correspondência entre um céu que se prolonga na terra, e uma terra que se eleva ao céu.

Vejamos então, na obra, o conteúdo destas afirmações.

¹³⁰ Há autores que afirmam que esta característica da pintura de Piero della Francesca, terá sido um estímulo para o cubismo do século XX. E terá sido o interesse destes que repôs a obra de Piero no lugar que ela merece. Piero, muito aceite na sua época, foi quase esquecido até à sua redescoberta no século XX pelos autores desta corrente artística (Cf. HAETT; WILKINS, *History of Italian*, p. 310. Ver também: DEIMLING, "A Pintura do Primeiro Renascimento", p. 268.

¹³¹ Erwin PANOFKY, *A Perspetiva Como Forma Simbólica* (Lisboa: Edições 70, 1993), p. 34.

¹³² FERREIRA, *Entre Florença*, p. 35.

3.1. Dados Técnicos

Meio, suporte: ovo sobre madeira (choupo);

Dimensões: 167 x 116 cm

Datado de: 1450¹³³

3.2. Identidade e significado geral da obra

A pintura inspira-se claramente nas narrativas sinópticas do Batismo de Jesus (Mt 3, 16-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22), complementadas pelo relato joanino (Jo 1, 32-34), tendo o ritual litúrgico do Batismo “por infusão” como fundo. Mas considerará principalmente o Evangelho de Mateus, parece-nos, pois não se fica pelo relato do Batismo e faz uma referência, num segundo plano, à pregação de João Baptista (Mt 3, 1-12), como veremos.

A composição tem por base a conjugação de um círculo e um quadrado. O círculo, forma geométrica perfeita, sem princípio nem fim, circunscreve a Trindade: tem no centro a pomba, símbolo do Espírito Santo, por baixo desta Jesus e acima o Pai, ou o símbolo da voz do Pai, uns finos raios dourados, que surgindo por detrás da folhagem da árvore, descem até Jesus (na nossa imagem são pouco perspctíveis). Por seu lado o quadrado define claramente três zonas retangulares iguais, delimitadas à esquerda pelo tronco da árvore do primeiro plano, e à direita pelo corpo de João Baptista. Cada um destes retângulos possui “entidades” diferentes: à direita os homens, habitantes deste mundo, ao centro o Homem-Deus, que habitando este mundo é de outro Reino, e à esquerda, três anjos, habitantes dos céus. Jesus, mostra-o assim Piero, é a porta do Reino, é aquele que une um e outro mundo. Mais ainda: a unir o primeiro e o segundo retângulos (da direita para a



¹³³ A data indicada é a sugerida pela The National Gallery, de Londres, onde se encontra a obra. Os autores dividem-se quanto à sua datação: Robert Cumming aponta o ano de 1445 (cf. Robert CUMMING, *Comentar a Arte: A Análise e o Estudo Dos Quadros Mais Famosos Do Mundo* (Verona: Civilização Editora, 1996), p. 19.); Tatjana Pauli o ano de 1452 (cf. PAULI, *Piero*, p. 34.).

esquerda) está João Baptista, o precursor – aquele que veio para anunciar a chegada iminente do Reino (cf. Mt 3, 2) –, como que a indicar-nos o caminho, que ele aplana e é o primeiro a trilhar; Piero della Francesca pinta o Baptista, entre os dois retângulos, como se estivesse a caminhar, a dirigir-se para Cristo, para Aquele que é, como dizíamos, Porta da Reino. Piero une, de forma austera, equilibrada e perfeita, no espaço de um quadrado e na relação do quadrado com o círculo, o céu e a terra. Socorre-se de formas geométricas para nos dizer que o Batismo é a porta de entrada no Reino, que Cristo é, Ele mesmo, essa porta, que pelo Batismo acedemos a Ele e somos filhos de Deus, herdeiros do seu Reino, membros da sua Igreja, corpo, do qual Ele é a cabeça.

3.3. Características técnicas, cénicas e o seu significado cristão

O quadro está recheado de pormenores técnicos e simbólicos deliciosos. Desde logo, algo que Piero, melhor do que ninguém, representa: o efeito de suspensão do movimento¹³⁴. As personagens, assim como o fundo, adquirem, por esse efeito, uma qualidade eterna, monumental e sagrada, que torna o acontecimento narrado sempre presente. A constante atualidade do acontecimento é reforçada por um outro pormenor que coloca o observador na cena e no exato momento em que o ato acontece: um dos anjos (o anjo da direita; ver Figura nº 6) olha diretamente para o observador, agarrando-o nesse olhar, e fazendo com que deixe de olhar a pintura e passe a presenciar o acontecimento. O olhar do anjo convoca o observador e prende-o ao acontecimento que se torna “presente”. E a presença faz-se sentir não só no tempo, nesse tempo eterno do acontecimento, mas também no espaço. Ao representar a cidade e a paisagem de Borgo San Sepolcro, numa pintura que se encontrava originalmente nesta cidade (ver Figura nº 5), Piero, universaliza o acontecimento e dá a sensação de uma proximidade espacial, ao observador que, naquela cidade, contemplasse o retábulo¹³⁵.

¹³⁴ George Seurat (1858-1891), busca esse mesmo efeito, e inspira-se claramente em Piero della Francesca, quando pinta, por exemplo, *A Grande-Jatte* (Cf. CUMMING, *Comentar a Arte*, pp. 92-93).

¹³⁵ O mesmo recurso é utilizado, por exemplo, por Domenico Ghirlandaio (1449-1494), no fresco que pintou

Há ainda um outro dado, nesta obra, que contribui para esta sensação de suspensão do movimento: a falta de vento, isto é, a falta de agitação. Atente-se à superfície da água (ver Figura nº 1). É um autêntico espelho. As águas estão calmas, não há agitação, o que indicia a ausência do vento. Contudo, esta falta de agitação não confere à narrativa da pintura o ar frio e cristalizado de um acontecimento congelado no tempo; o contraponto das cores quentes e da luminosidade impedem-no, conferindo-lhe o carácter de acontecimento eterno sempre presente.

Contemplando ainda as águas calmas do Jordão podemos inferir uma outra leitura simbólica: junto aos pés de Jesus – e só aí – as águas refletem o céu (ver Figura nº 1). O céu espelha-se na terra; o céu está já presente no mundo, aos pés de Jesus, Deus encarnado. Se há um movimento horizontal e progressivo nos três retângulos que formam o quadrado, dado pela deslocação de João Baptista, da direita para a esquerda, como que a indicar-nos um caminho que devemos empreender, o mesmo não se verifica verticalmente (excetuando talvez os raios dourados símbolo da voz do Pai – ver Figura nº 8 –; os raios são pouco perceptíveis na nossa imagem); não é necessário este movimento, a sua ausência é antes simbólica: os céus já estão na terra com Jesus Cristo. Céus e terra estão já indissociavelmente unidos. E veja-se com que força esses pés se firmam na terra, criando uma convincente sensação de aderência¹³⁶. E são céus repletos de Espírito que se refletem e pairam sobre as águas: a forma horizontalmente alongada das nuvens parece querer repetir a forma da pomba-Espírito.

Ainda relativamente ao rio, é interessante notarmos a paragem súbita das águas

na Igreja da Santíssima Trindade em Florença, que representa o episódio da entrega da regra de S. Francisco de Assis ao Papa Honório III. O fundo, contrariamente ao que seria de esperar, representa Florença e não Roma, local do acontecimento. Se associarmos ao fundo florentino o estarem representados na pintura personagens locais, que parecem contemplar admiradas os acontecimento (Fancesco Sassetti, Lorenzo de Medicis e seus familiares), compreenderemos que este fresco não representa apenas uma passagem histórica, mas é também «uma sagrada relíquia que sacraliza a vida» dos contempladores, nela representados (cf. PLAZAOLA ARTOLA, "Razón y Sentido", p. 53. Ver também: DEIMLING, "A Pintura do Primeiro Renascimento", pp. 286-289.).

¹³⁶ Trata-se de uma das características mais reconhecidas na pintura de Piero della Francesca: a forma rigorosa com que desenha os pés das suas personagens: parecem "colar-se" ao solo, contribuindo assim para a noção de indissolubilidade entre o fundo e as personagens (cf. "A Vida Obscura De Um Artista Célebre," in *Os Grandes Artistas: Gótico e Renascimento* (Difusão Cultural, 1990), pp. 37.).

do Jordão aos pés de Cristo (ver de novo a Figura nº 1). Não se sabe se este pormenor foi propositado ou se é resultado da deterioração da obra¹³⁷. De qualquer modo, tal como está, permite-se a uma leitura simbólica. O Batismo de Jesus no Jordão por João Baptista, que praticava um batismo de arrependimento e purificação dos pecados, causa perplexidade entre os teólogos: não tendo Jesus pecado, não tendo nada que purificar ou arrepender-se, porquê deixar-se batizar por João? Piero, sendo propositado este efeito, parece avançar com uma resposta: o Batismo de Cristo não carece de água; Ele não necessita de purificar-se (“lavar-se”) nas águas do Jordão, é antes ocasião para a manifestação da Trindade que a composição da obra parece preocupada em relevar: para além do eixo central, onde figuram o Pai, o Espírito e o Filho, do lado esquerdo, a presença dos três anjos reforçam a ideia Trinitária. Três anjos com três penteados, três rostos, três poses, mas a aparência de apenas uma cumplicidade, intimidade e proximidade¹³⁸ – distinção e unidade, esta última reforçada pelo colocar da mão de um dos anjos no ombro de outro e pelas mãos dadas (ver Figura nº 6) –, abrigados à sombra de uma árvore, que facilmente nos remete para a passagem genesíaca (Gn 18, 1-3) em que Abraão acolhe três anjos à sombra do carvalho de Mambré, e que a tradição cristã vê como uma manifestação e prefiguração da Trindade, Teofania de Deus Uno-Trino. Assim o Batismo de Cristo não é um momento de purificação mas de glorificação do próprio Cristo, *Filho amado do Pai* (cf. Mt 3, 17b), no qual cada um de nós é Batizado, pelo Espírito Santo, como forma de chegar ao Pai¹³⁹, e pelo qual adquirimos uma renovada vida. Nesta sequência, também não deixa de ser sintomático que o pintor tenha colocado tão pouca água a ser derramada sobre a cabeça de Jesus; sugere a relutância de João em batizar Jesus: «Eu é que tenho necessidade de ser batizado por ti, e Tu vens a mim?» (Mt 3, 14).

Por outro lado a paragem repentina da água releva a aridez aparente que rodeia Jesus e com ela se transmite uma nova mensagem. A aridez é apenas aparente, o

¹³⁷ Cf. CUMMING, *Comentar a Arte*, p. 19.

¹³⁸ Cf. CUMMING, *Comentar a Arte*, p. 19.

¹³⁹ O movimento horizontal que referíamos acima, tem também aqui fundamento.

espaço que tem Cristo como centro, como coluna, pulula de vida. Parece-nos ser intencional, assim o cremos, que o pintor de Sansepolcro, tenha representado o brotar de vida nova, nessa aridez que ladeia o rio e que se encontra aos pés de Jesus (ver Figura nº 4). Esta vida nova é simbolizada pelas pequenas plantas que aí desabrocham. Do seio da aridez, onde reinaria a esterilidade, vê-se levantar vida nova – eis que faz, Jesus, novas todas as coisas (cf. Ap 21, 5) – e que tenderá para o vigor e frondosidade das árvores do primeiro plano – qual jardim do Éden – contrastando com os cepos das árvores cortadas (ver Figura nº 7) que ponteiam o segundo plano e que reenviam, como dissemos acima, para a pregação de João Baptista: «O machado já está posto à raiz das árvores e toda a árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo» (Mt 3, 10)¹⁴⁰.

Os personagens barbados que se encontram ao fundo (ver Figura nº 2), talvez sejam os Fariseus e Saduceus a quem João, encolerizado, chamava «Raça de víboras» (Mt 3, 7). Formam um grupo à parte, ensimesmado e alheio ao acontecimento salvífico do primeiro plano. Encontram-se refletidos, eles mesmos, nas águas do Jordão, como que a conter a luz vinda do alto, impedindo-a de se espriar e banhar nas águas que vivificam a terra. Contraste evidente com a água que precede os pés de Jesus – como vimos anteriormente – e justificando assim o epíteto do Baptista. Eles são um obstáculo entre céus e terra. A lei, que defendem acerrimamente, porque a têm como seu domínio, e a encerram em si mesma como um fim e não como “pedagogia” que conduz a Cristo (cf. Gl 3, 23-24), impede que os céus transpareçam na terra. Se dependesse deles os “céus permaneceriam fechados”, expressão muito em voga e sentida no tempo de Jesus. O seu vestuário, mais pesado e abundante do que o das restantes personagens é um outro sinal com que o pintor enfatiza o epíteto “raça de víboras”. Ele afronta a quase nudez de Jesus Cristo e do catecúmeno e por outro lado é afrontado pelo próprio vestuário do Profeta: João Baptista veste-se com uma pele de camelo (cf. Mt 3, 4), ora o camelo é um animal que se encontra na lista normativa do Levítico como um dos animais impuros (cf. Lv 11, 4). Esta indumentária do Baptista

¹⁴⁰ Cf. Manuel JOVER, *Cristo Na Arte* (Carnaxide: Difel, 1994), p. 61.

devia exasperar as “legalistas víboras”. Há uma nova lei e um despojamento novo necessários, parece gritar a pintura. Há um movimento que se impõe, induzido pela curvatura do catecúmeno e pelo movimento de João, que é preciso empreender. Não basta ficar na quietude, vestidos da certeza de *ter por pai a Abraão* (cf. Mt 3, 9), é necessário despir-se desta segurança para que se veja mais longe e se alcance Cristo e por Cristo, no Espírito, o Pai. Assim o faz o catecúmeno, que despindo-se, se configura com Cristo quase nu e se prepara para receber o Batismo. Assim o faz o Baptista que não se conforma com as normas mas com Cristo, para o qual já se dirige e para o qual já está preparado: tem os rins cingidos (expressão muitas vezes repetida nas escrituras como símbolo de estar preparado, vigilante e capaz de empreender nos caminhos da Vontade de Pai). É preciso voltar à pura nudez adâmica que Cristo possibilita e personifica.

O sentido do movimento que aludíamos supra e que é motivado pelos movimentos de João e do catecúmeno, não é aleatório. Nesta forma ocidental de representar os pontos cardeais num plano, em que o Norte corresponde à parte superior do plano, o Sul à sua parte inferior, o Oriente à sua direita e o Ocidente à sua esquerda, vemos que o sentido deste movimento é do Oriente para Ocidente. Este é o sentido bíblico da salvação. Vejamos: é no sentido oposto – Ocidente-Oriente – que segue o casal primogénito quando é expulso do Éden (Gn 3,24); o mesmo sentido é seguido pelo seu filho fraticida, (Gn 4,16) e pelos construtores da torre de Babel (Gn 11,2). Por outro lado, no sentido da salvação – Oriente-Ocidente – temos Abraão que sai de Haran a Oriente e se dirige para Canaã a Ocidente (Gn 12,4-5), ou, no mesmo sentido, a travessia do Jordão, após a errância pelo deserto, para tomar posse da Terra Prometida (Js 1,1-6). Este último exemplo é particularmente importante. Recordemo-nos que João batiza no Jordão e que o mergulho nas suas águas afigura-se como uma nova passagem (Páscoa) rumo à Terra Prometida. Piero della Francesca simboliza muito bem esta Páscoa ao escolher colocar o Éden a Ocidente (o retângulo da esquerda com os três anjos) e o movimento, sugerido pela curvatura do catecúmeno e pelo passo aparente de João, rumo a ele, sendo Cristo o Caminho-Travessia-Páscoa.

Permita-se que destaquemos ainda uma outra mensagem – das imensas

possíveis – que nos é induzida por um pormenor da pintura. Cristo é pintado com orelhas proeminentes (ver Figura nº 3), diríamos mesmo desproporcionadas¹⁴¹. Porquê? Tratar-se-á de uma limitação do artista ou conterà uma mensagem subliminar? Claramente a segunda hipótese. Todas as pessoas que compõem esta pintura têm orelhas proporcionadas e se percorrermos a obra de Piero della Francesca também não encontraremos esta desproporção nas imensas personagens da sua obra, excetuando, talvez apenas, o Cristo Ressuscitado do fresco da Ressurreição¹⁴², o que remete claramente para o carácter simbólico com que se apresentam as orelhas de Cristo. O melhor, maior e mais eloquente templo da voz do Pai é Cristo. A voz do Pai, que se faz ouvir aquando do batismo de Jesus, que em Mateus é dirigida a todos os homens acompanhada de um convite no imperativo: «escutai-O» (cf. Mt 3,17)¹⁴³, encontra em Cristo o primeiro ouvinte. Ele é, verdadeiramente homem – portanto ouvinte – em tudo igual a nós, exceto no pecado (cf. Fl 2,7-8; Hb 4,15). Ele é o servo Fiel sempre atento à Palavra emanada do Pai, é Aquele que desceu dos céus, não para fazer a Sua vontade, mas a vontade d’Aquele que O enviou (cf. Jo 6,38) e que constitui o Seu alimento (cf. Jo 4,34). Ora para que se realize a Vontade do Pai, o primeiro passo que é devido é a escuta. Assim o parece dizer o nosso pintor. Ao relevar o sentido da audição pelo tamanho das orelhas, está a afirmar a total sintonia entre a Vontade do Pai e a missão do Filho e simultaneamente a fazer um convite a que se assemelhem com Ele todos os batizados, pois sepultados com Cristo no batismo, conformados com Ele e com Ele ressuscitados (cf. Rm 6,3-4).

Temos que concluir, mas fazemo-lo com a sensação de que muito ficou por dizer, tal é a grandeza da obra. A arte, a autêntica obra de arte, tem esta característica, está

¹⁴¹ É possível encontrar também este recurso estilístico em ícones bizantinos da mesma época, vejam-se por exemplo o ícone *O Baptismo do Senhor*, que se encontra na Capela de Santa Tecla, Patriarcado Grego, Jerusalém, e o ícone *O Baptismo de Cristo*, Museu Bizantino de Atenas.

¹⁴² Este fresco, datado de 1460, encontra-se no Museo Civico de Sansepolcro, Itália. É, portanto, dez anos mais novo, e encontra-se no mesmo local em que se encontrava a pintura em análise.

¹⁴³ Em Marcos e Lucas a voz que se ouve afigura-se mais a um diálogo entre o Pai deleitado e o Filho entronizado (cf. Mc 1,11 e Lc 3,22).

sempre aberta e disponível para novas e diferentes interpretações e vivências.

O Baptismo de Cristo, afirmámo-lo, é uma obra de um crente. Só um crente e profundo conhecedor do texto bíblico, poderia produzir uma obra de tal densidade narrativa. «Para que a Beleza possa manifestar-se, é necessário e indispensável que previamente exista alguma coisa que possa ser revelada exteriormente: uma verdade essencial, uma emoção vivida que queiram projetar-se ao exterior»¹⁴⁴. Assim aconteceu com Piero della Francesca, recorrendo a imagens e símbolos, espelha e condensa todo um texto evangélico, no caso concreto desta obra, sobretudo os versículos um a doze do capítulo terceiro do Evangelho de S. Mateus.

O Baptismo de Cristo, confirmámo-lo, é uma obra de um grande artista plástico. «Até este retábulo nunca tivéramos uma visão tão pura, um espetáculo cromático tão desenvolvido, em que a natureza se aliasse ao homem de igual para igual, em que tudo na terra, do areal do rio à cabeça de Cristo, tivesse o seu lugar, não em subordinação hierárquica e, no final, teocrática, mas numa calma supremamente espetacular»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ GUARDINI, *O Espírito Da Liturgia*, p.87.

¹⁴⁵ Roberto LONGHI, *Piero Della Francesca*, 3^a ed (S. Paulo: Editora Sansoni, 1963), p. 38.

IV CAPÍTULO

IMAGEM DE CULTO, IMAGEM DE DEVOÇÃO

Nas linhas que se seguem projetaremos tudo o que atrás dissemos, no pensamento e relação que o magistério da Igreja tem com a arte – buscaremos este pensamento e relação em alguns, poucos mas significativos, documentos pontifícios e conciliares – seguindo-se a projeção deste pensamento magisterial na distinção entre obras de arte de culto e obras de arte de devoção.

1. A LITURGIA E A ARTE NO MAGISTÉRIO

O título deste subcapítulo poderá parecer pretensioso, e sê-lo-á, se o entendermos como uma análise exaustiva e hermenêutica do modo como o Magistério da Igreja se relaciona com a arte e do modo como esta se insere na liturgia. Não empreenderemos essa tarefa, não caberia neste trabalho. Cingir-nos-emos a alguns documentos que, mais hodiernamente, influem nessa relação e visão. São documentos que, de um modo ou de outro, direta ou indiretamente, se encontram ligados ao Concílio Vaticano II. Antes de começarmos esta abordagem, precisamente com um documento conciliar, a Constituição *Sacrosanctum Concilium*, façamos um parêntesis para uma chamada de atenção que nos faz Luis Maldonado¹⁴⁶. Este, depois de mostrar que a relação entre a beleza – um dos anseios da arte – e a liturgia são uma questão eminentemente pastoral, entendendo pastoral como a “praxis da vida eclesial”, verifica que as comunidades cristãs que mais atraem fiéis¹⁴⁷, são aquelas que apresentam uma liturgia com uma grande componente sensitiva e com uma forte influência oriental, onde os ícones são um desses elementos de influência e conferidores desse elemento sensitivo. Deixemos por agora a importância dos ícones para a liturgia, e o porquê dessa importância, voltaremos aqui, e dirijamos de novo a nossa atenção para o que nos diz o magistério da Igreja sobre a arte.

Na *Sacrosanctum Concilium*, no seu capítulo VII, podemos ler o seguinte:

«Entre as mais nobres actividades do espírito humano estão, de pleno direito, as belas artes, e muito especialmente a arte religiosa e o seu mais alto cume, que é a arte sacra. Elas tendem, por natureza, a exprimir de algum modo, nas obras saídas das mãos do homem, a infinita beleza de Deus, e estarão mais *orientadas* para o louvor e glória de Deus se não tiverem outro fim senão o de conduzir piamente e o mais eficazmente possível, através das suas obras, o espírito do homem até Deus»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ MALDONADO, "Sentido Estético", pp. 31-33.

¹⁴⁷ Refere concretamente as comunidades de *Taizé*, de *Jerusalém* e de *S. Egidio*.

¹⁴⁸ SACROSANCTUM CONCILIIUM OECUMENICUM VATICANUM II, "Constitutio de Sacra Liturgia Sacrosanctum Concilium," in *Acta Apostolicae Sedis*, 56 (1964), nº 122, pp. 130-131.

Centremo-nos um pouco nesta possibilidade afirmada pelos Padres Conciliares de ter a obra de arte a faculdade de “conduzir o espírito do homem até Deus”, mas contextualizemo-la melhor, aumentando o seu arco temporal pela associação de outras vozes que lhe darão maior consistência e lhe conferirão maior força afirmativa, revelando simultaneamente uma coerência de pensamento ao longo do tempo que se justapõe ao Concílio Vaticano II.

Precedendo a citada afirmação conciliar está uma outra do Papa Pio XII na sua Carta Encíclica *Mediator Dei*. Nela, ele afirma que a arte é como um «admirável cântico de glória [com] que os génios cantaram nos séculos passados a fé católica»¹⁴⁹; o mesmo nos diz um dos papas do Concílio, o Papa Paulo VI, que precisa mais o seu antecessor: «a vossa arte [– diz ele aos artistas –] consiste precisamente em captar os tesouros do céu, do espírito, em revesti-los de expressão, de cores, de formas, em torná-los acessíveis [...]. Vós tendes de facto essa *prerrogativa* de tornar [, pela arte,] acessível e compreensível o mundo do espírito»¹⁵⁰. Juntemos-lhe ainda mais uma voz, que foi também voz conciliar, mas que se faz ouvir no pós concílio: a voz do Papa João Paulo II, que corrobora os seus predecessores afirmando: «Seja qual for o estilo que adote, todo o tipo de arte sacra *deve* exprimir a fé e a esperança da Igreja [...]. A arte sacra *deve* tender a proporcionar-nos uma *síntese visual* de todas as dimensões da nossa fé»¹⁵¹.

Pelo exposto, podemos então afirmar, seguindo este rasto constante do magistério, que a arte, pelo menos a arte sacra, nos revela o mistério transcendente da nossa fé, tornando-o patente, audível, palpável, sensitivo. Considerando o que nos diz o magistério e o verificado por Luis Maldonado, que referimos no texto acima, compreenderemos bem a importância vital da arte para a vida litúrgica da Igreja. A

¹⁴⁹ Papa PIO XII, “Carta Encíclica *Mediator Dei*,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 39 (1947), pp. 590-591. Isto é dito após advertir a Igreja e os artistas dos seus deveres, a primeira de não desprezar as novas *formas* com que se reveste a arte moderna e os segundos de preservar o sábio equilíbrio entre o *realismo* e o *simbolismo* das obras, não caindo no exagero dos extremos de ambos.

¹⁵⁰ PAULO VI, “*Bonarum Artium Cultoribus*,” *Acta Apostolicae*, p. 439.

¹⁵¹ Papa JOÃO PAULO II, “Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum*,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 80 (1988), nº 11, p. 251.

arte proporciona-nos uma visão nova, um outro olhar. S. João Damasceno, no século V, afirmava, numa das suas catequeses, existirem como que uns “olhos da fé”, pelos quais se viam coisas que nos escapariam com um olhar não contemplador, com um olhar não crente. Pode então, a arte, perfilar-se para ser esse órgão mediador que possibilita a visão das realidades transcendentais da fé. E com razão se perfila, atendendo ao que diz dela o magistério da Igreja e o impacto que tem na liturgia se não está presente, ou, estando, se acha de forma descuidada, não atendendo aos fundamentos teológicos próprios das obras de arte sacra.

Constituindo-se a arte, um meio de revelação da fé, ou seja, daquilo – melhor seria dizer: d’Aquele – em que acreditamos, não pode de forma alguma ser dispensada da “praxis da vida eclesial”. Esta é aliás a intenção que subjaz nos textos do magistério: não separar a atividade criativa humana do culto, não separar o homem e o seu mundo da celebração¹⁵². Esta cisão feriria o homem na sua dimensão religiosa e obstaculizaria, pelo menos em parte, a expressão da Beleza no mundo do homem.

Referimos, sem aprofundar, ter a arte sacra fundamentos teológicos específicos (mas não necessariamente exclusivos dela). A elas parecem aludir e remeter, nos textos supra citados, o “dever” que refere João Paulo II, a “prerrogativa” mencionada por Paulo VI, ou a “orientação” expressa na *Sacrosanctum Concilium*. É necessário fazer aqui uma análise a estes termos antes de avançarmos, pois corremos o risco de ver neles uma tentativa de condicionar a obra de arte, uma forma de a subjugar a uma utilidade. Não, a arte, a boa obra de arte (sacra), não se deixa, e não pode, ser subjugada por meros interesses pragmáticos; transmutaria a sua própria essência, deixaria de ser arte e falsearia o mundo e o homem. Ela é um propósito sem motivo. «A obra de arte não conhece utilidade nem fim prático, mas tem um sentido que consiste em ser (*ut sit*) e em que nela a essência das coisas e a vida íntima do artista e da alma humana se projetem numa forma sincera e depurada. Contenta-se com o ser o reflexo de beleza do Vero, *splendor Veritatis*»¹⁵³. O mesmo se diga da “*síntese visual*”

¹⁵² Cf. Mons. Julián LÓPEZ MARTÍN, “La Liturgia y El Arte En El Magisterio de La Iglesia,” in *Phase: Revista de Pastoral Litúrgica*, 253 (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003), pp. 49.

¹⁵³ GUARDINI, *O Espírito Da Liturgia*, p. 70.

que refere João Paulo II, no seu texto acima citado, não pode ser apenas uma forma racional obtida pela mente criadora. Também não seria arte; estaríamos perante uma expressão esteticista. Tillich afirma-o claramente: «Nenhuma expressão artística é possível sem a forma racional criadora, porém a forma, inclusive na sua maior perfeição, é inteiramente vazia se não expressa uma substância espiritual»¹⁵⁴. Mesmo para W. Kandinsky, para citar um nome fora da esfera do religioso, a arte (a criação artística) não é outra coisa senão o resultado de um impulso interior e do amadurecimento de uma *forma espiritual* para a qual o homem procura, consciente ou inconscientemente e assim que se reúnam as condições necessárias à realização dessa aspiração, a forma material mais conveniente¹⁵⁵. Toda

«a arte é religiosa e não deve estar separada desta sua dimensão, pois é precisamente aqui onde se abrem os caminhos que dão acesso a realidades inimagináveis. Todo o trabalho na arte, mesmo que o artista não seja disso plenamente consciente, revela a necessidade própria do ser humano de ultrapassar as limitações e inquietações do seu espírito, de modo a encontrar respostas que o realizam. Conhecemos muito pouco da verdadeira dimensão da arte quando eliminamos o seu carácter espiritual que se tem manifestado ao longo de tantas épocas e civilizações»¹⁵⁶

como vimos no primeiro capítulo.

Posto que estas alusões aos fundamentos teológicos, a que supostamente remetem algumas expressões dos textos do magistério supra citados, e que as obras de arte sacra devem contemplar, não são uma condicionante à própria arte, antes são uma das suas dimensões, importa conhecê-los. Julián López, Bispo de León, aponta-nos três grandes grupos de fundamentos teológicos que deve conter a obra de arte

¹⁵⁴ Paúl TILLICH, *Teología Sistemática: La Razón y La Revelación; El Ser y Dios* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1972), p. 123. (A tradução, a partir do Castelhana, é nossa). Tillich usa também a expressão “formalismo” com uma assonância idêntica à de “esteticismo”. Ambas expressões traduzem uma atitude criadora estéril e redutora, cujo fim é a «arte pela arte» (Cf. TILLICH, *Teología*, p.123 e ss).

¹⁵⁵ Cf. Wassily KANDINSKY, *Gramática Da Criação* (Lisboa: Edições 70, 1998), p. 10. Convém dizer-se que, para Kandinsky, a *forma espiritual*, tem génese quase exclusivamente dentro das fronteiras do indivíduo que só são transpostas porque os estímulos despoletadores dessa forma podem ser a elas exteriores. Assim, não podemos falar abertamente, nesta sua obra literária, em “inspiração”, na aceção que esta tem para o cristianismo.

¹⁵⁶ Eugénia TOMAZ, *Arte Eterna* (Lisboa: Rei dos Livros, 2006), pp. 12-13.

sacra¹⁵⁷: o primeiro e mais central é a referência cristológica, Cristo é Aquele que une imanência e transcendência, pelo que nesta tarefa da arte de ligar o homem a Deus não pode faltar Aquele que se fez esse caminho, Ele é a imagem do Deus invisível (cf. Cl 1,15); seguem-se os fundamentos de natureza metafísica, como sejam a bondade e a beleza, e os fundamentos de natureza sociocultural, os mais valorizados atualmente, dando-se-lhes tamanho protagonismo que jugulam os restantes grupos de fundamentos, com todas as implicações que esta asfixia confere à liturgia. É certo que a arte sacra possui um elevadíssimo nível de expressão cultural. Ela é de facto cultura no melhor sentido do termo, mas não se confina à cultura¹⁵⁸.

A arte sacra não passará de um adorno estético, de um adereço, se aqueles que, reunidos numa celebração litúrgica, putativos fruidores dessa obra, a contemplam hiperbolizando os seus fundamentos socioculturais. Deixará de ser capaz de transmitir a Beleza, porque perde toda a sua harmonia e equilíbrio. Será quanto muito um objeto belo, alvo de uma análise mais ou menos eloquente, mas incapaz de chegar às fímbrias do coração e muito menos de as fazer vibrar.

Há então uma postura que se impõe ao contemplador da arte sacra: necessita olhá-la holisticamente, de forma equilibrada, valorizando todas as suas dimensões e fundamentos. É preciso educarmo-nos na contemplação. É necessária uma certa docilidade perante a obra de arte. É preciso deixar que a obra se diga, dar-lhe tempo.

«Devemos colocar-nos perante uma obra de modo a deixar a sua forma atuar sobre a nossa alma. E através da sua forma, o seu conteúdo (espírito, ressonância interior). De outra maneira elevaremos o relativo ao nível do absoluto.

Na vida prática será difícil encontrar um homem que, desejando viajar para Berlim, desça do comboio em Ratisbona. Na vida do espírito, descer em Ratisbona é algo bastante corrente. Às vezes, é mesmo o maquinista que não quer ir mais além e todos os passageiros têm que descer em Ratisbona. Quantas pessoas que procuravam Deus

¹⁵⁷ Cf. LÓPEZ MARTÍN, "La Liturgia y el Arte", p. 54. Estes três fundamentos teológicos foram bebidos nos quatro textos apresentados, e dos quais apresentamos excertos, mas também num outro texto de João Paulo II, a carta que este dirige aos artistas, de 4 de Abril de 1999.

¹⁵⁸ LÓPEZ MARTÍN, "La Liturgia y El Arte", p.54.

acabaram por se deter diante de uma figura talhada na madeira!»¹⁵⁹

Há uma postura devida ao contemplador da obra de arte (sacra), dissemos, mas esta atitude pode, analogamente, ser aplicada ao seu criador. Se o criador da obra de arte (sacra) não tiver em conta todos os seus fundamentos, esta perderá a melodia e a harmonia que estes lhe conferem e manifestar-se-á apenas como uma obra de arte programática – assim a apelida Guardini como vimos anteriormente –, incapaz de conter a *totalidade* por maiores que sejam os pormenores e os dados nela contidos. Aos artistas, mais do que aos fruidores da arte, impõe-se um labor paciente e uma humilde abertura à totalidade da epifania do mistério¹⁶⁰. Esta é a responsabilidade do artista: se a totalidade não está patente na sua obra, bem pode esforçar-se o contemplador, que a obra permanecerá opaca, nele o mistério não eclodirá.

Ousaremos afirmar na sequência, e no ponto seguinte, que a estes fundamentos teológicos é necessário acrescentar uma distinção, se não queremos transformar os espaços litúrgicos em museus e as liturgias em eventos sociais.

2. IMAGEM SAGRADA. ARTE SACRA.

Conhecer a distinção a que aludimos é particularmente importante para aqueles que têm responsabilidades na preparação das liturgias e no embelezamento do espaço litúrgico. Depreende-se do que dizíamos que a primeiro grande questão que se coloca a este responsável antes de adquirir, expor ou usar uma obra de arte num espaço litúrgico¹⁶¹ ou numa liturgia, é a de saber se a obra que pretende, contém a dita totalidade, a harmonia que lhe conferem os fundamentos teológicos acima expostos. Mas há outra questão que deve acudir ao espírito deste decisor, e que permitirá,

¹⁵⁹ KANDINSKY, *Gramática*, p. 17.

¹⁶⁰ LÓPEZ MARTÍN, "La Liturgia y El Arte", pp.54-55.

¹⁶¹ Considerando as características desse mesmo espaço litúrgico, como dizíamos no II capítulo, ponto 2.1. *A Relação da Liturgia com a Obra de Arte*.

julgamos nós, que as liturgias se tornem mais atraentes, na linha do que nos dizia Luis Maldonado, que supracitamos. A questão reside na distinção entre uma obra de arte de culto e uma obra de arte de devoção. Vejamos as suas diferenças, seguindo de novo Guardini¹⁶², para percebermos na (con)sequência a sua importância.

2.1. *Imagem de Culto, Imagem de Devoção*

Romano Guardini, seguindo o método que apelida de “diferenças máximas”, vai guiar-nos na diferenciação dos fenómenos, ou estruturas, que ocorrem naquilo que usualmente designamos por imagens sagradas.

Perguntemo-nos, como ele o faz: estarão numa mesma linha «o Cristo de Monreale e o Juiz, igualmente poderoso, do Juízo Final representado no muro do altar da Capela Sistina? Há um caminho contínuo entre a Senhora que existe em Torcello e a Assunção de Ticiano? [...]»¹⁶³. As primeiras obras de arte de cada questão são classificadas por Guardini como *imagens de culto*, as segundas, *imagens de devoção*.

Porquê? Distingue-as a origem. A imagem de culto não procede da experiência interior, mas do ser e do governo objetivo e salvador de Deus, que não veio apenas ao mundo mas que opera nele e por ele. Vive uma relação especial com o hálito do Espírito. Não é posse do artista, está à «disposição daquele que existe, para que ele possa falar através da imagem quando lhe agrade. Faz-se órgão da economia da salvação»¹⁶⁴. Pelo contrário, a imagem de devoção arranca da vida interior do indivíduo ou mesmo da vida da comunidade crente, da experiência efetiva da fé, bebida no modo como a comunidade a apreende. Ou seja, enquanto a imagem de culto está dirigida à transcendência, ou dito de um modo mais preciso, parece vir da transcendência, a imagem de devoção surge da imanência, da interioridade.

¹⁶² Romano GUARDINI, “Imagem de Culto e Imagem de Devocion: Carta a Un Historiador de Arte,” in *Obras Selectas, Tomo 1. Europa: Realidad y Tarea. El Ocaso de la Edad Moderna. El Poder. La Obra de Arte* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), pp. 333–349.

¹⁶³ GUARDINI, *Europa*, p.336. Romano Guardini continua a formular questões, contrapondo obras de arte como se as colocasse nos braços de uma balança. Num dos braços dessa balança temos obras com um nítido pendor bizantino, no outro, obras do Renascimento ou posteriores.

¹⁶⁴ GUARDINI, “Imagem de Culto e Imagem de Devocion: Carta a Un Historiador de Arte.”, p. 338.

Uma primeira consequência já pode ser extraída: «estamos habituados a equiparar o religioso à interioridade; enquanto assim o fizermos, não podemos fazer nada com a imagem de culto, pois esta não tem interioridade»¹⁶⁵. O seu conteúdo é da esfera celeste e não da interioridade psíquica humana. Abre o homem à transcendência num movimento contrário ao do ensimesmamento. «A imagem de culto não tem nenhuma “psicologia”, no sentido habitual da palavra; tem realidade, essencialidade, poder. Aqui não há nada que analisar e entender, apenas se manifesta aquele que reina, e se o homem o percebe adequadamente, então emudece, contempla, reza»¹⁶⁶.

Façamos aqui um parêntesis para uma clarificação. Numa análise imediata parecer-nos-á que Guardini, afirmando que na imagem de culto – na obra de arte de culto – “não há nada que analisar e entender”, contraria P. Ricoeur quando afirma que todo o verdadeiro símbolo reclama interpretação, como vimos. Contudo, o que afirma Ricoeur, é que o alvo da interpretação, é a vivência que pelo símbolo é gerada, é a relação de sentido a sentido entre o “significado” e aquele que pelo “significante” – símbolo – com ele se relaciona. Não sendo o símbolo (significante), enquanto objeto, o alvo da interpretação, mas a vivência que por ele se gera, não há contradição entre o que afirma Ricoeur e Guardini, pois este último afirma que se gera esta vivência na relação mediada pela imagem de culto, entre o transcendente e o crente que «emudece, contempla, reza», reclamando assim interpretação para que esta experiência se torne “impactante” na vida daquele que a viveu. Feita a clarificação voltemos à distinção entre imagens de culto e imagens de devoção.

A imagem de culto dá expressão à realidade sagrada, presencializa-a, ao passo que a imagem de devoção exprime melhor a realidade experimentada. Diante da primeira quem se revela é o mistério; perante a segunda quem se diz é o homem. Diante da primeira, ninguém se pergunta: porque fez isto, o artista? Que quererá dizer com este ou aquele pormenor? De que época ou estilo é? Que historia nos narra?

¹⁶⁵ GUARDINI, *Europa*, p. 338.

¹⁶⁶ GUARDINI, *Europa*, pp. 338-339.

Perante a segunda, percebe-se uma história de vida, uma determinação, um querer, um propósito, sente-se a personalidade de um homem determinado.

Quer as imagens de culto quer as de devoção estão sujeitas a degenerescência. Este processo ocorre quando, como vimos, as retiramos dos espaços para os quais foram pensadas, ou quando as deslocizamos da vida litúrgica ou ainda quando as olhamos com um olhar nefasto, buscando nelas um poder mágico, isto é, querendo dominá-las, querendo torná-las úteis. Esta degenerescência, por estas ocorrências, tornam as imagens de culto, frias, fixas, vazias... «a sua sublimidade transforma-se em falta de vida»¹⁶⁷. Por seu lado, a degenerescência das imagens de devoção, vai noutro sentido. Ocorre sempre que nela ou na consciência do observador falam mais alto os valores da obra: a técnica, o artista, a composição, o interessante e o estético em todas as suas formas... «Então desvia-se simplesmente ao profano. Ou experimenta uma deformação ainda pior: quando o religioso se torna, ele mesmo, objeto de prazer, surgindo essa união do religioso, o estético e o sensorial que pertence ao pior que pode produzir uma cultura decadente»¹⁶⁸.

Como dissemos no início deste ponto, teremos que considerar também esta distinção, isto é, adicioná-la aos fundamentos teológicos que referimos, se não queremos transformar os espaços litúrgicos em museus e as liturgias em eventos sociais.

As obras de arte de devoção e as de culto, podem coexistir pacificamente no espaço celebrativo, estando as primeiras encarregadas de preservar e expressar os conteúdos da fé, sendo portanto um instrumento da Tradição (tradição entendida como um legado que se recebe, que se enriquece e que se transmite às gerações vindouras, não confundível, portanto, com conservadorismo), e as segundas responsáveis pela relação com o transcendente. No culto as primeiras poderão ser dispensáveis, mas as segundas dificilmente poderão faltar, pois são estas que

¹⁶⁷ GUARDINI, "Imagem de Culto e Imagem de Devocion: Carta a Un Historiador de Arte.", p. 346.

¹⁶⁸ GUARDINI, "Imagem de Culto e Imagem de Devocion: Carta a Un Historiador de Arte.", p. 347.

verdadeiramente são símbolos¹⁶⁹.

Guardini não define um estilo artístico como sendo ele o indicado para a produção de obras de arte de culto. Pelos exemplos que dá e pelas características com que descreve as imagens de culto, podemos inferir que será uma arte próxima da arte icônica bizantina, não necessariamente no estilo, mas sobretudo na predisposição do artista que a elabora. Arriscamos afirmar, a título de exemplo, que a pintura de Sieger Köder, não denotando qualquer influência bizantina, é obra de arte de culto.

Terminamos este ponto com um novo olhar sobre a pintura de Piero della Francesca que analisamos. É indubitavelmente obra de arte de devoção, a análise que fizemos, dá disso conta. É de lamentar que não esteja no seu ambiente próprio, tal a densidade catequética que contém. Vislumbra-se nela a nostalgia do perfeito. Por ela percebe-se que o perfeito não existe no nosso mundo, porém confirma-nos que existe em algum lugar, em outro mundo, e que há uma passagem para ele: Cristo.

Ressoa nela como que o eco de uma Boa Notícia (Evangelho).

¹⁶⁹ Considerando o que dissemos neste capítulo e o que dissemos sobre a possibilidade da arte como símbolo, no II capítulo.

CONCLUINDO...

A arte, em todos os períodos da história – e não apenas naqueles analisados por nós no primeiro capítulo – e em todos os seus estádios de desenvolvimento, sempre soube e pôde expressar sentimentos, ideias e estados de espírito do artista. Esta afirmação congregará uma unanimidade de opiniões: não oferecerá uma grande resistência afirmar que o artista se comunica na sua arte, que se diz nas formas, nas cores, na composição, na harmonia do conjunto, ... que o interior, o espiritual do artista, encontra expressão no exterior e corpóreo, como nos dizia Guardini. Portanto o artista também se redige na sua obra. Ora reconhecer esta capacidade à arte é afirmar a sua possibilidade de ser símbolo para aquele outro que, contemplando a obra de arte, mediado pela técnica, motivado pela composição, conduzido pelas cores e formas, e transcendendo a tudo isto, divisa os dizeres do artista. Este não faz outra coisa senão servir-se do símbolo em que se transcendeu a obra de arte e esta é possibilidade que une o artista e o contemplador.

A questão que se levanta e que procuramos responder, é a de saber se isto que dissemos da arte ser símbolo que une artista e contemplador, pode ser extrapolado e unir Criador, com “C” maiúsculo, com o contemplador. Dito de outro modo: pode a arte ser símbolo entre Deus e o homem como o é entre artista e contemplador?

Sim, a arte pode unir Deus e o homem, pode ser símbolo que acerque transcendência e contingência; é esse o nosso entendimento. Este nosso crer está alicerçado nos mais de quinze séculos da história que percorremos no primeiro capítulo, não só porque ao longo deste período assim foi apreendida, mas também pelo conteúdo dos temas expressos, que muitas vezes desvelaram, com profícua eloquência o mistério do Transcendente, que muitas vezes disseram com abundante sapiência o indizível. A história mostrou-nos que o artista não procurava dizer-se a si, mas que estava ao serviço d’Aquele em quem acreditava e a quem queria dizer. Entregava o seu talento à expressão dos conteúdos da sua fé, entendidos como projeto integral do homem, que se desvela a si na medida em que encontra Deus e n’Ele funda a sua existência. Nomeamos uma série de obras de arte que rechearam de beleza a história, mas o dizê-las nada diz do que são, só a sua contemplação poderá revelar a sua essência, só a contemplação poderá manifestar a sua aptidão para ser símbolo. Esta apreende-se não por considerações teóricas, mas por experiência sensorial.

Sim, a arte pode unir Deus e o homem, acreditamos, e este nosso crer está firmado no saber produzido aquando dos períodos iconoclastas, concebido para defender o valor das imagens. Apoiados no assumir da matéria por parte do Filho de Deus encarnado, os defensores das imagens, com S. João Damasceno à cabeça, mostraram e demonstraram que tendo a matéria servido para realizar a nossa salvação em Jesus Cristo, a essa mesma matéria, em arte consubstanciada, não lhe estaria vedada a possibilidade de manifestar Deus. Afirmar esta impossibilidade não encontra sustentabilidade na encarnação, ou então conduziria à sua negação.

Sim, a arte pode unir Deus e o homem, acreditamos, e esta nossa crença está fundada na influência que a liturgia teve no desenvolvimento da arte. A arte e a liturgia criam uma unidade que tece uma dialética hierofânica e que faz daquela objeto

diferente do que aparenta à experiência profana, podendo ser expressão de uma realidade que a transcende.

Sim, a arte pode unir Deus e o homem, acreditamos, e esta nossa convicção está apoiada nos estudos de Romano Guardini e Paul Ricoeur apresentados. Para o primeiro, a arte não é a expressão da realidade física representada, mas esboço e promessa de uma realidade necessária ao mundo do homem: é a captação do Criador impressa na criação e expressa pelo artista, é a esperança do autêntico devir anunciado no mito e no culto. «Toda a obra de arte autêntica é, por sua essência, “escatológica”»¹⁷⁰. Para o segundo, a arte, sendo uma composição de sinais manifestos e literais, produzidos pela linguagem, é símbolo porque se constitui a base que remete a um outro sentido. É símbolo que pressupondo os sinais e desvelando-se com eles, sobrepõe-se-lhes; é dialética que permite a relação de sentido a sentido. O símbolo acontece quando a linguagem produz sinais compostos – como sejam as obras de arte – onde o sentido não se conforma com a coisa designada, mas aponta para outro sentido que não seria acessível senão no, e pelo, seu foco ou propósito.

Sim, a arte pode unir Deus e o homem, acreditamos, e esta nossa certeza está consolidada na pintura de Piero della Francesca analisada. A arte é capaz de fender o infinito, e Piero, com a pintura *O Baptismo de Cristo*, soube penetrá-lo. Tratando-se de uma obra de devoção, não deixa de ser um verdadeiro símbolo pois aponta e transparece uma realidade que a transcende. Cada sinal representado, quase diríamos, cada pincelada, tem uma força expressiva e um foco tais, que dificilmente um seu contemplador permanecerá indiferente e só. Esta obra vence a clausura da solidão porque é símbolo, e assim sendo, permite uma relação de, e com, sentido; inaugura no presente do homem a escatologia que promete expressivamente. Esta obra de arte carece de um espaço específico e de tempo para a contemplação para que ela possa expressar-se devidamente. Permita-se-nos a seguinte analogia entre arte e fruto. Aquela é como um fruto, que sabemos ter sumo, mas só o veremos se for espremido e só será bom se lhe dermos tempo suficiente para maturar, na árvore que a viu nascer.

¹⁷⁰ GUARDINI, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte.”, p. 331.

Assim a obra de arte, só expressará todo o seu potencial se espremida pela contemplação e se enquadrada na época e no espaço – a árvore – que a viu nascer.

O Baptismo de Cristo é uma obra de extraordinária beleza, que vem ao encontro do homem na sua busca espontânea e incessante pelo belo. A negação do belo conduz a um estreitar de horizontes que vai manietando o homem nas fronteiras do físico, pois a beleza é, em si mesma, a expressão do Transcendente e a promessa da transcendência do homem. A beleza da pintura, *O Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca, convida o homem a abrir-se a um horizonte de vida onde encontrará a sua plenitude. A beleza que expressa é uma notícia de Deus.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PATRÍSTICAS

DAMASCENI, Joannis, “Oratio Apologetica Prior: Adversus Eos Qui Sacras Imagines Abjiciunt,” in *Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca*, 94, ed. J. P. Migne (Parisiis: Migne, 1864).

GREGORII MAGNI, “Liber XI, 10,” in *Corpus Christianorum Series Latina*, CXL A, ed. Dag Norberg (Turn Holti: Editora Brepols, 1982), pp. 873–876.

FONTES MAGISTERIAIS

JOÃO PAULO II, Papa, “Carta Apostólica Duodecimum Saeculum,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 80 (1988), pp. 241–252.

PAULO VI, Papa, “Bonarum Artium Cultoribus Ex Italica Sodalitate V. D. « Messa dell’Artista », Qui in Sacello Sixtino Interfuerunt Sacro a Beatissimo Patre Celebrato,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 56 (1964), pp. 438–444.

PIO XII, Papa, “Carta Encíclica Mediator Dei,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 39 (1947), pp. 521–595.

SACROSANCTUM CONCILIUM OECUMENICUM VATICANUM II, “Constitutio de Sacra Liturgia Sacrosanctum Concilium,” in *Acta Apostolicae Sedis*, 56 (1964).

ESTUDOS

“A Vida Obscura de Um Artista Célebre,” in *Os Grandes Artistas: Gótico e Renascimento* (Difusão Cultural, 1990), pp. 30–39.

ADORNO, Theodor, *Teoria Estética* (Lisboa: Edições 70, 1993).

BALTHASAR, Hans Urs von, *Gloria. Una Estética Teológica* (7 Vols.) (Madrid: Ediciones Encuentro).

BAYER, Raymund, *História Da Estética* (Lisboa: Editorial Estampa, 1978).

CARLETTI, Sandro, *Catacumba de Priscila* (Roma: Pontificia Comision de Arqueologia Sacra).

COSTA, Bernardino, “A Arte Sacra e a Mobilização Dos Afectos,” in *Presença de Singeverga*, 34:86, 2011, pp. 1–4.

CUMMING, Robert, *Comentar a Arte: A Análise e o Estudo Dos Quadros Mais Famosos Do Mundo* (Verona: Civilização Editora, 1996).

DEIMLING, Barbara, “A Pintura Do Primeiro Renascimento Em Florença e No Centro de Itália,” in *A Arte da Renascença Italiana: Arquitectura, Escultura, Pintura, Desenho*, ed. Rolf TOMAN (Könemann, 2006).

DUQUE, João, “Estética e Religião: História de Um Desencanto?,” *Communio: Revista Internacional Católica* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001), pp. 5–14.

DURAND, Guillaume, *Rational Ou Manuel Des Divins Offices* (Paris: Louis Vivès, Libraire-Éditeur, 1854).

ELIADE, Mircea, *Tratado de História Das Religiões*, 3ª ed (S. Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008).

ESTEVES, José F. C.; CORDEIRO, José M. G., *Liturgia Da Igreja* (Lisboa: Universidade Católica Editora, 2008).

EVDOKÌMOV, Pàvel Nikolàjevic, *Teologia Della Bellezza* (Roma: Edizioni Paoline, 1982).

FERREIRA, António Quadros, *Entre Florença e Guernica* (Fundação Eng. António de

Almeida, 2000).

FLORENSKIJ, Pavel A., *Bellezza e Liturgia: Scritti Su Cristianesimo e Cultura* (Milão: Edizioni Oscar Saggi, 2010).

GATTI, Vincenzo, *Liturgia e Arte: I Luoghi Della Celebrazione* (Bologna: EDB, 2002).

GRANDI, D.; GALLI, A., *História Da Igreja*, 3ª ed (Lisboa: Edições Paulistas, 1964).

GUARDINI, Romano, “Imagem de Culto e Imagem de Devocion: Carta a Un Historiador de Arte,” in *Obras Selectas, Tomo 1. Europa: Realidad y Tarea. El Ocaso de la Edad Moderna. El Poder. La Obra de Arte* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), pp. 333–349.

---, *O Espírito Da Liturgia*, ed. Arménio Amado (Coimbra, 1948).

---, “Sobre La Esencia de La Obra de Arte,” in *Obras Selectas, Tomo 1. Europa: Realidad y Tarea. El Ocaso de la Edad Moderna. El Poder. La Obra de Arte* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), pp. 307–331.

HAETT, Frederick; WILKINS, David G., *History of Italian Renaissance Art*, 5ª ed (Londres: Thames & Hudson, 2003).

HEIDEGGER, Martin, *A Origem Da Obra de Arte* (Lisboa: Edições 70, 1999).

JORDAN, R. Furneaux, *História Da Arquitectura No Ocidente* (Camarate: Amigos do Livro, 1985).

JOVER, Manuel, *Cristo Na Arte* (Carnaxide: Difel, 1994).

JUNG, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (Perrópolis: Vozes, 2000).

KANDINSKY, Wassily, *Gramática Da Criação* (Lisboa: Edições 70, 1998).

KASPER, Walter, *Introdução à Fé* (Porto: Livraria Telos, 1973).

LONGHI, Roberto, *Piero Della Francesca*, 3ª ed (S. Paulo: Editora Sansoni, 1963).

LÓPEZ MARTÍN, Mons. Julián, “La Liturgia y El Arte En El Magisterio de La Iglesia,” in *Phase: Revista de Pastoral Litúrgica*, 253 (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003), pp. 45–55.

MALDONADO, Luis, “Sentido Estético y Sentido Celebrativo,” in *Phase: Revista de Pastoral Litúrgica*, 253 (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003), pp. 31–43.

- MIQUEL, Pierre, *La Liturgia Un'Opera D'Arte* (Magnano: Edizioni Qiqajon, 2008).
- PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva Como Forma Simbólica* (Lisboa: Edições 70, 1993).
- , *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos Na Arte Do Renascimento*, 2ª ed (Lisboa: Editorial Estampa, 1995).
- PAULI, Tatjana, *Piero Della Francesca: O Compasso e o Pincel: a Alma Racional Do Quattrocento Italiano* (Vigo: Nova Galicia Ediciones, 2000).
- PIERRARD, Pierre, *História Da Igreja* (S. Paulo: Edições Paulinas, 1982).
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan de, *Arte Cristiana Nel Tempo. Storia e Significato, I: Dall'Antichità Al Medioevo* (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2001).
- , *Historia Del Arte Cristiano* (Madrid: BAC, 1999).
- , *La Chiesa e l'Arte Dalle Origine Ai Nostri Giorni* (Milão: Jaka Book, 2001).
- , "Razón y Sentido Del Arte Cristiano," in *Cuadernos de Teología Duesto*, nº 18 (Bilbao: Universidad de Duesto, 1998).
- RAHNER, Karl, *Escritos de Teología*, Tomo IV (Madrid: Taurus Ediciones, 1964).
- REAU, Louis, *Iconografía Del Arte Cristiano: Introducción General* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000).
- RICOEUR, Paul, *Freud: Una Interpretación de La Cultura*, 8ª ed (Coyoacán: Siglo XXI Editores, 1990).
- Seleções do Reader's Digest, ed., *As Grandes Civilizações Desaparecidas* (Lisboa: Seleções do Reader's Digest, 1981).
- THORAVAL, Yves, *ABCedário Do Islão* (Paris: Reborn, 2000).
- TILLICH, Paul, *Teología Sistemática: La Razón y La Revelación; El Ser y Dios* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1972).
- TOMAN, Rolf, "Introdução," in *A Arte da Renascença Italiana: Arquitectura, Escultura, Pintura, Desenho*, ed. Rolf Toman (Könemann, 2006), pp. 6–11.
- TOMAZ, Eugénia, *Arte Eterna* (Lisboa: Rei dos Livros, 2006).

ÍNDICE

Introdução.....	2
<i>I Capítulo</i>	
A Arte e a expressão de Fé na História.....	8
1. A Expressão de Fé na Arte Pré-cristã.....	10
2. A Expressão de Fé na Arte Cristã.....	14
2.1. Os Primeiros Séculos – A Arte das Catacumbas	15
2.2. Séculos IV a VII – A Arte Paleocristã	16
2.3. Séculos VIII a XI – A Arte Controversa	20
2.4. Séculos XI a XII - A Arte Românica.....	23
2.5. Séculos XIII a XV -A Arte Gótica.....	26
2.6. Séculos XV a XVI -A Arte Renascentista	28
<i>II Capítulo</i>	
Questões da Arte Sacra.....	32
1. Iconoclastias.....	33
1.1. Iconoclastia Judaica.....	33
1.2. Iconoclastia Cristã	34
1.3. Iconoclastia Cristã Protestante	36
2. A Liturgia e a Arte.....	38

2.1. A Relação da Liturgia com a Arte	38
3. A arte como símbolo	43
3.1. A Essência da obra de Arte	43
3.2. O Símbolo	47
III Capítulo	
O Baptismo de Cristo de Piero della Francesca	51
1. O Autor	54
2. O enquadramento histórico, cultural e litúrgico.....	56
3. Análise da Obra: “O Baptismo de Cristo”	59
3.1. Dados Técnicos	61
3.2. Identidade e significado geral da obra	61
3.3. Características técnicas, cénicas e o seu significado cristão	62
IV Capítulo	
Imagem de Culto, Imagem de Devoção	69
1. A Liturgia e a Arte no Magistério	70
2. Imagem Sagrada. Arte Sacra.....	75
2.1. Imagem de Culto, Imagem de Devoção.....	76
Bibliografia	84
Índice.....	88