

A difusão política e religiosa da imaginária cristã

The political and religious diffusion of the Christian imaginary

D. MAURO MAIA FRAGOSO OSB*

Resumo: Até o início do século VI, o cristianismo rejeitou a utilização de imagens vinculadas ao culto. Tal proibição se baseava, a princípio, na tradição hebraica, matriz do cristianismo, e na utilização de imagens em outros credos, em disparidade com o cristianismo. A reprodução imagética constituía uma ameaça à genuinidade do culto ao Deus invisível dos hebreus que havia se manifestado visivelmente aos cristãos. Essas duas premissas têm por finalidade salientar que a discussão sobre o emprego de imagens no culto precede o cristianismo. Ao longo dos séculos, outras culturas exerceram influência sobre o cristianismo e a utilização de imagens vinculadas ao culto cristão acabou sendo adotada como estratégia expansionista do cristianismo, que se difundia para além das fronteiras étnicas e políticas. Este artigo acompanha a utilização da imaginária devocional na sua trajetória de Constantinopla à América, passando pela Europa.

Palavras-chave: Imagem. Culto. Poder. Eucaristia. Cristianismo.

Abstract: Until the beginning of the Sixth Century, Christianity rejected the use of images linked to worship. Such a prohibition was based, in principle, on the Hebrew tradition, the matrix of Christianity, and on the use of images in other creeds, in disparity with Christianity. The imagery reproduction was a threat to the genuineness of the worship of the invisible God of the Hebrews who had visibly manifested to Christians. These two premises are intended to emphasize that the discussion about the use of images in worship precedes Christianity. Throughout the centuries, other cultures exerted influence on Christianity and the use of images linked to Christian worship ended up being adopted as an expansionist strategy of Christianity that spread beyond ethnic and political boundaries. This article accompanies the use of devotional imagery in its trajectory from Constantinople to America, through Europe.

Keywords: Image. Worship. Power. Eucharist. Christianity.

* Dom Mauro Maia Fragoso, OSB é monge e diretor de Patrimônio do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, doutor em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. E-mail: maurofragoso@gmail.com

1. O tema e a representação como encargos do comitente

Segundo o livro do Gênesis, em seus dois primeiros capítulos, houve um tempo em que Deus decidiu criar o mundo com os seres animados e os inanimados, fazendo o homem à sua imagem e semelhança. Depois de criar o homem, o Criador soprou-lhe o espírito de vida em suas narinas. Por esse espírito divino, que alguns preferem chamar de razão, o homem se distinguiu das outras espécies, assemelhando-se ainda mais ao seu Criador. Segundo a metodologia da prefiguração, a criação do homem era prenúncio da Encarnação do Verbo. Assim, aquele que no princípio era imagem e semelhança, na plenitude dos tempos (Gl 4,4), apresenta-se como o Filho de Deus.

Por essa didática, o Criador começou a revelar ao gênero humano um projeto de manutenção para sua obra. Segundo o livro do Gênesis, no princípio Deus criou o mundo estabelecendo a ordem sobre o caos – a matéria informe. Depois de criar animais e vegetais, o Criador fez o homem, a quem entregou a responsabilidade de manter a sua obra.

Com o encargo de manter a obra da criação, Deus passou a revelar paulatinamente seu projeto salvífico, continuando a fazê-lo com Abraão, Isaac, Jacó, Moisés, Salomão, Isaías e muitos outros, até chegar a plenitude da revelação, mediante os mistérios da encarnação do Verbo. Pedagogicamente, através da realidade de seus eleitos, o Criador anunciava realidades futuras, propondo-as como reflexo do que seria plenamente realizado na Pessoa do Filho (FRAGOSO e PONTES, 2014).

Fazendo de Abraão Pai de muitos povos, o Criador revelou seu plano de paternidade universal, acolhendo todos os povos. Através do sacrifício de Isaac, o Senhor revelou de maneira figurada a crucifixão de seu Filho [ILUSTRAÇÃO 1].

Por meio de Moisés, como se lê a partir do capítulo 25 do livro do Êxodo, a instrução do Senhor ultrapassou os limites da Lei, dotando os artesãos de sensibilidade e inteligência para a construção da Arca da Aliança com seus adornos.

Com efeito, no livro do Êxodo está escrito que o próprio Deus instruiu os artesãos, dando-lhes sabedoria e inteligência para executar as obras do santuário, como havia ordenado para a construção da Arca

da Aliança (Ex 36,1). Desse modo, mais do que pela técnica, os artesãos trabalharam obedecendo ao projeto divino. O texto diz que Deus escolheu homens sábios para executar a obra encomendada a Moisés.



Ilustração 1: Abraão e o sacrifício de Isaac. Madeira policromada. Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha. Fotografia: D. Mauro Fragoso, OSB

Por meio do Rei Davi governando um determinado povo, Deus Pai indicou a realeza universal do Deus Filho, incluindo-o mesmo na descendência davídica. Por meio de Salomão, comitente da construção do Templo para ser casa de oração e morada de Deus, sua ornamentação se apresenta como recapitulação do Paraíso e simultaneamente aponta a Jerusalém celeste.

Ao longo da história do cristianismo, a reprodução imagética tem sido motivo de contínuas desavenças. No entanto, segundo as palavras do Êxodo, o próprio Deus recomendou que os artesãos reproduzissem formas encontradas na obra da criação, empregando-as como elementos decorativos. Isto é, que os elementos da natureza fossem retratados como símbolos diretamente ligados à vida cotidiana do povo hebreu. Assim determinou-lhes que utilizassem flores, maçãs, amêndoas, ouro e romãs (Ex 25,31-34; 28,34). Por essa ornamentação

a Arca da Aliança pode ser entendida como prefiguração do futuro Templo de Jerusalém e, mais adiante, dos templos cristãos.

Para melhor compreender o conceito de sabedoria no contexto bíblico, vale a pena recorrer ainda a três outros versículos das Sagradas Escrituras. Segundo o Salmo 111(110), 10, *o princípio da sabedoria é o temor de Deus e inteligente é todo aquele que pratica os preceitos divinos; o louvor ao Senhor permanece para sempre*. O versículo é notoriamente dividido em três hemistíquios: o primeiro se referindo à sabedoria; o segundo se reportando à inteligência; e finalmente, o terceiro, como um corolário dos dois anteriores, narrando a continuidade do louvor divino através das obras dos fiéis. Sejam elas de cunho moral, espiritual ou artístico. Mediante essas três maneiras de agir a criatura simultaneamente louva o seu Criador e colabora com a obra da criação, procurando, na medida do possível, manter a harmonia do universo.

As outras duas citações bíblicas se encontram no capítulo nono do livro dos Provérbios e estão diretamente ligadas à referência do Salmo 111, 10. Com efeito, em Provérbios 9,1-2 está escrito que a *Sabedoria construiu sua casa sobre sete colunas, misturou o vinho e pôs a mesa*. E mais adiante, Provérbios 9,10: *o princípio da sabedoria é o temor do Senhor e conhecer o Santo é inteligência*.

Sabedoria implica razão, conhecimento, raciocínio e obediência, que são condições peculiares ao ser humano. *Chegada a plenitude dos tempos* (Gl 4,4), Deus Filho, imbuído de conhecimento, sabedoria e obediência, não hesitou em assumir a forma humana, realizando a vontade do Pai, que era a de levar a cabo a sua divina revelação. Assim, o Verbo, sinônimo de sabedoria, esta, por sua vez, colaboradora do Criador, edificou sua casa, isto é, assumiu a forma humana, fortalecida de sete colunas, que são as três virtudes teológicas – fé, esperança e caridade – e as quatro virtudes morais – prudência, justiça, fortaleza e temperança (ADMONT, 1854, c. 957-958). Simbolicamente o número sete se reporta à perfeição, ao sétimo dia, no qual o Criador concluiu a sua obra. Já a coluna simboliza estabilidade e fortaleza. Uma vez instalada neste mundo, *a Sabedoria misturou o vinho e pôs a mesa*. Em sentido prefigurado, o misturar o vinho pode ser entendido como as duas naturezas de Cristo: o vinho, simbolizando a divindade, e a água, simbolizando a natureza humana. O ato de pôr a mesa representa o oferecimento de si próprio como cordeiro da ceia pascal.

A carta aos Gálatas diz que *chegada a plenitude dos tempos, Deus enviou seu Filho, nascido de uma mulher* (Gl 4,4). Segundo a teologia paulina, a

chegada a plenitude dos tempos está diretamente relacionada ao pleno cumprimento da divina revelação. Período em que Deus Pai manifestou abertamente todo seu projeto da obra da criação. Projeto esse que tem seu ápice na redenção oferecida pelo Deus Filho, quando juntamente com o Pai e o Espírito Santo, no oitavo dia – o domingo, primeiro dia do calendário cristão, restaurou a criação fazendo novas todas as coisas (AUGÊ, 1998, p. 288-293). Tendo assumido a forma humana, o Filho de Deus assumiu de uma vez por todas, a imagem do Pai, como ele mesmo diz: *quem me vê, vê o Pai* (Jo 14,9). Desde então se tornou possível retratar individualmente a imagem da divindade segundo o papel desempenhado por cada uma das três pessoas divinas: Pai, Filho e Espírito Santo. Contudo, somente a partir do século VI é que a reprodução imagética foi adotada pela cultura cristã.

Reconstituindo a linha temporal das sagradas imagens, a Arca da Aliança pode ser considerada o protótipo de toda a manifestação artística destinada aos cultos judaico e cristão. Assim como Deus Pai havia encomendado a Arca a Moisés, Salomão, revestido pelo poder sagrado, encomendou o Templo de Jerusalém com todos os seus adornos. Assim também, a Igreja, representada por determinados ministros, continua ainda hoje a encomendar obras que contribuem com a propagação do culto e, conseqüentemente, com a perpetuidade do louvor divino

Quanto ao ofício de comitente, o historiador da arte, Michael Baxandall, ao analisar a pintura italiana executada ao longo do século XV, elucida o papel desse profissional encarregado de acompanhar a execução da obra encomendada. Como nem sempre as encomendas eram feitas por uma única pessoa e sim por determinados segmentos da sociedade, como o clero diocesano, as Ordens religiosas, ou irmandades, a solução mais prática para o acompanhamento da obra era a contratação de uma pessoa abalizada, isto é, que soubesse exigir a execução da obra em conformidade com as especificações estabelecidas por contrato. A pintura, como veículo de comunicação, era considerada demasiadamente importante para ser executada livremente pelos pintores (BAXANDALL, 1991, p. 14).

2. O estabelecimento do uso e a propagação da imaginária cristã

Em conformidade com sua matriz cultural, até o século VI, o cristianismo,

em reação a outros credos que utilizavam imagens, rejeitou por completo a utilização da imaginária vinculada ao culto. A utilização de imagens por aqueles outros cultos constituía uma ameaça à genuinidade do culto ao Deus invisível dos hebreus que havia se manifestado visivelmente aos cristãos. Essas duas premissas aqui mencionadas, – a conformidade com a tradição judaica e a utilização de imagens por outras religiões –, têm por finalidade salientar que a discussão sobre o emprego da imaginária religiosa precede o cristianismo.

No âmbito cristão, as primeiras notícias referentes à utilização da imaginária vinculada ao culto remontam ao século IV, ocasião em que o cristianismo fora estabelecido como religião oficial do Império Romano. Segundo Hans Belting, data daquela mesma centúria uma carta de Eusébio de Cesareia dirigida a Constantina, filha do Imperador Constantino, na qual o eclesiástico se nega a procurar um retrato de Cristo, atendendo à solicitação feita por Constantina. Na dita missiva, Eusébio pergunta a Constantina se ela já havia encontrado algo semelhante na Igreja e afirma que ele mesmo havia confiscado imagens de Paulo e de Cristo a uma fiel a fim de “evitar a impressão de que os cristãos carregavam consigo seu Deus em efígies, como os adoradores de ídolos faziam” (BELTING, 2010, p. 178). Na mesma carta, Eusébio ainda pergunta a Constantina qual a natureza do Messias que ela esperava encontrar na imagem. A natureza divina, inacessível à representação imagética, “ou natureza humana, que não merecia a representação” (*Loco citato*).

Segundo Belting (2010, p. 178-179) e Schmitt (2007, p. 83), o Concílio de Elvira, na atual Espanha, reunido nos primórdios do século IV, proibiu que fossem penduradas pinturas em igrejas, afirmando que paredes não são lugares apropriados à veneração de objetos sagrados. Tal proibição tinha em vista preservar o fiel de possíveis confusões inerentes ao poder que a imagem pudesse exercer sobre ele e o que de fato a imagem representava. Esse pensamento perdurou até os primórdios do século VIII, quando João Damasceno defendeu o culto às imagens afirmando que a reprodução imagética remete a um arquétipo ou a uma realidade onde as essências, quer do arquétipo, quer da representação, não se confundem. O arquétipo continuará sendo o modelo ideal, ao passo que a representação continuará sendo apenas instrumento de memorização.

Em seu minucioso estudo sobre a utilização de imagens no culto cristão, Belting afirma que a permissão de efígie na liturgia cristã remonta ao século VI e teve sua origem sob influência da família imperial. Naquela ocasião, já não era

mais possível ignorar o culto às imagens, e começaram a surgir querelas entre teólogos que aprovavam ou rejeitavam o seu uso. Deste modo, as primeiras concessões de permissão não alcançaram de imediato a universalidade da Igreja. Por motivos pedagógicos, a utilização de imagens foi permitida na Igreja de Éfeso, “apenas àqueles que delas necessitavam – ou seja, as pessoas simples e incultas. Essa ideia de que as imagens eram a Bíblia dos analfabetos acabou se tornando o ensinamento oficial da Igreja Romana” (BELTING, 2010, p. 179).

Em *Semelhança e presença*, Belting aborda igualmente o início da difusão de imagens sagradas. Segundo Belting (2010, p. 76), a família imperial doou imagens votivas à igreja de Blaqueria, nos arredores de Constantinopla, e ordenou que fosse enviada de Jerusalém à Constantinopla uma imagem da Virgem. Com o apoio político, ao longo do século VI, Constantinopla se notabilizou como centro de utilização da imagem de culto e se estabeleceu como ponto central de uma rede que se expandiu pelo Ocidente do Velho Império Romano, incluindo a Gália, onde encontrou teólogos que favoreceram o emprego das sagradas imagens nas práticas devocionais. Durante o período iconoclasta, as imagens sagradas de Constantinopla se refugiaram em Roma.

A religiosidade praticada no Velho Império Romano proporcionou bases favoráveis à implantação da imaginária cristã que paulatinamente foi substituindo oragos divinos, cultuados coletivamente nos templos, ou em particular nas residências. Foi neste contexto que São Bento (480-547), ao estabelecer seu mosteiro em Monte Cassino, transformou um templo dedicado a Apolo em santuário consagrado a São Martinho de Tours. No local do altar outrora dedicado ao mesmo Apolo, edificou outro, consagrando-o a São João Batista (GREGÓRIO MAGNO, VIII, 11). E ainda, em 13 de maio de 609, o Papa Bonifácio IV consagrou o Panteão à Virgem Maria dos Mártires, ornando-o com uma efígie do seu novo orago (BELTING, 2010, p. 77).

Ao longo do século XIII, as imagens se tornaram parte integrante da cultura cristã. Naquele período, as procissões haviam se estabelecido como manifestações populares que percorriam as ruas com imagens sagradas. Em Roma, no Domingo de Páscoa, abrindo as portas de um oratório remanescente do século V e que se encontrava atrás do altar particular do Papa, este beijava os pés de Cristo ali retratado e em seguida repetia por três vezes o precônio: *o Senhor ressuscitou do sepulcro* [ILUSTRAÇÃO 2]. No entender de Hans Belting, por esse ritual, afirmava-se a realidade histórica da pessoa representada no painel e ainda mais, através desse gesto, o representante terreno homenageava

seu soberano celestial. Tal celebração tinha ainda um desdobramento realizado no mês de agosto, durante as procissões noturnas que aconteciam no Fórum, ocasião em que os pés daquela mesma imagem eram lavados com água de manjerição. Por outro lado, o mesmo oratório também era utilizado como parte de uma política estratégica de revitalização à Basílica lateranense. Ao longo daquele mesmo século XIII, duas outras imagens ganharam destaque na cidade eterna: uma do Príncipe dos Apóstolos, instalada na porta do oratório em questão, e uma efígie de Cristo, na abside da catedral romana (BELTING, 2010, p. 79).



Ilustração 2: Sancta Sanctorum. Pintura, cerca do ano 600. Relevo em prata, cerca do ano 1200, Roma, Acervo São João do Latrão. Disponível em: <<http://helgahistory.yolasite.com/>>. Acesso em 16 mai. 2016.

3. Política e religiosidade aos pés das sagradas imagens

Como se depreende do livro do Gênesis (12), depois da criação do gênero humano, o Criador escolheu Abrão para ser pai de uma multidão e iniciou a revelar-lhe seus desígnios de salvação que encontra seu fim último nos

mistérios da encarnação do Verbo. Quanto ao tempo da encarnação do Verbo, segundo a carta aos Gálatas (4,4), foi esse o momento em que Deus Pai, através do Filho, deu a conhecer em plenitude todo seu propósito de salvação.

Desde a eleição do povo hebreu até a ascensão de Cristo, as Sagradas Escrituras narram o plano salvífico de Deus através de linguagem figurada. Os hagiógrafos apontaram os mistérios de Cristo fazendo uso dessa linguagem figurada para falar ao povo sobre realidades cotidianas. Neste sentido, a aparição de Cristo ressuscitado aos discípulos de Emaús é apresentada por ele mesmo como recapitulação de tudo aquilo que os profetas haviam dito a seu respeito (Lc, 24,32). Deste modo, os fatos que anteriormente os profetas apresentaram como reflexos de espelho, agora, com os mistérios da encarnação do Verbo, foram manifestados em sua realidade. Outrora os profetas pregaram por meio de linguagem figurada, isto é, através de um imaginário literário. Já na era cristã avançada, a pregação passou a ser auxiliada pela reprodução plástica daquele imaginário mentalizado, agora perceptível através de imaginária formal. Contudo, entre a redação veterotestamentária e a produção imagética vinculada à espiritualidade propriamente dita, os cristãos utilizaram imagens dotadas de valor simbólico em consonância com as “metáforas bíblicas como referências visuais a Cristo” (BELTING, 2010, p. 189).

No ano de 692 essa temática semiológica foi abordada no Concílio Geral reunido em Constantinopla e ficou determinado que a imagem do cordeiro, até então utilizada em alusão a Cristo, fosse substituída por figura humana ou retrato do Salvador (*Loco citato*; SCHMITT, 2007, p. 83). Transcorridos aproximadamente 15 anos desde aquela decisão, durante o pontificado de João VII, ocorrido entre 705 e 707, a medida foi empregada na substituição de um afresco na absida de Santa Maria Antiga, em Roma, substituindo a efígie de um Cordeiro de Deus pela imagem do próprio Crucificado. Contudo, a retratação do Crucificado, inicialmente não agradou a todos. Houve quem se manifestasse contra tal representação alegando que a retratação da cena causava dano à própria imagem de Cristo, uma vez que a pintura identifica a pessoa que está nela sendo representada (BELTING, 2010, p. 192). Um meio termo encontrado para driblar a questão foi o emprego da cruz como signo de salvação. Um

signo porque ela é apenas o instrumento de uma ação. Em contrapartida, o cordeiro é um símbolo porque transcendendo à sua forma física se vincula a outra realidade e de forma abrangente.

Em meados do século IX, Cristo voltou a ser retratado e, no ano de 867, foi exposto publicamente em mosaico na abside de Santa Sofia. Devido à importância das imagens como transmissoras de comunicação, a exposição de novos ícones era aberta mediante ritos oficiais, incluindo representantes do clero e do Estado. Nesta coligação de poder, a imagem de Cristo, para além dos atos devocionais, passou a ser utilizada também no âmbito político e foi cunhada em moedas durante a soberania do Imperador Justiniano II (685-695) e da Imperatriz Teodora, quando atuou como regente de seu filho, Miguel III (842-867). A utilização da efígie de Cristo em moedas foi uma estratégia utilizada pelos governantes favoráveis ao uso das sagradas imagens e difusão das mesmas. Em contrapartida era uma contestação aos iconoclastas. Basílio I, que governou de 867 a 886, foi ainda mais audacioso na utilização da imagem. Na cunhagem de suas moedas, Basílio I adotou a antiga legenda que aparecia nas moedas de Justiniano II: *Rex regnantium* – Rei dos reinantes – vinculando a imagem de Cristo à do imperador, justificando assim o poder político submetido ao divino soberano (BELTING, 2010, p. 203).

Corroborando sua estratégia política, Basílio substituiu o busto gravado nas moedas por um ícone de corpo inteiro ocupando um trono em forma de lira. A composição iconográfica era até então inédita. Vinculando a economia política à economia da salvação, a mesma tipologia impressa nas medalhas foi reproduzida em mosaico na sala do trono imperial e posteriormente em Santa Sofia [ILUSTRAÇÃO 3]. Com a elaboração do mosaico na sala do trono, ficou estabelecida a abertura para reprodução de outras imagens no interior do palácio imperial. No ano de 864, por ocasião da inauguração da nova capela do palácio, em sua homilia, o patriarca Fócio elencou as diversas categorias de santos retratados naquelas paredes, reforçando a nova política do uso da imagem. No parecer de Belting, naquele momento específico, o objetivo do discurso “era provar a aliança existente entre a corte e o patriarcado” (BELTING, 2010, p. 206).

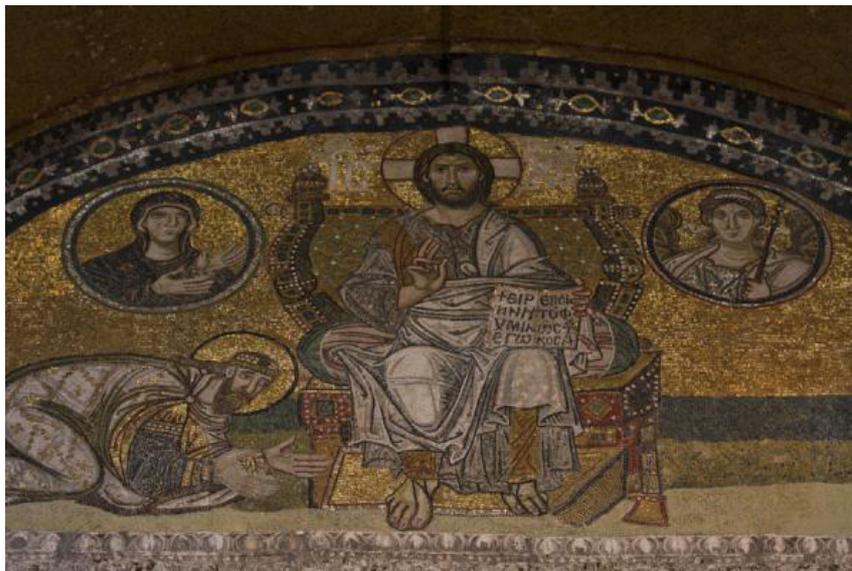


Ilustração 3: Cristo em trono de lira, o Imperador Leão VI. Mosaico, século X, Hagia Sofia, Istambul. Disponível em: <<http://www.traveladventures.org/continents/europe/aya-sofia-istanbul01.html>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

4. A veneração das imagens em Constantinopla e Veneza

Após o período iconoclasta, as imagens sagradas ocuparam definitivamente lugares nos templos cristãos. De onde, por vezes, saíam em procissões, geralmente organizadas pelas confrarias. Com frequência, os ícones passaram a ser mais homenageados do que as pessoas que eles representavam. Nos aniversários das imagens, as pessoas visitavam o templo que era considerado a casa da imagem do aniversariante, onde ouviam comentários acerca de sua idade, origem e *milagres que o ícone havia realizado*. Os sermões proferidos em tais ocasiões ajudavam a reforçar a aura dos ícones, que eram tratados como dignitários, eram visitados e realizavam visitas cerimoniais. Além de serem veneradas, individual ou coletivamente nas igrejas, as imagens também eram cultuadas em público durante as procissões religiosas e as celebrações civis, organizadas pela corte, momento em que o poder público se unia ao religioso para reforçar a unidade da população. Para este fim, no século X, o Imperador Constantino VII mandou compilar um livro de cerimônias que determinavam os rituais de visitas imperiais aos templos marianos em dias solenes. Aquelas eram ocasiões que ofereciam oportunidade ao público de ver os imperadores em pessoa. Era um momento de *intimidade* entre o povo e as autoridades políticas, visto

que, sendo representantes oficiais do Estado e de toda a sociedade, os imperadores prestavam suas homenagens pessoais em frente aos ícones, manifestando publicamente sua religiosidade pessoal e submissão aos sagrados patronos. O patriarca, acompanhado de seu clero, percorria as diferentes igrejas estacionais de Constantinopla, seguindo o calendário das festividades religiosas. No parecer de Belting, o culto aos ícones pode ter sido uma das garantias de unidade do Império Bizantino, devido ao reforço que eles ofereciam à memória coletiva, tendo em vista a participação das imagens na vida dos fiéis (BELTING, 2010, p. 227-228).

Com a expansão do Império Otomano e a consequente tomada de Constantinopla, no ano de 1453, a basílica de Santa Sofia, bem como os demais templos do Império Bizantino, perdeu parte do acervo iconográfico. Desde então, a Basílica de São Marcos, em Veneza, passou a ser uma representação do que fora o culto às imagens no império bizantino. Pelo seu orago e tipologia arquitetônica, a Basílica de São Marcos se vinculava à igreja dos apóstolos em Bizâncio. A importação de vasos sagrados, vestes litúrgicas, mobiliário e, sobretudo imagens, fez de São Marcos a notória herdeira cultural do Império Bizantino. De maneira sucinta e imponente a herança bizantina está reproduzida na fachada da basílica veneziana através do conjunto imagético ali exposto [ILUSTRAÇÃO 4].



Ilustração 4: Fachada da Basílica de São Marcos, Veneza. Disponível em: <<https://euro-penomad.files.wordpress.com/2015/10/dscf6310.jpg>>. Acesso em 16 mai. 2016.

Quanto à representação iconográfica da aparição do Arcanjo Gabriel à Virgem Maria [ILUSTRAÇÃO 5], Belting faz coincidir as fronteiras da hagiografia com a política, vinculando a cena à fundação de Veneza, ocorrida num dia em que a Igreja celebrava a Anunciação do Senhor (BELTING, 2010, p. 239-241).

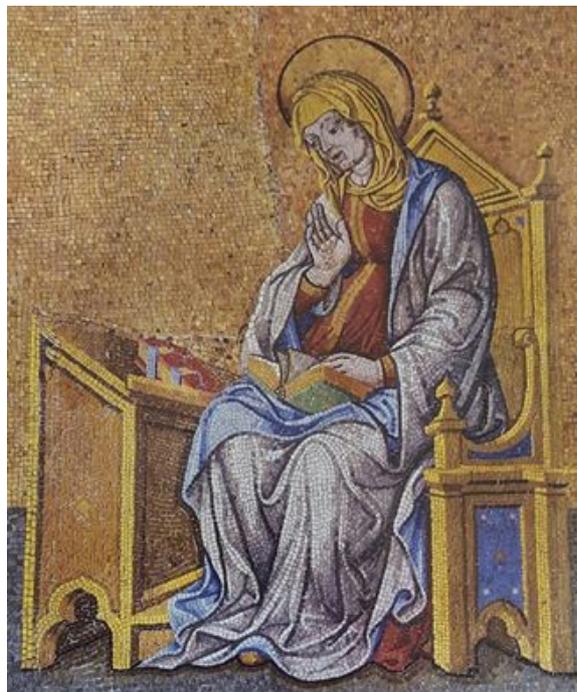


Ilustração 5: Mosaico: Anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria. Fonte: Bíblia de Veneza.

Ainda segundo Belting, ao longo da Idade Média, Constantinopla foi constituída centro legitimador de sacralidade das imagens cristãs. Naquele período, não havia maior prova dos poderes de um objeto religioso do que a afirmação de que ele provinha de Constantinopla, ainda que sua procedência não fosse verdadeira. Desse modo, “as réplicas e falsificações venezianas podem ser entendidas como esforço de satisfazer os mais exigentes critérios de qualidade” (BELTING, 2010, p. 241). Estrategicamente e em todos os aspectos possíveis, a basílica de São Marcos foi construída “para assemelhar-se à igreja dos peregrinos bizantinos” (*Opus citato*, p. 231). As imagens milagrosas, outrora pertencentes a Constantinopla, transferidas para Veneza, “conferiam autoridade ao Estado e proteção a seus representantes” (*Opus citato*, p. 247).

Dentre os ícones expostos em São Marcos, está em lugar de proeminência a Virgem em oração, personificando a ideia da Nossa Senhora da Misericórdia

e Nossa Senhora das Graças [ILUSTRAÇÃO 6]. A mãe orante, com o manto caído sobre os braços estendidos, “está diretamente associada ao arquétipo da igreja de Blaquerua, em Constantinopla, lar da relíquia do manto” (BELTING, 2010, p. 247).



Ilustração 6: Madonna em relevo, século XI, Veneza, San Marco. Disponível em: <<http://files.umwblogs.org/blogs.dir/1826/files/2008/12/pict0150.jpg>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

No tocante à reprodução imagética, Belting defende a teoria de que uma vez introduzido na cultura ocidental, o *ícone evoluiu* adaptando-se às novas modalidades de utilização das sagradas imagens. No Império Bizantino, como os altares eram desprovidos de retábulos, as sagradas imagens eram instaladas nas paredes ou em pedestais apropriados. Os painéis, ao serem importados pela Europa, não sendo apropriado acomodá-los sobre o altar, devido às disparidades de tamanho e a ausência de pedestais apropriados, acabaram por ocupar locais improvisados (*Loco citato*).

Jean-Claude Schmitt é outro historiador da arte que também se dedica ao estudo das sagradas imagens e, em harmonia com Belting, concorda com a evolução das mesmas. Nesta perspectiva, Schmitt aponta dois exemplos

ocorridos em torno do ano mil: a transformação da cruz em crucifixo e transformação do simples relicário em estátua-relicário [ILUSTRAÇÃO 7]. Teologicamente o historiador francês argumenta que

essa evolução não se reduz a uma transformação de formas plásticas, mas traduz uma mudança considerável da sensibilidade religiosa: a promoção da humanidade de Cristo, que leva à contemplação do Cristo morto sobre a cruz, e não mais somente da majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos (SCHMITT, 2007, p. 68-69).

Com o passar do tempo, ao longo da Idade Média, a veneração dos ícones em Veneza entrou em certo estado de letargia, recobrando sua vitalidade no período da Contrarreforma, coincidindo com a expansão marítima e a difusão das sagradas imagens pela América.



Ilustração 7: Relicário, Saint Foy, Conques, França, século X. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/419116309043377971/?from_navigate=true>. Acesso em: 16 mai. 2016

5. Expansão territorial sob o patrocínio das sagradas imagens

Ewa Kubiak é uma historiadora da arte que vem se dedicando ao estudo da expansão imaginária cristã pelas colônias de países europeus entre os séculos

XVII e XVIII. Segundo essa pesquisadora polonesa, a reprodução da imaginária cristã naquele período, não obstante as longas distâncias espaciais, apresenta características comuns. Isto se deve à popularidade que alcançaram as gravuras impressas em livros litúrgicos ou devocionais que transitavam pelo mundo cristão daquela época. Frequentemente, essas gravuras foram tomadas como modelo para diversos artistas atuantes em diferentes localidades, repetindo a mesma composição, variando apenas os estilos de época e o gosto local (KUBIAK, 2013, p. 254).

Na expansão da arte cristã, Kubiak ressalta o precedente mecenato de Isabel de Castela na promoção da arte holandesa e a popularidade da gravura flamenga utilizada como modelo na América Latina. É preciso ainda salientar o entrelaçamento político em que se encontravam a coroa espanhola e os Países Baixos naquela ocasião. Na era do expansionismo marítimo, a utilização da imaginária cristã foi significativa no alargamento das fronteiras política e religiosa. No momento da Contrarreforma, o catolicismo unificou a sua mensagem e se serviu da arte para a unidade institucional da Igreja Católica. Dentre os temas reproduzidos, a tipologia *Vanitas* aparecia com frequência, a fim de lembrar o Juízo Final (TAPIÉ, 1990). Outra temática intimamente ligada à morte eram os sacramentos. Mais particularmente o sacramento da Eucaristia, frequentemente retratado de forma alegórica (KUBIAK, 2013, p. 254-258).

Tanto a *vaidade* quanto os sacramentos foram temas largamente retratados na imaginária do período colonial que coincidia com a Contrarreforma. A tipologia *Vanitas* [ILUSTRAÇÃO 8] é uma variante do gênero denominado *natureza morta* e foi particularmente retratada sob influência do protestantismo que, deixando as representações hagiográficas, passou a representar o fim da vida humana sobre a terra. Por outro lado, as ilustrações referentes aos sacramentos continuaram a ser encomendadas e retratadas por cristãos que pretendiam reafirmar o valor dos sacramentos enquanto os protestantes o negavam. Neste contexto, proliferaram as ilustrações da árvore da vida com os sacramentos. Ampliando o contexto, paralelamente à árvore dos sacramentos, proliferaram também as ilustrações da *Árvore de Jessé* [ILUSTRAÇÃO 9], mostrando que do matrimônio desse com a moabita Rute a salvação viria para todos.



Ilustração 8: Vanitas, Antônio Teles, bico de pena sobre papel, Dietario, 1773. Fotografia: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

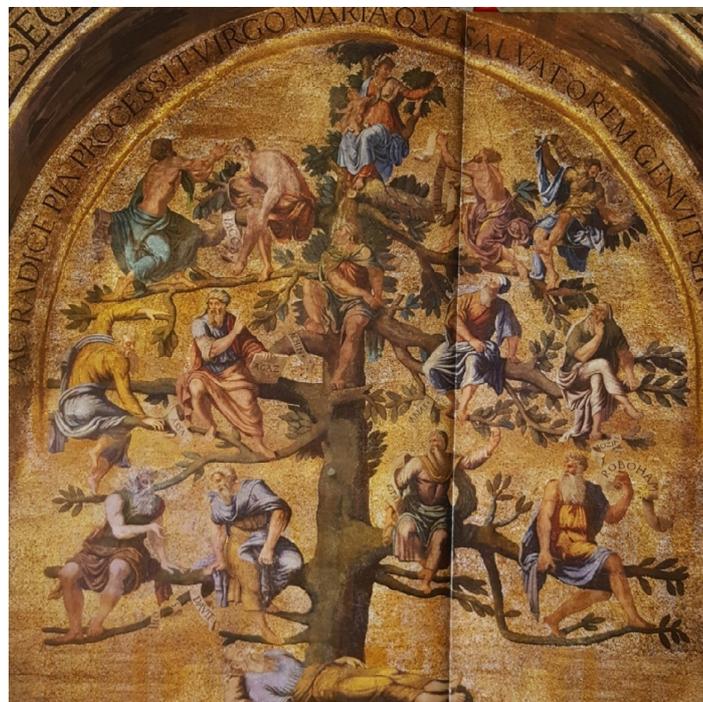


Ilustração 9: Árvore de Jessé, Mosaico. Fonte: Bíblia de Veneza.

Tendo em vista a rejeição dos sacramentos pelos protestantes que aceitavam apenas o batismo, o Concílio de Trento corroborou a importância dos mesmos e estabeleceu que a Eucaristia fosse ministrada apenas sob a espécie do pão, a fim de “evitar perigos e escândalos” (DENZINGER, §1999, §§1600 seguintes).

Quanto à ilustração do sacramento da Eucaristia, Ewa Kubiak aponta alguns exemplares nitidamente inspirados na gravura de Hieronimus Wierix [ILUSTRAÇÕES 10 A 14], que por sua vez remonta particularmente ao livro do profeta Isaías. Neste sentido, a gravura de Wierix apresenta Cristo como o centro da composição, pisando uvas no lagar, assistido pelo Pai e pelo Espírito Santo. Das chagas de Cristo jorra sangue que se mistura ao suco das uvas que, por sua vez, é recolhido por dois anjos. À sua esquerda, cumprindo a profecia de Simeão (Lc 2,35), a mãe, com o coração trespassado, contempla o sofrimento do Filho. À direita, os apóstolos, retratados como vinhateiros, alimentam o lagar com mais uvas. Entre os anjos que recolhem o sangue Eucarístico e os apóstolos que chegam com a colheita, se encontra a Igreja orante, representada por três personagens. Ao fundo, nota-se o vinhedo com os vindimadores e a cidade de



Ilustração 10: Gravura, Lagar místico, Hieronimus Wierix, século XVI/XVII. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/90705917@N06/8268197559/>>. Acesso em 16 mai. 2016

Jerusalém. Na base da gravura a inscrição: *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum – Eu sozinho pisei o lagar e de outros povos ninguém me ajudou* (Is 63,3), que decididamente vincula a ilustração ao texto de Isaías.



Ilustração 11: Lagar místico. Disponível em: <https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/corpora-2-indice_prologo_apolo_y_baco.htm>. Acesso em 16 mai. 2016

Ainda segundo Kubiak (2013, p. 259), as representações do *Lagar Místico* na arte europeia remontam ao início da Idade Média e apresentam variadas composições. Já a partir do século XVII predominam as reproduções baseadas nas gravuras de Wierix.

Tomás de Kempis (2009), Riolando Azzi e diversos outros autores propõem o sofrimento de Cristo como exemplo de sujeição às adversidades. Neste sentido, o sofrimento é interpretado pelas vertentes do plano espiritual e do plano sociopolítico. No plano espiritual, o sofrimento de Cristo é proposto como exemplo a ser seguido pelos sofredores que devem encará-lo como modelo de salvação. Já no plano sociopolítico, Riolando Azzi (2005, p. 104,188-189), em sua *Teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*, valendo-se das palavras do padre Antônio Vieira, aproxima o sofrimento

dos cativos ao sofrimento de Cristo como única forma de resignação possível naquele contexto. O que em outras palavras pode ser entendido como estratégia de submissão à administração governamental, tendo em vista melhor aproveitamento espiritual.



Ilustração 12: Lagar místico, anônimo, escola de Castela.
Disponível em: <<http://hematocritico.tumblr.com/page/25>>.
Acesso em 16 mai. 2016

Também sob a estratégia da política expansionista, não só no Brasil, mas em toda a América Latina, vale a pena ressaltar a denominação de diversas localidades que, sob influência política receberam nomes hagiográficos, como foi o caso de São Sebastião do Rio de Janeiro (CYMBALISTA, 2011). Nas localidades, confiadas ou não ao patrocínio de determinado orago, importou-se de Constantinopla, depois de ser implantada na Europa, a tradição das rogações nas quais os fiéis, levando as sagradas imagens em procissão, rogavam a seus pés proteção para si mesmos e para seus dirigentes políticos que frequentemente se encontravam à grande distância.

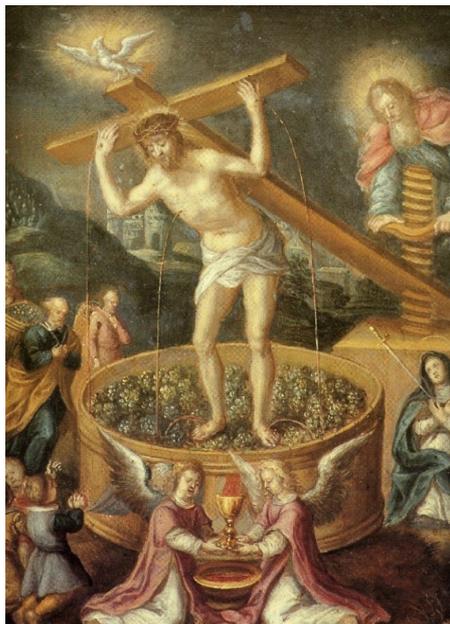


Ilustração 13: Lagar místico, anônimo, século XVII, óleo sobre cobre, 22,3X16,8cm. Disponível em: <<http://coleccion.vivancoculturadevino.es/museo/recurso/prensa-mistica/c5a47367-5ca9-4d-1c-90b2-affb650b09a5>>. Acesso em: 16 mai. 2016



Ilustração 14: Lagar místico, Paróquia de Nossa Senhora da Vinha, Salta Argentina, Óleo sobre tela, 1,769X1,31cm. Disponível em: <<http://www.iglesia-laviniasalta.com.ar/ver-referencia.php?id=97422>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

Referências

- ADMONT, Godofredo. In MIGNE. *Patrologiæ cursus completus*. Homilia 63, c. 957-958, v. 174. Amboise [Paris]: J. P. Migne, 1854.
- AUGÉ, Matias. *Liturgia: História, celebração, teologia, espiritualidade*. São Paulo: Ave-Maria, [1996] 1998.
- AZZI, Rioldo. *A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BAXANDALL, Michael. *Olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1972] 1991.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BÍBLIA de Veneza*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BÍBLIA do peregrino*. São Paulo: Paulus, 1997.
- CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileira*. São Paulo: Alameda, 2011.
- DENZINGER, Heinrich. *Compêndio dos símbolos, definições, e declarações de fé e moral*. São Paulo: Loyola e Paulinas, 2007.
- FRAGOSO, Mauro Maia; PONTES, Carlos Alberto Rigues. A Igreja como realização de um projeto divino no tempo e no espaço. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 304-325, jul./dez. 2014. ISSN 1677-7883. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.
- GREGÓRIO Magno. *Vida de San Benito*. Buenos Aires: ECUAM, 2010.
- KEMPIS, Tomás. *Imitação de Cristo*. Petrópolis: Vozes, [Século XIV] 2009.
- KUBIAK, Ewa. Alegoria da eucaristia: modelos gráficos comuns na pintura dos séculos XVII e XVIII na Polônia e no Peru. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 253-290, jul./dez. 2013. ISSN 1677-7883. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.
- TAPIÉ, Alain (Direction). *Les vanités dans la peinture au XVII siècle: méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Bruxelas: Musée des Beaux – Arts, 1990.

Artigo recebido em 11 de julho de 2016
e aprovado para publicação em 15 de agosto de 2016

Como citar:

FRAGOSO, Mauro Maia. A difusão política e religiosa da imaginária cristã. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 130-152, jan./jun. 2017. ISSN 1677-7883. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.