



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Richard Gomes da Silva

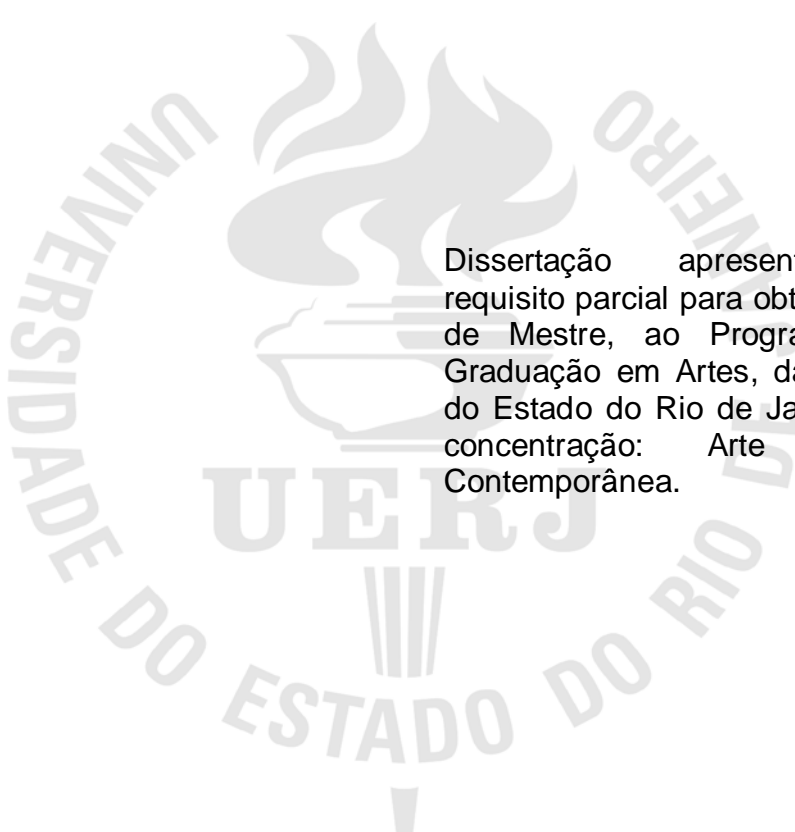
**A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na  
Basílica Nacional de Aparecida**

Rio de Janeiro

2019

Richard Gomes da Silva

**A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na  
Basílica Nacional de Aparecida**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Tamara Quírico

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586

Silva, Richard Gomes da .

A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida / Richard Gomes da Silva. – 2019.  
208 f. : il.

Orientadora: Tamara Quírico.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Pastro, Cláudio, 1948-2016 – Teses. 2. Arte sacra – Brasil - História - Teses. 3. Arte e simbolismo cristãos – Teses. 4. Iconografia – Teses. 5. Azulejos - Brasil – Teses. 6. Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida (Aparecida, SP) – Teses. I. Quírico, Tamara. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.046.3(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Richard Gomes da Silva

**A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na  
Basílica Nacional de Aparecida**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 22 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tamara Quírico (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Louro Berbara  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Aldilene César Almeida Diniz  
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso  
Suckow da Fonseca - RJ

Rio de Janeiro

2019



## DEDICATÓRIA

À minha querida e estimada avó Maria Eunice (in memorian) por me apresentar o mundo da arte e da religião que eu tanto estimo.

Ao amigo Rodrigo Marques (in memorian) por essa conquista que também é sua.

A Cláudio Pastro (in memorian), que eu tenha feito jus a sua obra.

## **AGRADECIMENTOS**

A Dom Darci José Nicioli, por gentilmente ter disponibilizado um momento de seu tempo para esta pesquisa.

À Zenilda Cunha, historiadora do Santuário, e Dorothea Barboza, responsável pelo Centro de Documentação e Memória da Basílica, pelo carinho, acolhimento e relevante colaboração para essa dissertação.

À professora Wilma Tommaso pelo acolhimento, suporte e colaboração também para com essas linhas.

À minha orientadora Tamara Quírico pela confiança, apoio e ensinamentos constantes que me possibilitaram chegar até aqui.

Aos meus familiares: mãe, tia e irmãos, pelo carinho e apoio incondicional, de modo especial meu querido irmão Thiago Gomes por ter me estendido a mão e também ajudado a realizar esse sonho.

À minha amiga e sócia Simone Arruda por todo apoio e suporte, pois sem eles nada disso seria possível.

À Terezinha Lopasso, que me mostrou o caminho que eu abracei com muito carinho.

A Luiz Lopasso por todo afeto diário, você é parte fundamental disso tudo.

A Deus e à Nossa Senhora Aparecida, por fortalecer-me e me permitirem realizar esse sonho.

<sup>2</sup> O anjo de Javé apareceu a Moisés numa chama de fogo no meio da sarça.

<sup>4</sup> (...) E do meio da sarça Deus o chamou: “Moisés, Moisés! ”

Ele respondeu: “Aqui estou”.

<sup>5</sup> Deus disse: “Não se aproxime. Tire as sandálias dos pés, porque o lugar onde você está pisando é um lugar sagrado”.

*Êxodo 3:2,4-5.*

## RESUMO

SILVA, Richard Gomes da. *A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida*. 2019. 208 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A presente dissertação tem como objetivo apresentar um estudo sobre “A iconografia sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida”, tendo como objeto de recorte *os ciclos narrativos azulejares* no interior do Templo, denominados pelo artista como *Bíblia Pauperum*, executados entre os anos de 2000 e 2017 como parte do projeto de ambientação interna do Santuário. Para esse fim, o texto, inicialmente, deseja abarcar o discurso em torno da imagem cristã medieval e o contexto histórico que fundamentaram o seu uso pela religião cristã, de modo a compreender as relações existentes entre essa imagem e a produção do artista contemporâneo. A partir disso, a pesquisa examina de que maneira o ícone e as demais influências artísticas de Pastro incidiram, de fato, na composição da sua obra, assim como as razões que levaram o artista a adotar o azulejo como suporte para os ciclos narrativos considerando, para esse fim, o contexto histórico pela qual se deu a arte azulejar no Brasil e seus principais expoentes. Por fim, a pesquisa aprofunda-se na leitura iconográfica dos painéis partindo da reflexão das relações dessas cenas com o espaço interno do Templo para, em seguida, analisar de fato, os aspectos de representação que constituem essas imagens, as narrativas selecionadas e seus símbolos, examinando-as pelo viés teológico e litúrgico, mas sobretudo, pelo prisma da História da Arte.

Palavras-chave: Claudio Pastro. Imagem. Iconografia. Ciclos narrativos. Liturgia.

## ABSTRACT

SILVA, Richard Gomes da. *The iconography of sacred art by Claudio Pastro in the National Basilica of Aparecida*. 2019. 208 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This dissertation aims to present a study on "The Sacred Iconography of Cláudio Pastro in the National Basilica of Aparecida", with the clipping object the narrative *narrative cycles* inside the Temple, called by the artist as *Pauperum Bible*, executed between the years of 2000 and 2017 as part of the Sanctuary's internal ambiance project. To this end, the text initially wishes to encompass the discourse around the medieval christian image and the historical context that support its use by the christian religion, in order to understand the relationships between this image and the contemporary artist's production. From this, the research examines how the icon and other artistic influences really affected the composition of his Pastro's work, as well as the reasons that led the artist to adopt the tile as a support for the narrative cycles considering, for this purpose, the historical context by which tile art took place in Brazil and its main exponents. Finally, the research goes deeper into the iconographic reading of the panels starting from the reflection of the relations of these scenes with the internal space of the Temple, and then, in fact, to analyze the representation aspects that constitute these images, the selected narratives and their symbols, examining them through the theological and liturgical bias, but above all through the prism of the history of art.

Keywords: Claudio Pastro. Image. Iconography. Narrative cycles. Liturgy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cláudio Pastro .....	36
Figura 2 – Interior da Basílica Nacional de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-2017. ....	36
Figura 3 – Cristo Pantocrator. Monastério de Hilandar, Monte Atos, ca. 1260. ....	39
Figura 4 – Cristo Pantocrator. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-2017.....	39
Figura 5 – Ícone de Sérgio e Baco do Monte Sinai. Museu de Arte Ocidental e Oriental, Kiev, séc. VI.....	42
Figura 6 – Tondo dos Irmãos de Antinópolis. Museu Egípcio, Cairo, séc. III.....	42
Figura 7 – Retrato de múmia de Eutiques. Metropolitan Museum of Art, New York, ca. 150 d.C.....	43
Figura 8 – Retrato do busto de São Pedro. Catacumba de S. Gennaro, Nápoles, séc. VI. ....	43
Figura 9 – Ícone da Madona com anjos e santos. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, séc. VII. ....	47
Figura 10 – Ícone do Cristo Pantocrator. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, sécs. VI, VII.....	47
Figura 11 – <i>Manuel d'iconographie chétienne greque et latine</i> , conhecido como Manual do Pintor de Monte Atos, publicado por Aldolph Napoleón Didrón. Paris, 1945.....	49
Figura 12 – Santa Noêmisia (Noemia) (mural). Catedral, séc. XII. ....	51
Figura 13 – O “Esquema de Três Círculos” da arte bizantina. ....	51
Figura 14 – Madona di Crevole. Opera del Duomo, Siena, ca. 1280. ....	55
Figura 15 – Madona de Vladimir. Galeria Tretatjakov, Moscou, ca. 1100.....	55
Figura 16 – Luke iconografia (parte). Escola Pskov, Museo Nazionale, Pisa, ca 1250. ....	58
Figura 17 – Identificação do artista Claudio Pastro e da empresa italiana Friul Mosaic responsável pela aplicação das têsseras da cúpula da Basílica de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2017.....	59
Figura 18 – Capela do Mosteiro de Keur Mossa. Darkhar, Senegal, 1963. ....	62
Figura 19 – A Dormição da virgem, os apóstolos e os cavaleiros sagrados (Trípitico). Igreja de Getsêmani Maryam, ca. 1480-1520. ....	63

Figura 20 – Ícone da Virgem e o menino Jesus (têmpera em madeira). Etiópia, séc. XVII.....	63
Figura 21 – A história da Salvação (trecho). Igreja de São Bento, Morumbi, São Paulo, 1982.....	64
Figura 22 – Frei Gabriel Chávez de La Mora e o seu consagrado <i>Abecedario Original e Tradicional</i> , utilizados para arte, arquitetura sacra e objetos litúrgicos, adotado por Cláudio Pasto. ....	65
Figura 23 – Capa do livro <i>Virgem de Guadalupe</i> , 1989.....	65
Figura 24 – Óculos da igreja San Pietro al Monte. Urbana, Itália, 1991.....	66
Figura 25 – Afrescos da igreja San Pietro al Monte. Urbana, Itália, 1991.....	66
Figura 26 – Cúpula Central e Baldaquino sobre ao altar da Basílica de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2017. ....	68
Figura 27 – Capela do Rosário. Vence, Itália, 1951.....	70
Figura 28 – Capela Seminário São José. Manaus, Amazônia, 1988.....	71
Figura 29 – Traços indígenas retratados nos ícones da Capela do Seminário São José. Manaus, Amazônia, 1988. ....	71
Figura 30 – Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 1954-1980.....	72
Figura 31 – Ala Norte de Aparecida: Retábulo Cristo Sol (Pantocrator) e as Mulheres da história da Igreja. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017. ....	72
Figura 32 – Encadernação de uma edição da <i>Bíblia Pauperum</i> . Biblioteca Estadual da Baviera, Alemanha, ca. 1414-1415.....	74
Figura 33 – Tentação de Eva / Anunciação / Tossão de Gedeão. Biblioteca Nacional de França, Paris, ca. 1480-1485.....	74
Figura 34 – Jesus e a Samaritana de Gabriel del Barco. Igreja de Santiago, Évora, Portugal, 1700. ....	81
Figura 35 – A pregação de Cristo de António de Oliveira Bernardes. Igreja da Misericórdia, Évora, Portugal, 1715. ....	82
Figura 36 – Painel de Candido Portinari (detalhe). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, ca.1935-1947. ....	85
Figura 37 – Igreja de São Francisco de Assis. Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, ca.1943-1945.....	86

Figura 38 – Painéis do confessionário e batistério da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (montagem). Belo Horizonte, Minas Gerais, ca. 1943-1945.....	87
Figura 39 – Desenho técnico de azulejo para residência Aloysio Campos da Paz. DF, Brasília, 1963.....	88
Figura 40 – Capela do Centro cultural Missionário, DF, Brasília, 1995. ....	88
Figura 41 – Textos apresentados durante a exposição <i>100 anos de Athos Bulcão</i> . CCBB-RJ, Rio de Janeiro, 2018. ....	89
Figura 42 – Athos Bulcão durante a construção dos painéis da Rede Sara de Reabilitação. DF, Brasília, 1982. ....	89
Figura 43 – Igreja de Nossa Senhora de Fátima. DF, Brasília, 1957.....	91
Figura 44 – Módulos do painel da Natividade da Igreja Nossa Senhora de Fátima. DF, Brasília, 1957.....	91
Figura 45 – Esboços (à esquerda) para confecção dos vitrais da Igreja Santa Cruz dos Alagados (Salvador, Bahia, 1982) e (à direita) para pintura do teto da capela do Palácio da Alvorada (DF, Brasília, 1959) apresentados durante exposição no CCBB RJ, Rio de Janeiro, 2018. ....	92
Figura 46 – Paramentos litúrgicos nas cores roxo, branco e verde do acervo da Fundação Athos Bulcão apresentados durante exposição no CCBB RJ, Rio de Janeiro, 2018. ....	92
Figura 47 – Composições dos módulos azulejares. Exposição permanente da Cúpula, Basílica de Nacional de Aparecida, São Paulo, 2018.....	95
Figura 48 – Composição dos módulos azulejares. Exposição permanente da Cúpula, Basílica de Nacional de Aparecida, São Paulo, 2018.....	96
Figura 49 – Planta da Basílica Nacional de Aparecida e sua relação com a orientação solar. ....	98
Figura 50 – Painel cerâmico Trono de Nossa Senhora (modelo atual). Santuário Nacional de Aparecida. São Paulo, ca. 2000 - 2017.....	101
Figura 51 – Antigo baldaquino de Nossa Senhora Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2000. ....	102
Figura 52 – Painel cerâmico Trono de Nossa Senhora (primeiro modelo). Santuário Nacional de Aparecida. São Paulo, ca. 2000 - 2017.....	102
Figura 53 – Cenas da vida de Jesus. Lado sul da Igreja de St. Georg Oberzell, Reicheneau, Alemanha, século X. ....	104



Figura 54 – Ciclos narrativos azulejares sobre as arcadas do templo de Aparecida. Passagens da Infância de Jesus. Nave Sul, Santuário de Aparecida, ca. 2000-2017.....	105
Figura 55 – Localização dos grupos de cenas dos ciclos narrativos azulejares da Basílica de Aparecida. ....	106
Figura 56 – Calendário Litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana.....	107
Figura 57 – As bodas de Caná (Nave Norte). Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-2017.....	110
Figura 58 – Cruz do Nada, sobre o altar central da Basílica de Aparecida, ao fundo o vitral localizado acima do painel do Cristo Pantocrator, na Nave Norte.....	111
Figura 59 – Painel As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos (Nave Leste). Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017. ....	114
Figura 60 – Representação dos anjos no Baldaquino próximos a Cúpula Central representando (da esquerda pra direita): o negro, o indígena, o branco e o caboclo.....	114
Figura 61 – A Anunciação do Senhor à Maria.....	117
Figura 62 – Maria visita a sua prima Isabel. ....	118
Figura 63 – O anúncio do nascimento de João Batista. ....	120
Figura 64 – A Natividade do Senhor. ....	122
Figura 65 – O anúncio aos pastores. ....	124
Figura 66 – A visita dos Magos. ....	125
Figura 67 – A apresentação de Jesus no templo.....	128
Figura 68 – A fuga para o Egito.....	129
Figura 69 – Jesus entre os doutores da lei.....	131
Figura 70 – A Sagrada Família.....	133
Figura 71 – O batismo do Senhor. ....	135
Figura 72 – As tentações de Jesus no deserto. ....	137
Figura 73 – As bodas de Caná.....	139
Figura 74 – Jesus na sinagoga. ....	143
Figura 75 – O chamado dos primeiros discípulos.....	144
Figura 76 – A samaritana no poço. ....	146
Figura 77 – A ressurreição do filho da viúva de Naim. ....	147

Figura 78 – A transfiguração do Senhor.....	149
Figura 79 – Maria de Betânia unge os pés de Jesus.....	151
Figura 80 – A entrada de Jesus em Jerusalém.....	153
Figura 81 – O Lava-pés.....	156
Figura 82 – A Ceia Pascal do Senhor.....	158
Figura 83 – A oração no Horto das Oliveiras.....	160
Figura 84 – Pilatos julga Jesus.....	161
Figura 85 – O caminho da cruz.....	163
Figura 86 – Jesus morre na cruz.....	166
Figura 87 – As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos.....	168
Figura 88 – Jesus sopra teu Espírito sobre os discípulos.....	170
Figura 89 – A aparição de Jesus junto ao lago Tiberíades.....	171
Figura 90 – Os discípulos de Emaús caminham com Jesus.....	173
Figura 91 – Pentecostes.....	175
Figura 92 – A ascensão do Senhor.....	177
Figura 93 – Pedro e João e a cura de um paralítico.....	178
Figura 94 – O Bom Pastor.....	179

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
1	<b>A IMAGEM: CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA E HISTORIOGRÁFICA</b> .....	18
1.1	<b>Da teoria do ato de imagem</b> .....	18
1.2	<b>Imagem-objeto</b> .....	21
1.3	<b>Iconoclastia</b> .....	24
1.4	<b>A emancipação das imagens</b> .....	25
1.5	<b>As imagens devocionais: O Concílio de Trento e o Concílio Vaticano II</b> .....	30
2	<b>DOS RETRATOS FUNERÁRIOS ÀS CONVENÇÕES E ESTILO DO ÍCONE</b> .....	37
2.1	<b>O ícone</b> .....	37
2.2	<b>Das primeiras manifestações</b> .....	40
2.3	<b>Os cânones ortodoxos</b> .....	48
2.4	<b>"À maneira dos gregos": o ícone italiano</b> .....	52
2.5	<b>Cláudio Pastro e o ícone</b> .....	54
2.5.1	<b>Outras referências</b> .....	61
3	<b>OS CICLOS NARRATIVOS AZULEJARES DA BASÍLICA DE APARECIDA</b> .....	73
3.1	<b>Ciclos narrativos x <i>Bíblia Pauperum</i></b> .....	73
3.2	<b>A azulejaria no Brasil e suas origens</b> .....	77
3.3	<b>Análise iconográfica</b> .....	96
3.3.1	<b>Das relações com o espaço: lugar de imagens (lieu d'images)</b> .....	96
3.3.2	<b>Das formas de representação e da narrativa selecionada</b> .....	112
3.3.3	<b>Dos aspectos simbólicos</b> .....	116
	<b>CONCLUSÕES</b> .....	181
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	194
	<b>ANEXO A</b> Entrevista concedida por D. Darci José Nicioli, ex bispo-auxiliar da Arquidiocese de Aparecida e atual arcebispo de Diamantina, MG. ....	200
	<b>ANEXO B</b> Estudos desenvolvidos por Cláudio Pastro apresentados como pré-projeto para ambientação interna da Basílica de Aparecida. ....	204

## INTRODUÇÃO

Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. (...). Querer-se-á ir adiante, saber mais, representar-se de forma mais inteligível diante de nós parecia ainda ocultar. Poder-se-á então buscar o discurso que se proclama ele próprio enquanto saber sobre arte, arqueologia das coisas esquecidas ou não percebidas nas obras, desde sua criação, por mais antiga e recente que seja<sup>1</sup>.

O cristianismo sempre teve, de forma inequívoca, a Sagrada Escritura como fundamento da religião. Contudo, muitas vezes, o Livro era tido como um instrumento ilegível ou incompreensível para os fiéis, sendo necessário praticar sobre o texto um grande número de relações, de associações e de desdobramentos.

Desse modo, a adoção da linguagem visual no seio da religião cristã remonta aos primeiros séculos da Igreja quando era preciso, na grande maioria das vezes, que a mensagem fosse explicitada através das imagens.

Com isso, a religião cristã buscava construir no espaço do rito e da crença sua própria eficácia visual. Assim o relato da *Anunciação*, por exemplo, tal como São Lucas escreveu em seu Evangelho: Lucas 1, 26-38, tornava-se muito mais inteligível quando era apresentado ao fiel nas diversas formas de representações visuais.

Logo, o uso da imagem pela Igreja, mesmo tendo enfrentado as diversas frentes iconoclastas, alcançou sua fundamentação teológica, sobretudo, com base no dogma da Encarnação de Cristo. Sendo este, então, recorrentemente produzido e instrumentalizado de diversas formas, no decorrer da história até os dias atuais.

No entanto, segundo Georges Didi-Huberman, a imagem só se tornará *legível* se algo nela evocar ou traduzir para o indivíduo os “temas” ou “conceitos”, “histórias ou alegorias” presentes nela<sup>2</sup>.

Logo, a apreensão do sentido da imagem cristã pelo observador, demanda perpassar pelo nível de conhecimento que o mesmo possui sobre o assunto que

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN G., *Diante da Imagem*. São Paulo, 2013, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 20.

está sendo explorado o que, muitas vezes, torna dificultada a sua leitura, sem que haja uma explanação adicional.

Desse modo, para uma ampla compreensão de toda e qualquer imagem, o indivíduo deve ser iniciado na cultura que a gerou, afim de possibilitar uma imersão do leigo sobre as diversas metáforas e símbolos adotados na representação.

Assim, a mensagem contida na cena poderá, então, tornar-se clara e “visível”, como se explicasse por si só.

Por, esse viés, portanto, essa pesquisa tem como objetivo apresentar um estudo sobre **A iconografia sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida**<sup>3</sup>, considerando como objeto de recorte os *ciclos narrativos azulejares*, parte do projeto de ambientação interna do templo, executado entre os anos de 2000 e 2017, os quais o artista denominou como *Bíblia Pauperum*.

Esta pesquisa é pertinente pois, além de aprofundar-se na semiótica das imagens dos ciclos narrativos azulejares de Aparecida, considerando, para esse fim, o seu viés teológico e litúrgico, também busca analisar o objeto proposto, sobretudo, pelo prisma da História da Arte.

Embora a História da Arte, enquanto disciplina, tenha sido iniciada no século XVI por Giorgio Vasari, constituindo um discurso em torno do conceito de arte sob valores puramente estéticos, Jean-François Groulier aponta que “compreender a imagem [cristã] em sua função simbólica equivale, em primeiro lugar, representar, por meio do que hoje chamamos de estética, as complexas relações entre as artes e a teologia católica”<sup>4</sup>.

Logo, a estética torna-se um atributo da imagem cristã, uma via pela qual ela cumpre o seu papel, aspecto esse que a define, também, como objeto de arte.

Embora o tema em foco trate de uma produção contemporânea, essa dissertação toma como premissa que é possível, para a imagem cristã produzida em

---

<sup>3</sup> Essa pesquisa buscou adotar simplesmente o termo *Iconografia* pois, segundo Erwin Panofsky, “a *iconografia* é o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma”. Embora, o autor expresse, em seguida, que “a descoberta e interpretação desses valores *simbólicos* (...) é o objeto do que ele poderia designar por *iconologia* (...)”. Panofsky também coloca que “*iconologia* é uma interpretação que advém da *síntese* mais que da análise [em si]. E assim como a exata identificação dos motivos é requisito básico de uma correta *análise iconográfica*, também a análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta *interpretação iconológica*”. Desse modo, ambos os conceitos estão, invariavelmente associados. (PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, pp. 47, 53 e 54).

<sup>4</sup> GROULIER, J.F. *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. In LICHTESTEIN, J. *A pintura. Textos essenciais. Vol. 2: A teologia da imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo, 2004, p. 10.

qualquer época, a aplicação dos conceitos e teorias que envolvem a imagem cristã constituída no Medievo já que elas fundamentalmente mantiveram-se, através dos tempos, assumindo funções e usos específicos, seja para fins culturais ou de devoção.

Portanto, essa dissertação se constrói a partir de uma contextualização teórica e historiográfica, apresentada no primeiro capítulo, que objetiva compreender sob que aspectos e circunstâncias as imagens cristãs foram fundamentadas, desde o Medievo até o advento do Concílio Ecumênico Vaticano II, sínodo pelo qual Cláudio Pasto toma como referência na sua obra.

A segunda divisão trata sobre o ícone, que também é apresentado sob seus aspectos historiográficos, assim como os cânones e valores que envolvem essa forma de representação.

Essa contextualização se faz necessária para o entendimento de como se constituíam esses primeiros tipos imagéticos do cristianismo, que Cláudio Pasto mencionou em seu discurso, e a maneira como o artista se apropriou deles e das demais referências e ingerências que incidiram sobre sua obra.

A análise dos painéis dos ciclos narrativos azulejares, propriamente dita, proposto como recorte dessa pesquisa, foi reservada para o terceiro capítulo dessa dissertação.

Logo, nessa seção, desenvolveu-se preliminarmente uma observação sobre as diferenças conceituais entre os termos *Bíblia Pauperum*, adotado por Cláudio Pasto, e *ciclos narrativos azulejares*, adotado por essa pesquisa.

Em seguida, é desenvolvido um estudo sobre a arte azulejar, material suporte do objeto dessa pesquisa, desde sua origem ibérica até sua ampla difusão no Brasil para, por fim, o texto aprofundar-se na leitura iconográfica dos painéis.

Tal aprofundamento compreende estudar as relações dessas imagens com o espaço interno da Basílica de Aparecida, passando sobre os aspectos de representação e da escolha das narrativas até, finalmente, debruçar-se sobre a semiótica dos **34 painéis** em azulejo que apresentam cenas da Vida de Cristo divididas em **4 ciclos narrativos**: “*A infância de Jesus*”, “*A vida pública de Jesus*”, “*Novo Mandamento, A Eucaristia, a Paixão e Morte de Jesus*” e “*A Ressurreição do Senhor*”.

Na conclusão, buscou-se tratar sobre as questões pragmáticas que giram em torno da obra, desde a escolha do artista e do material utilizado à maneira como os

ciclos narrativos azulejares na Basílica de Aparecida são percebidos pelos fiéis, considerando o contexto devocional pela qual se desenvolveu a cultura religiosa brasileira.

Além disso, buscou-se analisar sobre que aspectos esses ciclos contribuem, ou pode contribuir, como um instrumento eficaz para a difusão dos dogmas e preceitos cristãos, de modo a enriquecer toda uma liturgia equivalendo-se, deste modo, em usos e funções, à imagem cristã do Medievo.

# 1 A IMAGEM: CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA E HISTORIOGRÁFICA

## 1.1 Da teoria do ato de imagem

Com o advento dos séculos XX e XXI, a sociedade contemporânea encontrou-se bombardeada por uma profusão de imagens diariamente propagadas através da TV, das mídias digitais ou, mesmo ainda, através da imprensa.

E, considerando por uma perspectiva histórica, pode se dizer que desde a querela das imagens em Bizâncio e o iconoclasmo dos movimentos protestantes radicais, o debate sobre o estatuto das imagens cristãs não tinha sido tão intenso até as últimas décadas<sup>5</sup>.

Embora, hoje, os meios de comunicação antigos e modernos combinem-se e influenciem-se reciprocamente, fazendo reacender ainda mais essa discussão, afigura-se apropriado dar um passo para trás de modo a observar que a Igreja cristã, desde os primeiros séculos, já se valia da crescente expansão das imagens, a tal ponto dessas se tornarem um dos principais elementos da doutrina cristã.

Há mais de 2000 anos, o cristianismo tem ilustrado sua fé através da imagem, estabelecendo-se como instrumento de divulgação de suas crenças e dogmas, além de servir como mediadora entre o homem e o divino.

Segundo Debray, na gênese da imagem, ela se constitui como um “meio de sobrevivência (...) com virtude metafísica que a faz condutora de poderes divinos ou sobrenaturais”<sup>6</sup>.

Esta virtude metafísica da imagem foi analisada por Horst Bredekamp ao estudar o fenômeno do poder das imagens em seu texto: *Ato de linguagem e ato icônico*<sup>7</sup>, que buscou investigar os “efeitos” da imagem, atribuindo-lhes o termo *ato icônico*<sup>8</sup>, que designava um poder próprio dado às imagens, em analogia com a magia das coisas que podem atuar autonomamente.

---

<sup>5</sup> BREDEKAMP, H. *Teoria do acto icónico*. Lisboa, 2015, p. 7.

<sup>6</sup> DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro, 1993, p.33.

<sup>7</sup> BREDEKAMP, H. *Teoria do acto icónico*. Lisboa, 2015, p. 31.

<sup>8</sup> Bredekamp propõe uma definição de *ato de imagem* como sendo: “uma tensão a fim de deslocar sua força de impulso para o mundo exterior dos artefatos, em que a latência da imagem faz



Nessa acepção, o observador relaciona-se com certos objetos atribuindo-lhe dimensões afetivas, sensíveis, rituais e potencialmente mágicas, e não por meio de dimensões puramente racionais. O que a imagem significará, nesses casos, está subordinado ao que ela faz, ou pode fazer, e a como ela afeta o sujeito que com ela irá manter esta relação.

O invisível, ao tomar esse lugar de poder (o espaço de onde vêm e para onde voltam as coisas), terá, portanto, todo interesse do sujeito em conciliar-se com o sobrenatural. Nesse contexto, a imagem terá, como finalidade principal, o papel de mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses, entre uma comunidade e uma cosmologia, entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que o subjuga. A virtude metafísica que a faz condutora dos poderes divinos ou sobrenaturais irá torná-la uma ferramenta útil.

David Freedberg sugere que esta “magia pictórica” está associada de forma natural desde os primeiros tempos da história da imagem que, pelo seu caráter ontológico, tem servido como foco de cultos e religiões inteiras<sup>9</sup>.

Do mesmo modo para o cristianismo que, desde o início, as imagens remetem ao universo transcendental do ser humano, compondo um contexto simbólico onde, conseqüentemente, a experiência religiosa se revela em uma relação entre a imaginação humana e o divino.

Jean-Claude Schmitt, em seu livro sobre o *Corpo das Imagens*, coloca que “as imagens [cristãs], em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas e ideológicas e prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e até mesmo mágicos”<sup>10</sup>.

Visto que, para a religião cristã, as imagens sempre foram fundamentos da antropologia e cerne da fé, dados pela relação de “imagem e semelhança” e pela doutrina da Encarnação de Cristo enfatizados, respectivamente, no Antigo e Novo Testamento:

---

desempenhar ela própria: um papel específico, um papel ativo, em interação com aquele que olha”. (BREDEKAMP, H. *Teoria do acto icónico*. Lisboa, 2015, pp. 31-43).

<sup>9</sup> FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid, 1992, p. 103.

<sup>10</sup> SCHMITT, J.C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. São Paulo, 2007, p. 11.

“No princípio (...) Deus criou o céu e a terra (...) e viu que tudo era belo. Então, disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança”<sup>11</sup>.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. (...) E o Verbo se fez carne e habitou entre nós e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade<sup>12</sup>.

Desde os primeiros séculos, as imagens cristãs difundiam os princípios religiosos das sociedades, doutrinando aqueles que não conseguiriam ter acesso a outras fontes de conhecimento, tendo a máxima do Papa Gregório Magno (590-604), difundida no século VII, norteador a importância das imagens no contexto religioso cristão desde então: “(...) o que é a escrita para os que sabem ler, a pintura é para os letrados que veem pois nela os ignorantes veem aquilo que deve seguir; nela leem aqueles que desconhecem as letras. Assim, especialmente para os gentios, uma pintura toma o lugar da leitura”<sup>13</sup>.

Entretanto, Hans Belting aponta que: “a imagem (...) é compreensível por meio do seu reconhecimento a partir das Escrituras. Ela nos faz lembrar o que as Escrituras narram e, secundariamente, um culto à pessoa e à memória”<sup>14</sup>.

Por esse mesmo viés, Jean-Claude Schmitt, citando Paul Zumthor, acrescenta que: “(...) nesta religião do Verbo encarnado, não esqueçamos a importância da palavra viva e da voz, na pregação (...)”<sup>15</sup>.

Logo, ainda que a imagem cristã fosse comparada a um livro destinado a tornar manifestos os ensinamentos da Igreja, o texto sagrado, e sua respectiva instrução, sempre terá precedência na transmissão da *Revelação Divina*<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Gênesis, 1.

<sup>12</sup> João, 1, 1 e 14.

<sup>13</sup> “[...] Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipuegentibus pro lectione pictura est” apud L. G. Duggan, 1989, p. 227-228, nota 1. In QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 128.

<sup>14</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 11.

<sup>15</sup> ZUMTHOR, Paul, 1987, apud SCHMITT, J.C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. São Paulo, 2007, p. 91.

<sup>16</sup> Segundo o Catecismo da Igreja Católica “A iconografia cristã transpõe para a imagem a mensagem evangélica que a Sagrada Escritura transmite pela palavra. [Logo], imagem e palavra esclarecem-se mutuamente”. (JOÃO PAULO II, Papa. *Catecismo da Igreja Católica*. 1992, Item 1160).

Segundo Tamara Quírico: “a obra possui uma significação fundamental que deve ser encontrada fora de si própria”<sup>17</sup>.

Desse modo, o leigo não poderá alcançar uma compreensão total do seu significado, restringindo-se a uma pura apreciação estética, caso não haja uma explanação adicional que a acompanhe.

E, mesmo aquele indivíduo, que reconheça o tema, estará limitado na sua compreensão plena pois, ainda que ele consiga efetuar leituras superficiais, sua capacidade de ir além dependerá, decerto, do seu nível de erudição<sup>18</sup>.

Desse modo, as imagens criadas pelo homem são parte de toda uma tradição, não podendo ser plenamente compreendidas sem um conhecimento da cultura que construiu essa tradição.

Portanto, uma melhor compreensão da efetividade dessas imagens se dá no campo da análise em relação à sua dinâmica com a sociedade que as produziram.

E, estando no centro da complexidade da Igreja do Medievo, as imagens religiosas puderam conhecer um extraordinário desenvolvimento da sua forma plástica, das suas práticas culturais e da sua reflexão teórica, que visava precisar o seu significado e fundamentar sua legitimidade frente aos conflitos religiosos, dados pelo aniconismo dos judeus e o advento da iconoclastia.

Jérôme Baschet, ao estudar a imagem cristã medieval, propõe o conceito de *imagem-objeto*<sup>19</sup> que, segundo ele, ao servir como instrumento de culto ou de devoção, mediadora entre o homem e o divino, a imagem sempre desempenhará um papel que irá além do puramente estético.

## 1.2 Imagem-objeto

Embora o recorte estudado nessa pesquisa trate da obra de um artista sacro contemporâneo ocidental, é necessário, contudo, retomar a legitimação da imagem

<sup>17</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 138.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 138-139.

<sup>19</sup> SCHMITT, J.C. e BASCHET, J. *Introdução: a imagem objeto*. In *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* (Tradução de Maria Cristina Pereira). Paris, 1996, p. 7-26.

cristã ocorrida durante o período medieval, e os seus múltiplos papéis assumidos dentro do contexto cristão, para que se possa então, de fato, compreendê-la.

O termo “Idade Média”<sup>20</sup> utilizado aqui, é entendido tal como proposto por Hans Belting: desejando abarcar um milênio que vai do século IV ao início do século XVI<sup>21</sup>, já que a partir de então o autor considera o surgimento de outras preocupações com relação às imagens ligadas a à emergência do humanismo, abrangendo a imagem cristã na cultura europeia, tanto *oriental* quanto *ocidental*, as quais Cláudio Pastro irá tomar como suas primeiras referências.

Isto posto, na tentativa de conceber a importância da imagem como um dos traços distintivos da Igreja cristã dos primeiros séculos, nos deparamos com uma constelação de sentidos, à qual a palavra *imago* se abre, podendo o termo remeter a “objetos figurados” (painéis, retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas, etc.), a “imagens da linguagem” (metáforas, alegorias das obras literárias ou da pregação) e a “imagens mentais” (da meditação e da memória, dos sonhos e das visões) todas igualmente importantes na experiência religiosa do cristianismo<sup>22</sup>.

Jérôme Baschet irá afirmar que o uso do termo “imagem”, como os recentes historiadores adquiriram o hábito de fazê-lo, decorre da intenção de escapar da noção de *arte*, esboçada durante o *Renascimento*<sup>23</sup> e que, segundo o autor, não é pertinente para a Idade Média.

---

<sup>20</sup> Hilário Franco Junior observa que o termo “Idade Média” é uma rotulação a posteriori, tendo sido elaborado no século XVI quando Giorgio Vasari (1511-1574) popularizou o termo “Renascimento”. Segundo o autor, o século XVI se via como o período de renascimento artístico-literário da civilização greco-latina, fazendo-se difundir, por contraste em relação ao período anterior, as expressões: *media maetas*, *media antiquitas* e *media tempora*. Não havendo, portanto, uma unanimidade sequer quanto ao século em que se deu a passagem da Antiguidade para a Idade Média, tampouco acordo no que diz respeito à transição dela para Modernidade. E, sendo a história um processo, Hilário Franco recomenda que se renuncie a busca de um fato específico que tenha inaugurado ou encerrado um determinado período. (JÚNIOR H. F. A Idade Média – Nascimento do Ocidente. São Paulo, 2006 – pp. 11 e 15).

<sup>21</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, pp. XXIII - XXVII.

<sup>22</sup> SCHMITT, J. e LE GOFF, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval – Tomo I*. São Paulo, 2006, p. 503.

<sup>23</sup> Georges Didi Huberman aponta que: “É no Renascimento na Itália que a arte, tal como a entendemos ainda hoje (...) foi talvez inventada e, seja como for, solenemente investida”. Essa investidura, segundo ele, teria ocorrido com a invenção da *História da Arte* no século XVI, e legitimada através da publicação da grande obra *Vidas* de Giorgio Vasari: “arquiteto e pintor do ducado de Toscana, no tempo de Cosme de Médici amigo dos humanistas, fundador da Academia, colecionador esclarecido e, enfim, o verdadeiro patriarca e Pai da Igreja na História da arte”. Para

Segundo Baschet: “não existe então [para a imagem] finalidade estética autônoma, (...) [seja na] realização de edifícios ou de objetos sagrados (...) [haja vista sua] função cultural ou de devoção”<sup>24</sup>.

Pois, estando no centro da sociedade do mundo medieval, a imagem cristã irá desempenhar papéis múltiplos, não só na relação do homem com o mundo sobrenatural, ao constituir-se como um “meio que permite elevação até a Deus”, como também nas relações sociais, ao expressar a unidade e a coesão de determinados grupos, servindo de emblemas para instituições e poderes constituídos (comunidades paroquiais, confrarias, grupos sociais ou até mesmo a Igreja), e construir hierarquias, manifestando relações de força ou de dominação (Imperador, Papa e clérigos).

Por essa razão, para o autor, não existirá no Medievo, imagem que seja pura representação, propondo para significá-la, o termo *imagem-objeto*:

Objetos ornados e sempre em uma situação, participando da dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural<sup>25</sup>.

Este conceito destaca a importância do papel da imagem cristã estabelecido no período medieval, quando a Igreja buscava legitimar a sua prática, na busca de estabelecer-se no meio pagão. Pois, na qualidade de *imagem-objeto*, ela irá assumir fins específicos nos usos, nas manipulações e nos ritos em sua maioria de caráter litúrgico.

---

Huberman: “tratava para Vasari de invocar uma constituição de um corpo social, já enobrecido pela operação histórica do livro, mas também pela criação em 1563 da Academia florentina das *Arti del disegno*, que consagrava definitivamente o ofício do artista como *arte liberal*, longe das corporações medievais e do artesanato servil”. (DIDI-HUBERMAN G., *Diante da Imagem*. São Paulo, 2013, pp. 69, 71 e 76).

<sup>24</sup> BASCHET, J. *A Civilização Feudal*, do ano 1000 à colonização da América. São Paulo, 2006, p. 481.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 482.

### 1.3 Iconoclastia

Os conflitos sobre o uso das imagens cristãs, existiam antes mesmo da liberação e oficialização do culto cristão no Império Romano.

E, mesmo tendo sido promovido como religião oficial no ano de 380 pelo Imperador Teodósio I, o cristianismo continuou tendo que lidar com a controvérsia gerada em torno do uso das imagens, já que o seu uso público teria sido dificultado principalmente pela proibição determinada pela lei de Moisés:

Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra<sup>26</sup>.

Mas, o recurso às imagens tinha raízes antigas no meio “pagão” e retrocedia para além da cultura greco-romana; sendo assim, não seria possível que o cristianismo, no esforço em afirmar-se como uma religião de Estado, sinalizasse uma quebra radical na prática das imagens.

Logo, a Igreja vivia dividida em torno da promoção dessas imagens, que acabou levando a conflitos mais intensos e, até mesmo à rejeição delas.

A controvérsia iconoclasta mais conhecida na história da religião cristã teve início em 726, em Bizâncio, provocada por uma intervenção do Imperador Leão III, o Isauriano, que ordenou que fosse destruída uma imagem de Cristo em frente do Portão de Bronze do Palácio, substituindo-a por uma cruz, cuja a inscrição explicava que o Imperador preferia um símbolo que representasse Cristo, ao invés de uma imagem muda e sem vida<sup>27</sup>.

Este ato marcaria, então, o período subsequente, que seria distinguido pela destruição em grande escala de imagens e símbolos cristãos.

Mas se, por um lado, a crise trazia um embate violento, ela foi, no entanto, necessária para introduzir a questão da imagem no debate dos teólogos, que passariam a se posicionar favoravelmente ou não ao uso dos ícones, promovendo uma discussão pública.

---

<sup>26</sup> Êxodo 20, 4.

<sup>27</sup> LASSUS, J. *Cristandade Clássica e Bizantina*. 1966, pp. 85-86.

Esse momento marcou a tradição cristã, por se constituir no primeiro passo para a construção da doutrina das imagens, principalmente no Oriente<sup>28</sup>, já que o processo de aceitação dos ícones, reconhecendo-lhes papel cada vez mais importante, ocorreu de forma gradual no contexto da Igreja Oriental do que sob a cobertura moderada adotada pela Igreja Romana.

#### 1.4 A emancipação das imagens<sup>29</sup>

João Damasceno (675-749), um teólogo Sírio, liderou a defesa ortodoxa do uso das imagens com argumentos que assumiam, sumariamente, duas formas: em primeiro lugar, como atributo de discurso formulado em defesa da *Encarnação* e, em segundo lugar, tomando como partido a concepção pelo qual o teólogo destacou como sendo *a transparência das imagens*.

Desse modo, segundo João Damasceno, o uso das imagens seria, sobretudo, uma afirmação da plena humanidade de Cristo, através da sua *Encarnação*, doutrina de importância fundamental para a ortodoxia:

Quando está sem corpo e sem forma, ele é imensurável e ilimitado na sua própria natureza divina que, ao esvaziar-se encontra uma carne corporal, a partir disso você poderá representar sua imagem e apresentá-la para qualquer um que irá valorizá-la<sup>30</sup>.

Por esse viés, a doutrina da *Encarnação* permitia às imagens uma extraordinária potência de invenção. Pois, o Cristo, como *Verbo Encarnado*, ao dar à sua natureza divina acesso a visibilidade de um corpo, concedeu ao mundo da

---

<sup>28</sup> De acordo com Hans Belting, a doutrina das imagens só tinha tido importância, até então, para os gregos que viviam sob as leis árabes. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 179).

<sup>29</sup> Jean Claude Schmitt aponta que, para compreender as práticas ligadas a imagens, aos rituais e às liturgias, é indispensável que o historiador leve em conta três aspectos diversos, mas complementares: da história da arte, da história das ideias, em particular da teologia, e da antropologia histórica. (Para um maior aprofundamento, ver SCHMITT, J.C., 2007 em especial o capítulo “De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa do Ocidente”).

<sup>30</sup> Em tradução livre de MATHEUS, T.F. *The Art of Bizantium*. Londres, 1998, p. 56.

imitação, por consequência, a possibilidade de fazer com que essa corporeidade participasse das imagens cristãs.

Visto que, uma vez que Deus, por intermédio de seu Filho, fosse visível como um ser humano, seria possível produzir uma imagem d'Ele também.

A essa imagem foi atribuída, portanto, uma concepção de *transparência*, pela qual, segundo o teólogo: “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo”<sup>31</sup>.

O protótipo, o qual João Damasceno se refere, é a pessoa divina ou santa que a imagem representa. Dessa forma, o culto não será prestado à própria imagem, como no caso dos ídolos e refutada pela lei do profeta Moisés, mas à figura representada na imagem<sup>32</sup>.

Dessa forma, essas imagens ditas *achéiropoiètes*<sup>33</sup>, isto é, “não feitas por mãos humanas”, teriam a necessidade não somente de representar, mas “tornar presente” eficazmente a pessoa divina. As imagens seriam capazes de agir, possuir *dynamis*, ou um poder sobrenatural, onde Deus e os santos passariam a residir e “falar” por meios delas.

Do Ocidente, a colaboração para a legitimação das imagens se deu a partir de uma carta enviada pelo Papa Gregório Magno ao Bispo Serenus de Marselha datada do ano de 600:

Foi-nos comunicado que tu, ardendo em zelo irreflectivo, mandaste destruir imagens de santos, que esta aparente desculpa de que as não deviam adorar. Certamente, impedindo que se adorassem as imagens, merecerias o nosso inteiro aplauso; mas que as destruisses, nisso és digno de repreensão. Diz-nos, irmão: onde é que alguma vez se ouviu que um sacerdote tenha praticado tal acto?<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Em tradução livre de MATHEUS, T.F. *The Art of Bizantium*. Londres, 1998, p. 56.

<sup>32</sup> João Damasceno é considerado Doutor da Igreja Universal pela sua contundente defesa da veneração de ícones. Para um maior aprofundamento ver (DAMASCENO, S. J., 730 d.C. traduzido por RODRIGUES, R., 2013).

<sup>33</sup> O termo *a-cheiro-poiéton* (não feito à mão) - em latim *non manufactum* e em russo *ne-ruko-tvorenii* - justifica as imagens de culto cristão como opostas aos artefatos humanos que serviam como ídolos em cultos não cristãos. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 62).

<sup>34</sup> Citação de Gregório Magno na Epistola ad *Serenum episcopum Massiliensem* de outubro de 600. Trecho em português retirado das notas feitas por José da Felicidade Alves à obra: HOLANDA, Francisco de., 1984, p. 98 (nota 19) apud SANTOS, L. X. *O Concílio de Trento e a discussão acerca do Estatuto da Imagem*. Monografia de Pós-graduação *latu senso* em Cultura e Arte Barroca, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2013, pp. 11-12.



Nessa carta o Papa, além de recriminar a destruição de imagens, também justificava o seu uso, afirmando que elas preenchiam uma tripla função: *lembrar a história sagrada, suscitar o arrependimento dos pecadores e instruir os iletrados* que, ao contrário dos clérigos, não tinham acesso direto às Escrituras. As imagens passaram, assim, a ser consideradas a “Bíblia dos iletrados”.

Contudo, limitar as imagens ao papel de instrução dos *illitterati* seria, evidentemente, insuficiente, já que tais imagens estariam associadas a práticas sociais múltiplas. O Papa, no entanto, iria sublinhar que as imagens contribuíam para entreter a memória das coisas santas e que emocionavam o espírito humano, suscitando nele um sentimento de compunção, que o elevava a uma adoração a Deus.

O discurso de Gregório tornou-se uma das definições consagradas para a adoção das imagens cristãs, e a referência mais importante no Ocidente na defesa de sua presença nas igrejas, sendo continuamente retomada ao longo dos séculos com poucas variações<sup>35</sup>.

Desse modo, outros teóricos também viriam discutir o papel da arte na religião cristã, destacando a função de memória da imagem cristã como instrumento de reforço do ensinamento prévio (*memento*).

O bispo inglês Guilherme Durand de Mende (1230-1296), em meados do século XIII, reforçou o discurso de Gregório, ao fazer nota em seu *Raptonale divinatorum officiorum*, dizendo que em seu tempo dava-se mais valor aos ícones que aos textos, justamente em razão da eficácia pedagógica. Segundo Durand: “através da semelhança das coisas visíveis, somos elevados até contemplação das coisas invisíveis”<sup>36</sup>.

São Boaventura (1218-1274), em seus comentários às *Sentenças* de Pedro Lombardo, definiu três funções para as imagens. Elas poderiam, primeiramente, instruir, pois foram feitas “para a simplicidade dos ignorantes”; poderiam suscitar a devoção dos fiéis, “pois nossa emoção é despertada mais pelo que é visto do que pelo que é ouvido”; as imagens por fim, atuariam diretamente na memorização de

---

<sup>35</sup> QUÍRICO, T. *Para Além da Religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações do Juízo Final*. Artigo Acadêmico, 2016, p. 78.

<sup>36</sup> BASCHET, J. *A Civilização Feudal, do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo, 2006, p. 485.

fatos, “pois aquilo que é somente ouvido é esquecido mais facilmente por aquilo que é visto”<sup>37</sup>.

Santo Tomás de Aquino (1227-1274), comentando a mesma passagem das *Sentenças*, defende também o triplo uso das imagens:

Houve três razões para a instituição das imagens nas igrejas. Primeira, para a instrução das pessoas simples, porque podem ser instruídas por elas como que por livros. Segunda, de modo que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam estar mais ativos em nossa memória em função de estarem sendo representados diariamente para os nossos olhos. Terceira, para exercitar sentimentos de devoção, esses sendo despertados mais efetivamente por coisas vistas do que por coisas ouvidas<sup>38</sup>.

No entanto, Honório de Autun (1080-1154), ao reformular a sentença de Gregório Magno, escreveu que as imagens nas igrejas funcionariam como *laicorum literatura*, literatura dos leigos, substituindo *illiterati* por *laici*.

Nessa reformulação, Honório de Autun buscava observar que a correta interpretação das Escrituras requeria uma cultura religiosa incompreensível ao leigo na maioria das vezes.

Logo, não bastaria ao indivíduo saber ler, pois mesmo os letrados continuariam necessitando de um suporte de um religioso para a tradução apropriada da simbologia contida nas imagens. Desse modo, os leigos (*laici*) seriam doutrinados por meio de imagens, porém fundamentados e evidenciados por uma explanação de apoio referente ao tema pictórico.

A legitimidade das imagens e sua função dentro da religião cristã perpassaria, portanto, pelo cumprimento de seu papel não só como objeto de culto, mediadora entre o homem e o divino, mas servindo também como instrumento na instrução dos fiéis.

Contudo, para que elas pudessem ser capazes de atuar plenamente, precisariam estar aliadas a outra base de formação. As imagens nesse caso funcionariam como lembretes, pelas quais os leigos seriam rememorados daquilo

---

<sup>37</sup> BOAVENTURA, S. 1882-1902, p. 203 apud QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 129.

<sup>38</sup> TOMÁS DE AQUINO, S. 1857, p. 109 apud QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 130.

que já conhecessem – “a *imaginatio*, a imagem mental formada a partir da explicação dos religiosos, e não o conhecimento do texto bíblico em si”<sup>39</sup>.

Assim, aos leigos, “as histórias já lhes teriam sido ensinadas, ou em um momento anterior ou simultaneamente à ação de contemplar às imagens”. Uma vez que, “de fato, imagens não podem trazer por si sós, novas informações compreensíveis ao público”<sup>40</sup>.

Dessa forma, os elementos iconográficos que compõem a imagem, ao serem explicados oralmente por religiosos aos leigos, tornariam a mensagem específica da obra clara, independente da classe social a que pertencesse o observador ou de sua capacidade de leitura. Somente assim a imagem, conseguiria desempenhar de maneira inequívoca suas funções primordiais: o ensino, a doutrinação e a conversão<sup>41</sup>.

A crise iconoclasta no Oriente se encerrou com o chamado *Triunfo da Ortodoxia* e o restabelecimento final das imagens em 843.

A partir de então no Oriente, e a partir do século XI no Ocidente, a Igreja passou a adotar uma doutrina oficial de imagens e por consequência, um calendário (o ano eclesiástico) e um palco (o interior das igrejas) para que essas imagens fossem veneradas.

A liturgia, desse modo, passaria a ter um formato melhor definido, oficial e rigorosamente ordenado. E a comemoração litúrgica das festividades e a veneração das respectivas imagens se tornaram atos análogos ao cumprimento das obrigações da Igreja.

Desde então, o cristianismo deteve-se em evitar o abuso das imagens e sua veneração exagerada por meio de uma regulação disciplinar que as tornariam imagens litúrgicas. À essa prática de controle do uso das imagens, Hans Belting chamou de “teoria aplicada das imagens”:

(...) as imagens eram apresentadas para a veneração sob condições bem definidas. Elas tinham um local pré-determinado nas igrejas e recebiam uma função específica no ritual destas. Dessa forma, a Igreja esperava direcionar

---

<sup>39</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 131.

<sup>40</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 131.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 166.

a atenção dos fiéis primeiro e principalmente para liturgia oficial, que era o principal meio de auto representação eclesiástica. A imagem e a liturgia relacionavam-se de tal maneira que a liturgia contribuía para o controle da imagem e evitava os excessos<sup>42</sup>.

Deste modo, os painéis e afrescos tinham de ser dispostos de tal forma que a rota temporal (litúrgica) fosse convertida em uma sequência espacial de pinturas, indicativas da hierarquia das festividades e dos santos. E a imagem passaria então a estar associada à liturgia<sup>43</sup>.

### 1.5 As imagens devocionais: O Concílio de Trento e o Concílio Vaticano II

Se de início o cristianismo baseava-se primordialmente na celebração do culto eucarístico e na participação dos fiéis nele, com o passar dos séculos, a religiosidade cristã passou a relacionar-se mais efetivamente com as práticas de *devoções privadas*<sup>44</sup> as quais trariam, por consequência, uma alteração significativa na relação dos fiéis com as imagens.

Tais mudanças começariam a se fazer sentir em torno do ano mil, no entanto, é a partir do século XIII que pode ser percebido um estímulo mais intenso e efetivo com o advento das novas ordens mendicantes, em especial com dominicanos e

---

<sup>42</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 212.

<sup>43</sup> Por definição, “*liturgia*” é o culto exterior e público que a santa igreja presta a Deus, nos seus atos sacrificios e sacramentos como as cerimônias, bênçãos, leituras e cânticos. (WIJTEN, Con. H. O. Prem. *Meu livro de Liturgia*. Rio de Janeiro, 1955, p. 9). Segundo o Catecismo da Igreja Católica: “a celebração litúrgica é tecida de sinais e de símbolos, cujo significado, radicado na criação e nas culturas humanas, se esclarece nos acontecimentos da Antiga Aliança e se revela plenamente na Pessoa e na obra de Cristo. (...) “A imagem de Cristo é o ícone litúrgico por excelência. As outras, que representam Nossa Senhora e os santos, significam Cristo, que nelas é glorificado. Elas proclamam a mesma mensagem evangélica que a Sagrada Escritura transmite através da palavra e ajudam a despertar e a alimentar a fé dos fiéis” (BENTO XVI, Papa. *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. 2005, Itens 236 e 240).

<sup>44</sup> No contexto da religião cristã, o termo *devoção* é compreendido como uma prática em que, partindo do subjetivo, o fiel constrói uma relação com o divino muito pessoal frente a religião. Segundo o Papa Pio XI, em sua *Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia* (...), “devoção” e que é o ato principal da virtude da religião com o qual os homens se ordenam retamente, se orientam oportunamente para Deus e livremente se consagram ao culto. (PIO XII, Papa. *Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia*. 1947, Item 29).

franciscanos que, desde sua fundação, no Duecento, buscavam a conversão dos leigos através de seus sermões<sup>45</sup>.

Os frades exortavam em uma linguagem simples e facilmente compreendida pelo povo, apoiados pelo uso de imagens que auxiliavam o fiel nas suas meditações.

Esse processo estimulou uma prática cada vez maior das devoções privadas e, portanto, nos séculos posteriores, painéis pintados com imagens de santos para orações particulares ganharam progressivamente um maior protagonismo, que acabou envolvendo a imagem cristã em um novo debate teológico, agora entre católicos e protestantes.

A Reforma Protestante foi um movimento reformista cristão do século XVI liderado por Martinho Lutero, simbolizado pela publicação de suas 95 Teses em 31 de outubro de 1517 na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg.

O movimento de Lutero tornou-se conhecido como um protesto contra os abusos do clero, evoluindo para uma proposta de reforma no catolicismo romano a partir da mudança em diversos pontos da doutrina da Igreja Católica Romana, com base no que o teólogo entendia como um retorno às Escrituras Sagradas<sup>46</sup>.

A Igreja, diante dos rápidos progressos da Reforma na Europa, buscou então redefinir desde questões a respeito dos dogmas da fé católica à conduta das ordens reconhecendo, inclusive, excessos nas cerimônias religiosas, tais como episódios de desregramentos por ocasião das festas dos santos, práticas idólatras ou representações mitológicas incompatíveis aos recintos do culto cristão<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> QUÍRICO, T. *Devoção por imagens: pinturas e culto privado na Itália, entre os séculos XIII e XV*. Artigo acadêmico, 2015, pp. 79-80.

<sup>46</sup> Os princípios fundamentais extraídos da Reforma Protestante são conhecidos como os *Cinco Solas*: *Sola Scriptura* (a Escritura como fonte única de revelação divina), *Solo Christus* (a fé centrada em Cristo), *Sola Gratia* (na salvação somos resgatados da ira de Deus unicamente pela sua graça), *Sola Fide* (intermédio da fé somente por causa de Cristo) e *Soli Deo Gloria* (a salvação é de Deus e realizada por Deus, ela é para a glória de Deus e devemos glorificá-lo sempre). (STRAWBRIDGE, G., *The Five Solas of the Reformation*. 1993).

<sup>47</sup> Segundo Émile Mâle: “com efeito, até o Concílio de Trento a Igreja fizera vista grossa para os temas pictóricos pouco compatíveis com o conteúdo doutrinário do catolicismo”. Segundo a autora, as imagens de deuses pagãos coexistiam com personagens do Evangelho. “A presença de Ulisses e Apolo poderia certamente ter um significado tipológico, isto é, prefigurando o advento de Cristo, mas não deixava de suscitar ambiguidades, e até mesmo de dispersar o sentido da mensagem evangélica”. (MÂLE, E. *Concílio de Trento, 1532 A pintura. Textos essenciais. Vol. 2: A teologia da imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo, 2004, pp.65-66).

O controle da representação das “imagens sagradas” assumiu, com o Concílio de Trento<sup>48</sup>, realizado entre 1545 a 1563, um especial acento ideológico e programático que, mesmo tendo ocorrido em meados do XVI, teve largos efeitos que também iriam repercutir nos séculos seguintes.

Vitor Serrão coloca que: “a Igreja apoderou-se nesse período do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese”<sup>49</sup>. E, citando Flávio Gonçalves, o autor complementa: “dando corpo, assim, à vasta reação contra os ataques da Reforma protestante e os seus efeitos”<sup>50</sup>.

O Concílio dedicou-se, então, a examinar os programas iconográficos e, sobretudo, a sua execução. Com efeito, até aquele momento, a Igreja deixara passar temas pictóricos pouco compatíveis com personagens do Evangelho<sup>51</sup>.

Deste modo, fora proibido que se expusesse “imagem alguma de falso dogma”. E tal como estabeleceu o sínodo na sua derradeira sessão, as imagens sacras serviriam para “anatemizar os principais erros dos hereges”, e por isso buscou adequar a sua representação a uma finalidade de combate contra a heresia iconoclasta e de reafirmação do sentido tradicional do culto em afirmação catequética<sup>52</sup>.

As exigências de decência nas representações (*decorum*) definiram, também, a qualidade necessária para a eficiência das reproduções artísticas dos mistérios da

---

<sup>48</sup> O Concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III, em 1542, e durou entre 1545 e 1563 tendo sido realizado na cidade de Trento, região norte da Itália. (AQUINO, F., *História da Igreja: O Concílio de Trento*. 2018).

<sup>49</sup> SERRÃO, V. *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750)*. In GOUVEIA, A. C. *O Concílio de Trento em Portugal e suas novas conquistas – olhares novos*. Lisboa, 2012, p.104.

<sup>50</sup> GONÇALVES, F. 1972, p.45 apud SERRÃO, V. *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750)*. In GOUVEIA, A. C. *O Concílio de Trento em Portugal e suas novas conquistas – olhares novos*. Lisboa, 2012, p.104.

<sup>51</sup> De acordo com Émile Mâle: “as fortes críticas, (...) de que teria sido objeto o Juízo Final, de Michelângelo feitas por Arentino ou Dolce, constituem um dos sintomas mais claros desse desejo de mudanças na arte e nos costumes que os autores do Concílio levarão em conta”. (MÂLE, E. *Concílio de Trento, 1932 In A pintura. Textos essenciais. Vol. 2: A teologia da imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo, 2004, p. 66).

<sup>52</sup> SERRÃO, V. *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750)*. In GOUVEIA, A. C. *O Concílio de Trento em Portugal e suas novas conquistas – olhares novos*. Lisboa, 2012, p.104.

fé, tornando-as credíveis, e adequando-as aos objetivos pedagógicos junto das populações.

Apesar dessas disposições geralmente restritivas para os artistas, a chamada *Reforma Católica* soube criar um novo elã, não só renovando a imaginação inventiva de pintores, escultores e arquitetos, mas também investigando novas formas de sensibilidade e de emoção estética.

O movimento defendeu também o papel das imagens sacras como intermediárias de fé e a multiplicação nos locais de culto de representações de Cristo, da Virgem e dos santos, numa ação de esclarecimento frente a qualquer espécie de idolatria, ou seja, não para se lhes prestar um culto só devido a Deus, mas reforçando o seu papel salvífico como intermediárias de oração.

Deste modo, se por um lado a Igreja propunha um maior controle sobre a produção das imagens cristãs, por outro, ao tomar a imagem como modo de reafirmação da fé e dos dogmas católicos, o sínodo resultou em um protagonismo cada vez mais consolidado das devoções particulares.

Por esta razão, ainda no início do século XX a Igreja Católica retomaria uma série de discussões sobre arte, teologia e liturgia, trazendo à tona uma disseminação de iniciativas, conhecida como Movimento Litúrgico, que buscava recuperar a importância do culto sobrepujada pelas devoções privadas.

Idealizava-se, desse modo, uma volta às fontes da liturgia, tradição e arte cristãs partilhadas pela Igreja cristã dos primeiros séculos. Tal pensamento ganhou força e novos contornos com a carta encíclica sobre a sagrada liturgia do Papa Pio XII, *Mediator Dei*, datada de 20 de novembro de 1947, considerada a Carta Magna da renovação litúrgica<sup>53</sup>:

(...) é nossa obrigação repreender a piedade não bem formada daqueles que, nas Igrejas e em seus próprios altares, propõem à veneração, sem justo motivo, múltiplos simulacros e efígies; daqueles que expõem relíquias não reconhecidas pela legítima autoridade; daqueles, enfim, que insistem em coisas particulares e de pouca importância, enquanto descaram as principais e necessárias, e, assim, tornam ridícula a religião, e envilecem a gravidade do culto<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> BERTO, J. P. *Modernidade e Tradição na Arte Sacra Contemporânea a Partir da Obra de Cláudio Pastro*. 2013, Artigo acadêmico, Jornal O Lince, 2013.

<sup>54</sup> PIO XII, Papa. *Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia*. 1947, Item 174.

Com o advento do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), a Igreja irá atuar de modo a atender as demandas por mudanças iniciadas anteriormente. O Concílio, dessa forma, viria propor uma renovação litúrgica em todos os campos da religião, consolidando-a através de documentos conciliares como o decreto *Perfectae Caritatis* de 28 de outubro de 1965<sup>55</sup>, onde se lê:

A conveniente renovação da vida religiosa compreende não só um contínuo regresso às fontes de toda a vida cristã e à genuína inspiração dos Institutos, mas também a sua adaptação às novas condições dos tempos<sup>56</sup>.

Esse “regresso às fontes” teria sido, então, o tema principal do Concílio e visava a promover uma retomada da Igreja aos seguintes princípios:

Cristo voltando a tornar-se presença e centro de toda Igreja.

A liturgia (...) como conceito e realidade, o próprio Mistério Pascal do Cristo perpetuado na ação da Igreja. Os leigos cristãos (...) consciência de ser o povo de Deus, o Corpo de Cristo vivo no mundo. Liturgicamente, a assembleia cristã é convocada pelo próprio Cristo para celebrá-lo e quem preside é essa ação eclesial é o Cristo<sup>57</sup>.

A Constituição *Sacrossanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia, promulgada em 4 de dezembro de 1963, coloca:

Brilhem os ritos pela sua nobre simplicidade, sejam claros na brevidade e evitem repetições inúteis; devem adaptar-se à capacidade de compreensão dos fiéis, e não precisar, em geral, de muitas explicações<sup>58</sup>.

É nesse contexto *mistagógico*<sup>59</sup> que Cláudio Pastro (**Figura 1**) irá autodenominar-se artista pós-conciliar, indo ao encontro dos anseios dessa nova

<sup>55</sup> Os documentos do Concílio Vaticano II consistem em: 4 Constituições, 3 Declarações e 9 Decretos. *Documentos do Concílio Vaticano II*. Disponíveis em: <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm)>. Acesso em: 29/11/2017.

<sup>56</sup> PAULO VI, Papa. *Decreto Perfectae Caritatis - Sobre a conveniente renovação da vida religiosa*. 1965, Item 2.

<sup>57</sup> PASTRO, C. *Arte sacra*. São Paulo: 2001, p. 13.

<sup>58</sup> PAULO VI, Papa. *Constituição Conciliar Sacrosantum Concilium – Sobre a Sagrada Liturgia*. 1963, Item 34.

<sup>59</sup> Termo grego que vem de *myo* e *ago* – conduzir – e etimologicamente significa a ação de introduzir uma pessoa no conhecimento de uma verdade oculta e no rito que a significa. O sacerdote, aquele



liturgia, buscando desenvolver, em sua obra, uma linguagem que pudesse ser despojada, ao mesmo tempo capaz de promover o culto e reaproximar o fiel do *Mistério Pascal*<sup>60</sup>. Segundo João Paulo Berto:

Propunha-se uma convergência entre o resgate da liturgia e iconografia [dos primeiros séculos do cristianismo] e a arquitetura e as artes do presente. A verdadeira igreja deveria eliminar devocionismos e superficialidades que não representassem os ideais do culto cristão, encarando a arte como uma extensão do serviço divino (liturgia) e uma oferenda ao sagrado. Com isso, o simbolismo e a contenção das formas (arquitetônicas e decorativas) tornaram-se elementos essenciais para nortear a compreensão de qualquer espaço litúrgico, alcançando o grau máximo com a noção de Beleza. O centro da liturgia, o Mistério Pascal, deveria sobressair, ressaltando o Altar único, símbolo do Cristo, devendo a arte levar à contemplação direta e objetiva do sagrado, longe de devocionismos<sup>61</sup>.

Cláudio Pastro, apoiando-se na perspectiva teológica de Romano Guardini<sup>62</sup>, definiu esta arte como *sacra (arte de culto)* que, segundo ele, é “objetiva”, e cuja função é “celebrativa, comunitária, decorativa, simbólica e teocêntrica. (...) Expressão de um todo maior que o conceito de um mero artista”, se contrapondo à arte de *devoção (arte religiosa)* que estaria a serviço de uma “subjetividade” artística pessoal ou de estilo de época, mais próxima do transcendente onde:

Ela é fruto de um artista, sua vontade e capacidade (ou de um pequeno grupo isolado; portanto individual. É lírica, sensorial, acadêmica e antropocêntrica pois o seu fim está em si mesma. Em geral essa obra não é celebrativa, mas de observação, (...) <sup>63</sup>.

Desse modo, para construir sua obra, o artista irá recorrer às origens da arte cristã, ao *ícone* de modo particular, tomando-o como uma de suas primeiras referências artísticas, refletindo seu discurso na composição dos ciclos narrativos azulejares do projeto de ambientação interna da **Basílica Nacional de Aparecida**

---

que introduzia no mistério era chamado de mistagogo e a pessoa introduzida e iniciada era chamada de mystes. (PESENTI, G. G. 2003, p. 704 apud TOMMASO, W. de S. 2015, p.122-123).

<sup>60</sup> O Mistério Pascal de Cristo, compreende a sua morte, Ressurreição e Glorificação, e está no centro da fé cristã, porque o desígnio salvífico de Deus se realizou uma vez por todas com a morte redentora do seu Filho, Jesus Cristo. (FINELON, Pe. V. G. *Mistério Pascal*. 2013).

<sup>61</sup> BERTO, J. P. *A arte a serviço do sagrado: a arte sacra de Cláudio Pastro (1948-) e o Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida*. Artigo acadêmico, 2012, p.278.

<sup>62</sup> Romano Guardini foi um sacerdote, escritor e teólogo católico-romano, de nacionalidade alemã, que sustentou a diferença entre imagem de culto (*sacra*) e imagem de devoção (*religiosa*). Para maior aprofundamento ver (GUARDINI, R., *Imagem del culto e imagem de devocion*. Madri, 1960, pp. 15-35).

<sup>63</sup> PASTRO, C. *A arte no cristianismo*. São Paulo, 2010, p.107.

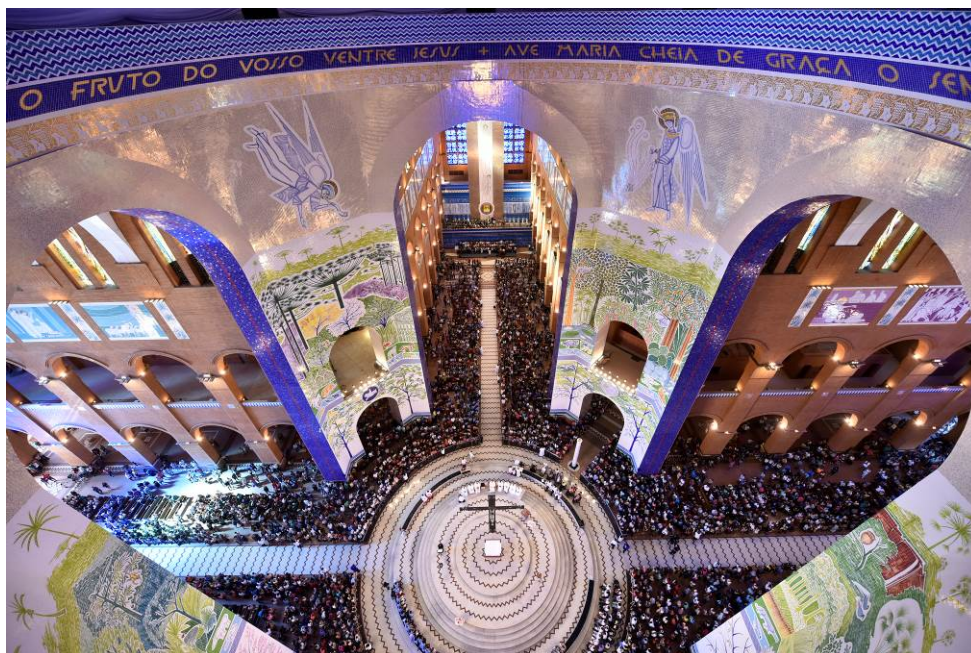
(Figura 2), cuja análise iconográfica é objeto de recorte desta pesquisa, desenvolvida no capítulo 3, subcapítulo 3.3.

Figura 1 - Cláudio Pastro



Fonte: <<http://www.arquisp.org.br>>. Acesso em: 07/06/2017.

Figura 2 - Interior da Basílica Nacional de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-2017.



Fonte: CDM – Centro de documentação e Memória da Basílica de Aparecida).

## 2 DOS RETRATOS FUNERÁRIOS ÀS CONVENÇÕES E ESTILO DO ÍCONE

### 2.1 O ícone

A palavra *ícone* vem do grego *eikón* que significa imagem, semelhança, retrato, estátua. Podendo ser entendido por qualquer manifestação figurativa de caráter religioso e de origem ou de inspiração oriental (bizantina, eslava, copta, síria, armênia, etc.), tendo como tema a Santíssima Trindade, o Cristo, a Santíssima Virgem, anjos e santos, bem como cenas Bíblicas do Antigo e do Novo Testamento<sup>64</sup>.

Embora atualmente a Igreja Ortodoxa aplique preferencialmente esse termo às pinturas de gênero sagrado (geralmente portáteis, executadas sobre madeira, com uma técnica particular e segundo normas bem precisas de uma tradição transmitida pelos séculos), o conceito abarca diversas técnicas de confecção (afrescos, mosaicos, murais, entalhes, encáustica, numismática, ampolas, etc.), uma variada gama de materiais (telas, tecidos, gesso, madeira, marfim, pedras, metais etc.) e uma ampla abrangência geográfica e temporal<sup>65</sup>.

A face humana de Cristo é considerada o primeiro ícone conhecido pela tradição oriental, que atribui ao Jesus vivo a autoria do seu próprio retrato estampado sobre um tecido – o *Mandyllion de Edessa*, cuja primeira menção explícita remonta a meados do século VI<sup>66</sup>.

Segundo uma lenda siríaca, o primeiro ícone de Cristo teria sido enviado pelo próprio ao rei Agbar V Uchama, príncipe de Osreme, cuja capital era Edessa, atual Turquia.

O rei Abgar, doente, sofria muito e mandou o seu arquivista Ananias à procura de Jesus para pedir-lhe que o curasse. O próprio Jesus tomou um pano,

<sup>64</sup> DONADEO, M. 1996, p. 21 apud DUARTE, A. D. *Ícones: “E o verbo se fez rosto e armou a tenda entre nós...”*. Belo Horizonte, 2003, p. 27.

<sup>65</sup> DUARTE, A. D. *Ícones: “E o verbo se fez rosto e armou a tenda entre nós...”*. Belo Horizonte, 2003, pp. 27-28.

<sup>66</sup> DIDI-HUBERMAN G. *Diante da Imagem*. São Paulo, 2013, p. 245.

colocou-o sobre o seu rosto imprimindo nele os seus traços. O tecido foi entregue ao rei que, ao olhar para a sagrada imagem ficou imediatamente curado<sup>67</sup>.

Devido ao milagre, o bispo de Edessa teria mandado que a efígie milagrosa fosse emoldurada para a veneração dos fiéis e passou a ser chamada de *Sagrada Face*.

Em 944 os imperadores de Bizâncio, Constantino Porfirogeneta e Romano I, a teriam trasladado de Edessa para Constantinopla. No entanto, em 1204 a cidade foi saqueada pelos cruzados e por esta razão a santa relíquia teria desaparecido.

Foi nessa época que nasceram, no Ocidente, as lendas relativas a uma santa mulher que, ao enxugar o rosto de Cristo a caminho do Gólgota, teria imprimido sobre um pano traços de seu rosto sofrido, que seria conhecido como véu de *Verônica*, cujo nome advém de “vera icon” ou “verdadeira imagem”<sup>68</sup>.

Georges Didi-Huberman coloca que tais imagens são consideradas tanto relíquias quanto ícones, onde: “nelas conjugam o elemento legendário - portador dos fins sonhados para a imagem no discurso e no rito”<sup>69</sup>.

Portanto, declarar essas imagens como “produções divinas” seria uma tentativa de realizar no ícone o que o autor irá chamar de *quadratura do círculo*:

Uma imagem que não velaria mais (como aparência) mas que revelaria (como aparição), que não teria a necessidade de representar mas que presentificaria eficazmente o Verbo divino a ponto de atualizar toda sua potência de milagre<sup>70</sup>.

Deste modo, antes de mais, propõe-se compreender o contexto pelo qual o ícone se desenvolveu e seus aspectos singulares de representação, para que seja possível a identificação desses atributos na obra de Pastro.

Pois, através dela o artista buscou resgatar conceitualmente a imagem cristã dos primeiros séculos, como forma de *regresso às fontes* proposto pelo Concílio Vaticano II, ainda que na forma de releituras **(Figuras 3 e 4)**

<sup>67</sup> USPENSKIJ, L. e LOSSKIJ, V. 2007, p. 23 apud LICARI, S. *Fundamentos teológicos da iconografia cristã*. Dissertação de Mestrado em Teologia Dogmática, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 14.

<sup>68</sup> LELOUP, J.Y. *O ícone uma escola do olhar*, São Paulo: 2005. p. 26.

<sup>69</sup> DIDI-HUBERMAN G. *Diante da Imagem*. São Paulo, 2013, pp. 245.

<sup>70</sup> Ibidem, pp. 246.

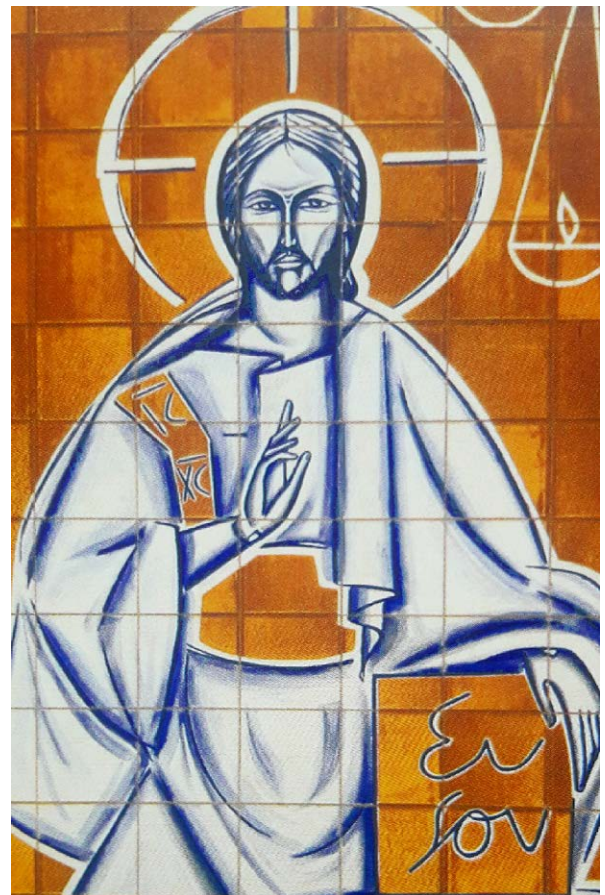


Figura 3 - Cristo Pantocrator. Monastério de Hilandar, Monte Atos, ca. 1260.



Fonte: <<http://www.pravmir.com/icons-of-mt-sinai/>>. Acesso em: 03/11/2017.

Figura 4 - Cristo Pantocrator. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-2017.



Fonte: O autor, 2018.

## 2.2 Das primeiras manifestações

Segundo Hans Belting, o surgimento do ícone aconteceu no domínio dos túmulos, na mudança de retrato funerário para o ícone de santo, de imagem memorial de uso privado para imagem de culto de ritual público.

Este culto especial direcionado ao retrato funerário acabou por promover o culto aos santos que, por sua vez, manifestou-se no culto às suas imagens, tornando possível o nascimento do ícone<sup>71</sup>.

No caso dos santos, a diferença foi o tipo de celebração que, ao transcender a esfera privada, tornou-se um culto público sancionado pela Igreja. O ícone do santo, portanto, teria sido produto do culto praticado no túmulo deste.

O ícone se assemelhava tanto ao retrato funerário privado, a tal ponto que poderiam ser considerados indistinguíveis. E, mesmo posteriormente, quando os retratos de indivíduos entraram em desuso e as imagens dos santos cristãos passaram a adotar convenções próprias, os ícones teriam mantido muito da estética que fora desenvolvida na antiga pintura de retratos.

Belting atribui ao retrato pintado à época romana três conceitos distintos de retratar que se convergiam: as tradições grega, romana e egípcia<sup>72</sup>.

Nas pinturas funerárias romanas, assim como no Egito, as figuras eram representadas na maioria das vezes estáticas e frontalmente posadas, e o uso da douração era muito comum.

Ao mesmo tempo, o retrato pintado, durante o Império Romano, teria como reflexo tanto o conceito grego de idealizar a pessoa quanto o conceito romano de recordar sua aparência real, ou seja, o registro da realidade de uma única vida, na antiga pintura, tinha por contraste a imagem divinizada do sujeito, representando assim, um ideal além da realidade física<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 108.

<sup>72</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 118. Erwin Panofsky também irá desenvolver este tópico, no entanto sob a ótica da *Teoria das Proporções*. Para um maior aprofundamento ver (PANOFSKY, E., 1955) em especial o capítulo “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”.

<sup>73</sup> As figuras celestiais, como os anjos, também seriam incluídas como tema dos ícones. O argumento utilizado pelos cristãos era: tendo Deus manifestado como um ato de *Revelação* celestial também, estes poderiam ser temas das imagens. Dessa forma, uma vez que Deus dera aos anjos um corpo

Para efeito de comparação, um antigo ícone dos mártires sírios São Sérgio e São Baco (**Figura 5**), hoje em Kiev, apresenta equivalências com um retrato duplo chamado Tondo dos Irmãos de Antinópolis (**Figura 6**).

O retrato vindo do Egito apresenta dois homens em uma pose frontal, identificados como mortos, visto que teriam sido acrescentados no quadro duas figuras de deuses que eram invocados em ritos fúnebres: Hermes (conhecido como Anúbis) que acompanhava as almas para o além-morte, e Antino (entendido como Osíris) o senhor dos mortos.

A semelhança entre o retrato fúnebre e o ícone dos santos é perceptível: apesar do uso das auréolas na imagem cristã, há neles uma maneira estereotipada de retratar as pessoas.

Seus tipos frontais e mesmo os pequenos atributos têm sua equivalência no pequeno busto de Cristo apresentado no ícone, que promete a vida eterna àqueles que ofereceram a vida por sua fé.

Essa forma de retratar se manifesta na maioria dos exemplos sobreviventes de retratos antigos, como no retrato da múmia do menino Eutiques (**Figura 7**).

A mudança dos ombros com respeito ao plano do quadro sugere um leve movimento apesar do tipo frontal geral da imagem.

A ênfase dada ao olhar fixo é dirigida para o exterior e recebe mais atenção com o posicionamento do corpo. Essa mesma maneira de retratar pode ser observada em antigas imagens de santos cristãos, como em um mural de uma catacumba em Nápoles, representando o apóstolo Pedro (**Figura 8**).

Nela podemos identificar uma aparente frontalidade da figura, que contrasta com uma ligeira virada da cabeça e o movimento oposto dos ombros, e o direcionamento da luz que vem da esquerda, evidenciada pela sombra no pescoço e pelas dobras das vestes.

---

visível a fim de fazê-los aparecer para humanidade, então eles poderiam ser representados em imagens. Assim, o ícone incluía o ser imortal e que não estava limitada somente à aparência física do corpo. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 116).



Figura 5 - Ícone de Sérgio e Baco do Monte Sinai. Museu de Arte Ocidental e Oriental, Kiev, séc. VI.



Fonte: <<http://www.pravmir.com/icons-of-mt-sinai/>>.  
Acesso em: 03/11/2017.

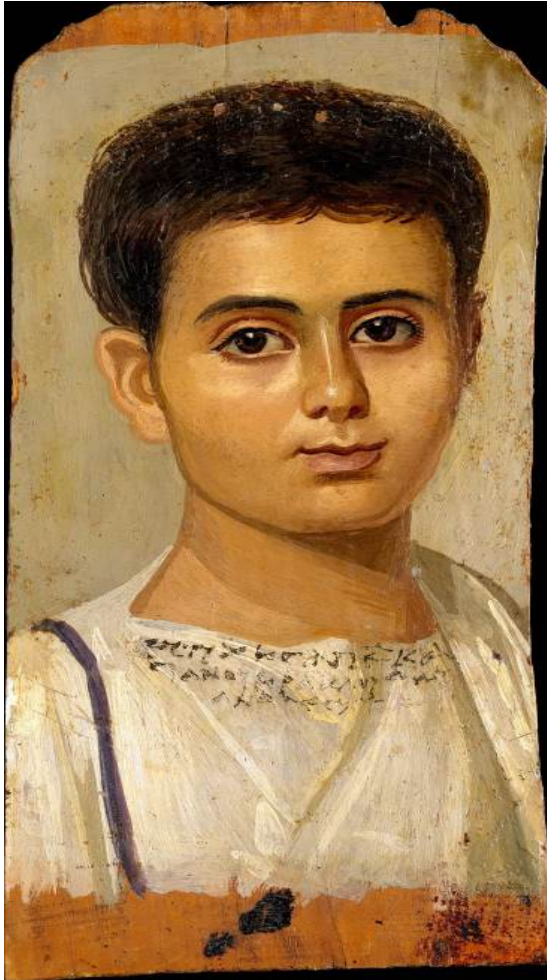
Figura 6 - Tondo dos Irmãos de Antinópolis. Museu Egípcio, Cairo, séc. III.



Fonte:  
<<http://www.sankofaarchives.com/Galleries/Fayum/gallerymainFayum-4.html>>. Acesso em 25/06/2018.



Figura 7 - Retrato de múmia de Eutiques. Metropolitan Museum of Art, New York, ca. 150 d.C.



Fonte:  
 <[http://history2701.wikia.com/wiki/Portrait\\_of\\_the\\_Boy\\_Eutyches](http://history2701.wikia.com/wiki/Portrait_of_the_Boy_Eutyches)>. Acesso em 25/06/2018.

Figura 8 - Retrato do busto de São Pedro. Catacumba de S. Gennaro, Nápoles, séc. VI.



Fonte:  
 <<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/saint-peter-5th-century-fresco-catacombs-of-san-gennaro-news-photo/170914393#saint-peter-5th-century-fresco-catacombs-of-san-gennaro-naples-italy-picture-id170914393>>. Acesso em 25/06/2018.

Segundo, Hans Belting, na forma de retratar os antigos ícones, era possível coexistir uma gama de diferentes “estilos” e recursos em um mesmo painel. Tal qual uma imagem da Virgem no Mosteiro do Monte Sinai (**Figura 9**) que apresenta uma Madona entronizada, com dois anjos guardando seu trono, e ladeada pelas figuras de dois santos, atribuídos aos oficiais do exército: Demétrio e Teodoro.

Neste painel, é possível notar o uso simultâneo de diferentes estilos. Os anjos tridimensionais, com seu movimento espacial, aparecem em forte contraste com as figuras aparentemente imóveis do primeiro plano, onde a representação das duas figuras flutuantes se opõe à postura firme de pé dos santos e à posição da Madona entronizada.

A diferença entre os anjos e os dois santos do primeiro plano é evidenciada pelas formas abertas e o movimento espacial dos anjos contrapondo-se com a superfície fechada com formas lineares e esboço nítido. A Virgem é representada utilizando-se dos dois recursos, enquanto a representação do Menino se aproxima mais da representação dos anjos.

Segundo análise de Belting, essas “gradações da forma” oferecem significado teológico, como distinção entre a matéria espiritual e física<sup>74</sup>.

Enquanto os dois santos estão alinhados de forma rígida e coesa pelos lados da Virgem, com feições regularizadas, olhares fixos e corpos desprovidos de substância, a figura principal da Virgem com o Menino olha fixamente com os grandes olhos, evocando a idealidade, e sua altivez distante enfatiza a sua aura inacessível.

Os anjos são representados por seus nimbos transparentes ou um branco translúcido, com o feixe de luz caindo do céu e formando uma aura sobrenatural que circunda a Virgem e o Menino, enquanto a figura da Virgem, é elevada acima dos santos que, com seus olhares fixos e rostos esquemáticos ovais, típicos da convenção de retratos comum da época.

Desse modo, Belting ressalta que, ao menos durante o período Bizantino, não é tão certo que essas convenções fossem usadas conforme regras rígidas e se forneciam um significado consistente<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> O “estilo abstrato” de retratar os antigos ícones teria sido analisado por Ernest Kitzinger em 1958. Segundo ele, tal estilo era caracterizado por “formas imateriais e acinéticas” que transformam a aparência das figuras representadas, servindo para tornar visível a referência que o ícone faz de uma realidade invisível. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 160.

Segundo o autor, quando uma forma autêntica parecia ter sido encontrada, quer seja para uma verdade religiosa ou para um retrato “genuíno” de Cristo, não poderia haver outra solução “correta”.

Logo, nem sempre havia uma unanimidade sobre a forma autêntica e os iconógrafos acabavam usando diferentes *convenções*, preocupando-se com um ícone por vez e as diferentes necessidades em cada caso, sem se restringirem a um significado padronizado.

Contudo, essa demanda por arquétipos autênticos acabava por requerer a sua repetição, o que explica o dogmatismo conservador da pintura dos ícones.

Em uma análise do mais famoso de todos os ícones do Monte Sinai, o painel do Pantocrator (**Figura 10**), uma imagem de Cristo bem conhecida na época e tema preferido na pintura oriental, é possível tomá-lo como um protótipo que tenha reunido arquétipos comuns que seriam posteriormente consagrados pelo ícone oriental.

A poderosa figura domina todo quadro, preenchendo praticamente todo espaço disponível do estreito nicho. E, apesar do frontalidade predominante, o corpo da figura aparece em certa perspectiva, indicada pelos braços e ombros, que saem um pouco mais do plano da pintura. O braço que se estende até a mão que abençoa reforça a impressão de um movimento livre no espaço.

Em contraste, o rosto mantém a posição frontal rígida, parecendo voltar-se para o espectador, como se o Cristo decidisse tornar-se plenamente visível para aquele que o observa. O rosto reflete vida a partir dos olhos, que são simétricos, assim como pela suavidade dos lábios. A sombra do nariz, apesar de se manter no ponto central no rosto, parece deslocar a face na direção do observador<sup>76</sup>.

Hans Belting atribui a aparência geral deste Pantocrator a uma derivação de um modelo concreto perdido de uma célebre imagem de Cristo repetida por

---

<sup>75</sup> Por esta razão, Hans Belting propõe, como sendo mais apropriado, falar em *convenções* do que em modos estilísticos, um termo empregado pela primeira vez na teoria da História da Arte no século XVII. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 160).

<sup>76</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro 2010, p. 162.

encomenda que, a julgar pela cópia existente, teria atingido a síntese do ícone oriental<sup>77</sup>.

Deste modo, logo que a teologia insistia na repetição, uma forma particular se tornava uma norma e o autêntico se constituía um padrão, onde cada imagem produzida reportava-se a um modelo original ou protótipo do qual não era lícito ao artista afastar-se, sendo o acatamento das diretrizes eclesiásticas essencial para atividade do iconógrafo oriental.

Tal qual hoje, elas integram a chamada “Santa Tradição”, pela qual entende-se como sendo precioso, não só o acervo teológico da tradição escrita e oral da Igreja Ortodoxa transmitido através dos séculos, como também o conjunto de normas perenes para a arte sacra, codificada pelos Padres e pelos Concílios e, sobretudo, ao longo do turbulento período iconoclasta<sup>78</sup>. Segundo Thomas Khala, o ícone:

(...) é o resultado de uma longa tradição de meditação e elaboração, de aperfeiçoamento de técnicas de pintura e possui rica teologia de formas e cores (...). Os temas dos ícones são determinados por regras estabelecidas pela Igreja Ortodoxa; não [estando], portanto, sujeitos à especulação intelectual. O ícone [oriental] revela a realidade espiritual que está além de toda expressão verbal<sup>79</sup>.

Esse complexo sistema de símbolos, códigos e normas abrange cores, gestos e posturas, assim como a adequada disposição dos personagens nos retratos e nas cenas de grupos, a locação correta e hierarquizada de cada ícone nas cúpulas, absides e paredes das igrejas, além dos cenários arquitetônicos onde são inseridos os temas, personagens e etc.

Tais arquétipos da pintura oriental encontraram reforço em um manual dedicado à instrução da execução da pintura encontrado no século XIX por Adolphe Napoleón Didron, e que seria conhecido como *Manual do Pintor do Monte Atos*.

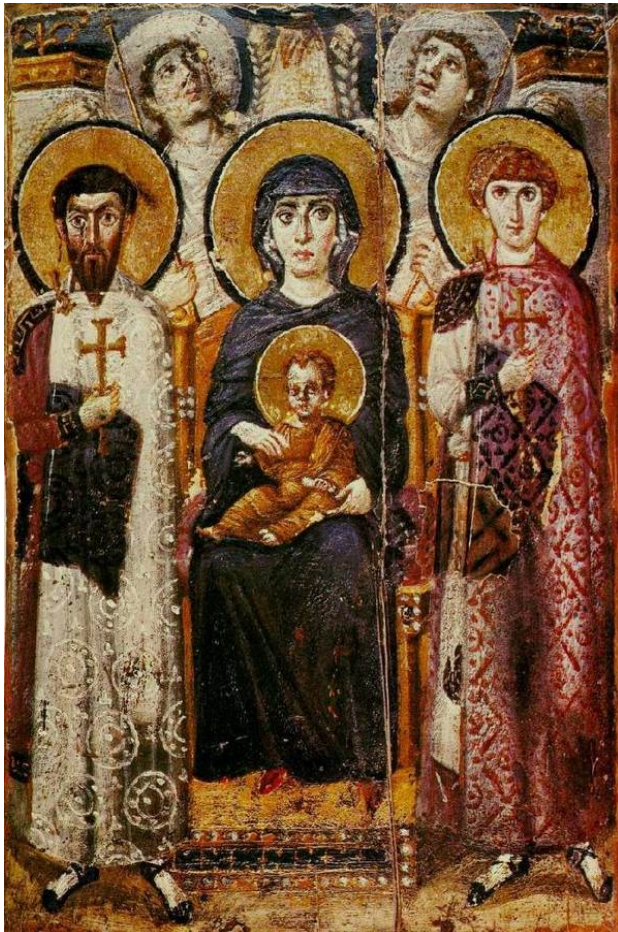
<sup>77</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro 2010, p. 162.

<sup>78</sup> O Triunfo da Ortodoxia contra os iconoclastas fez com que a Igreja interviesse decididamente na normatização da arte iconográfica, conferindo-lhe um caráter *hierático* (sagrado), impondo cânones, regras e modelos que, de fato, a partir de então, não seria lícito ao artista ignorar. (DUARTE, A. D. *Ícones: “E o verbo se fez rosto e amou a tenda entre nós...”*. Belo Horizonte, 2003, p. 86).

<sup>79</sup> KALA, T. 1995, p. 29 apud DUARTE D. A. *Ícones: “E o verbo se fez rosto e amou a tenda entre nós...”*. Belo Horizonte, 2003, p. 85.

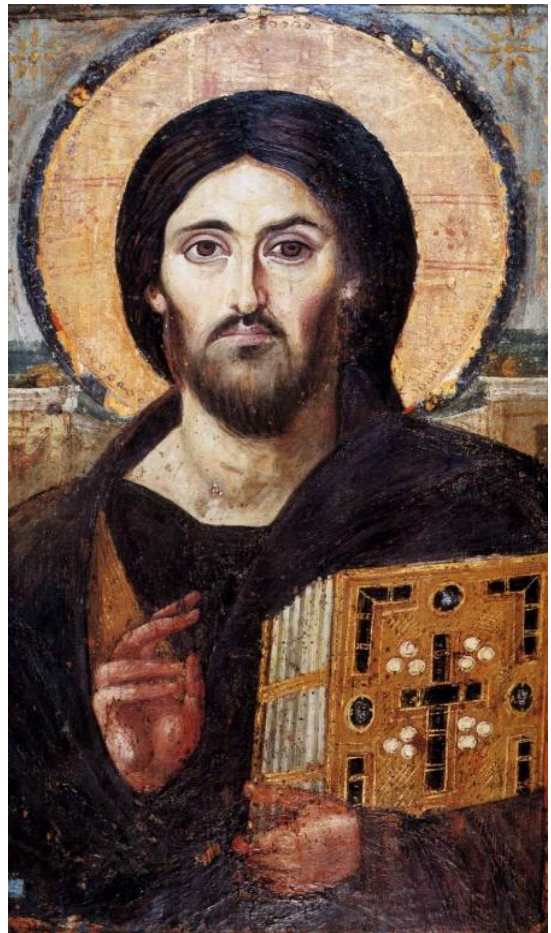


Figura 9 - Ícone da Madona com anjos e santos. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, séc. VII.



Fonte:  
 <[https://it.wikipedia.org/wiki/Monastero\\_di\\_Santa\\_Caterina\\_\(Egitto\)#/media/File:Encaustic\\_Virgin.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Monastero_di_Santa_Caterina_(Egitto)#/media/File:Encaustic_Virgin.jpg)>.  
 Acesso em 25/06/2018.

Figura 10 - Ícone do Cristo Pantocrator. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, sécs. VI, VII.



Fonte: <<http://www.katapi.org.uk/Art/Icon-ChristPantocrator.htm>>.  
 Acesso em: 03/11/2017.

### 2.3 Os cânones ortodoxos

Em 1839, o francês Adolphe Napoleón Didron, em sua viagem pelo Monte Atos na Grécia, viu monges empregarem, ainda no século XIX, um método de pintura do século XI pelo qual marcavam as dimensões individuais, da figura a ser representada, com um compasso e transferindo-as imediatamente depois para a parede<sup>80</sup>.

Ao descobrir que essas imagens sempre saíam tão parecidas umas com as outras, ele se indagou como essa iconografia dogmaticamente fixa havia surgido.

A resposta parecia em um manual de pintura que lhe foi apresentado, um original em grego do que viria a ser o famoso *Manual do Pintor do Monte Atos (Figura 11)*, do qual Adolphe Didron foi o primeiro editor, tendo publicado o texto primeiramente em francês.

Tal publicação, ao mesmo tempo em que se ocupava em dar instruções sobre a técnica de pintura do ícone, também se preocupava na forma em que eram tratados os temas e sua adequada forma de colocação e representação.

Em seu prefácio, Didron registrou:

O pintor grego é escravo do teólogo. Sua obra é o modelo para os seus sucessores assim como é uma cópia da obra dos seus antecessores. O pintor é preso pela tradição (...). Ele é responsável somente pela execução, enquanto a invenção e a ideia são originadas por seus antepassados, os teólogos, a Igreja Católica<sup>81</sup>.

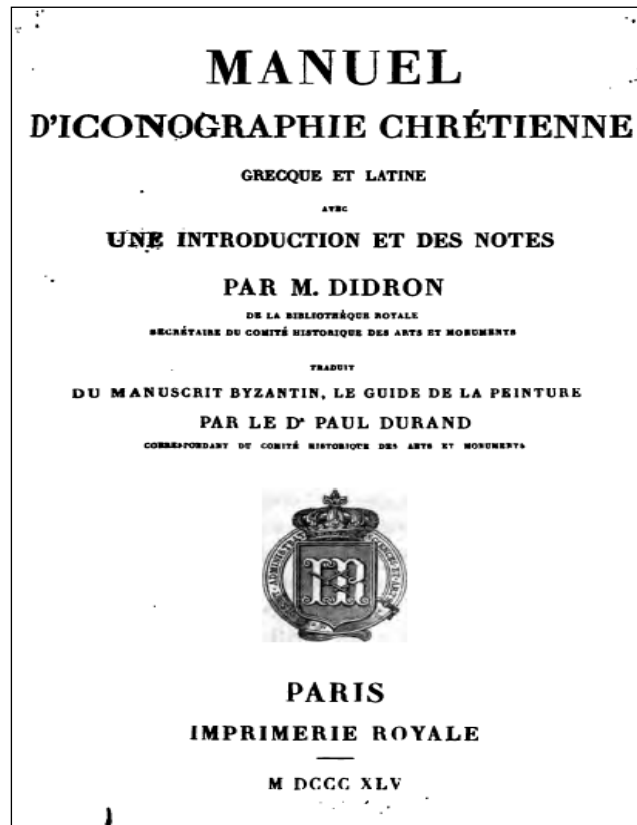
A introdução do manual trazia também uma “consagração” que aguardava os pintores ao final do seu treinamento. O texto dessa cerimônia descreve a atividade dos pintores como um serviço de Deus para a qual, além do talento concedido por Deus, era preciso um coração puro e uma devoção intermediados em prece proferida por um sacerdote.

---

<sup>80</sup> PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, p. 116.

<sup>81</sup> DIDRON M. 1945, Introdução, iii-xlvi apud BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 20.

Figura 11 - *Manuel d'icônographie chétienne greque et latine*, conhecido como Manual do Pintor de Monte Atos, publicado por Adolph Napoleón Didrón. Paris, 1945.



Fonte: DIDRON, Adolphe Napoleón. *Manuel d'icônographie chétienne greque et latine*. Paris, 1945, capa.

Tais preceitos refletem como a teologia da imagem estabelecida durante o VII Concílio Ecumênico (Nicéia-787), teria elevado a obra a um status sagrado, que procurou tirá-la do controle do artista. Esta teologia viria ponderar que o ícone não é apenas uma criação humana, mas elemento pertencente a Igreja universal, e o fato de ser produzida por um pintor era secundário no tocante à teologia, que via a imagem como veículo da *Revelação*<sup>82</sup>.

Neste caso, a mão do iconógrafo tinha que se retrair antes de encontrar o tipo correto e que, devido à sacralidade imagética, não era permitido ao pintor oriental

<sup>82</sup> DUARTE, A. D. *Ícones: "E o verbo se fez rosto e amou a tenda entre nós..."*. Belo Horizonte, 2003, p. 86.

seguir sua própria vontade nem sua imaginação, pelo contrário, ele deveria observar regras claras de composição, para as quais foram criados modelos que deveriam ser observados, seguidos e imitados.

E, embora posteriormente tenha sido descoberto que o Manual do Monte Atos foi compilado somente no século XVIII (menos de duas gerações antes da descoberta de Didron, pelo Monge Dionísio de Furna - sendo considerado desde então um produto pós-bizantino), sua instrução prática da técnica, combinada com a enumeração de temas, permitiram aos iconógrafos comporem suas formas que, pela sua conexão com a "Santa Tradição", se tornaria um clássico e inspiraria os artistas nos séculos subsequentes, até os dias atuais<sup>83</sup>.

Segundo o manual, a teoria bizantina das proporções determina as medidas dos detalhes da cabeça em termos do sistema de módulo, tomando o comprimento do nariz (= 1/3 do comprimento da face) como unidade. O comprimento do nariz é igual à altura da testa e da cabeça, à distância entre a ponta do nariz e o canto dos olhos, à distância entre a ponta do nariz e o queixo, assim como à distância do queixo ao pescoço.

Tal configuração pode ser efetivamente aplicada pelo chamado "Esquema dos Três Círculos", cujo arranjo planimétrico apresenta "três círculos concêntricos": o interior, cujo raio é o comprimento do nariz; o segundo, com raio de dois comprimentos de nariz (contando, inclusive, com os cabelos); o terceiro, com raio de três comprimentos, que passa pela metade do pescoço, formando a auréola (**Figura 12**).

Esse método resulta, automaticamente, num exagero característico da largura e altura do crânio, dando às figuras deste estilo a impressão de serem vistas de cima<sup>84</sup>.

Exatamente como no caso da face frontal, a face "perspectivada" (**Figura 13**) era construída por meio de um esquema planar a operar com módulos e círculos iguais.

---

<sup>83</sup> Em 1551, um Concílio da Ortodoxia, denominado do "Cem Capítulos" reunido em Moscou, reforçou e consolidou todas as aquisições normativas anteriores, tendo sido sublinhada e autenticada como exemplo a arte do monge russo Andrej Roublev, expoente máximo da iconografia eslava e autor, entre outros, do famoso ícone da Santíssima Trindade. (DUARTE, A. D. *Ícones: "E o verbo se fez rosto e armou a tenda entre nós..."*. Belo Horizonte, 2003, p. 89).

<sup>84</sup> PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, pp. 116-117.

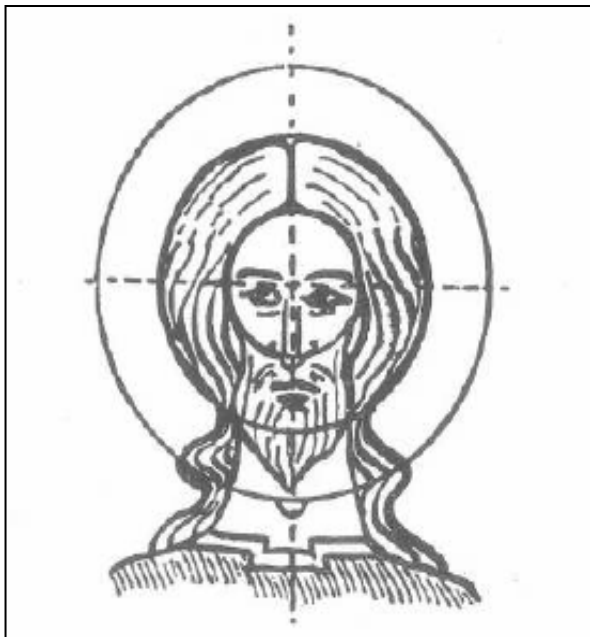


Tal esquema explora o fato de que, num enquadramento, as distâncias graficamente iguais podem aparentar desiguais levando a produzir a impressão de uma *falsa perspectiva*.

No entanto, essa construção a três quartos de perfil só era aplicável caso a cabeça, embora virada, se inclinasse apenas para a direita ou esquerda, não pendendo deste modo, para fora do painel<sup>85</sup>.

Em relação ao corpo retratado, a medida era expressa a partir do comprimento do rosto, sendo que o corpo inteiro possuía um total de nove dessas unidades, sem contar que a cada parte do corpo correspondia uma medida apropriada a partir dessa padronização<sup>86</sup>.

Figura 13 - O “Esquema de Três Círculos” da arte bizantina.



Fonte: PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, p. 117.

Figura 12 - Santa Noëmisia (Noemia) (mural). Catedral, séc. XII.



Fonte: PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, p. 121.

<sup>85</sup> PANOFKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, 1955, p. 119.

<sup>86</sup> BRANDÃO, J. *Apontamentos imagético-interdisciplinares: as artes iconológica, pictográfica e literária*. São Paulo, 2014, p. 143.

## 2.4 "À maneira dos gregos": o ícone italiano

Ícones do Oriente teriam sido, contudo, também muito populares na Europa ocidental a partir do séc. XIII, sobretudo na Itália.

Os ícones importados eram vistos como originais veneráveis dos tempos antigos, e isto acabava por influenciar as pinturas de painéis no Ocidente que, na busca de arquétipos autênticos, procurou reproduzir, de uma maneira geral, o esquema tradicional grego.

As réplicas enfatizavam os desejos religiosos dirigidos à imagem considerada autêntica, pois os ícones orientais eram quase sempre cercados de lendas<sup>87</sup>. O que fez com que vários painéis italianos da época resultassem tão parecidos com os ícones gregos, na forma e na execução.

No entanto, como Hans Belting irá ressaltar, os painéis romanos simplesmente refletem a "influência" bizantina, ou à "maneira dos gregos" (*graeco opere*), devendo estes serem percebidos separadamente do ícone oriental, ainda que, de fato, estas representações expressem diferenças sutis<sup>88</sup>.

No Ocidente, foram adotadas diferentes abordagens para pintura em painel, cujo resultado dependeria se o pintor estava reproduzindo um determinado "original" do Oriente ou se estava livre dessas obrigações.

Pois somente os ícones orientais e de grande reverência eram respeitados como canônicos, enquanto os ícones produzidos ali mesmo não estavam sujeitos às restrições da tradição.

Enquanto na pintura do Oriente os gestos e posturas eram determinados esquematicamente, a pintura de painéis ocidental buscava, até certo ponto, se libertar da rigidez dos modelos atemporais.

---

<sup>87</sup> Atribuía-se a autoria de alguns desses ícones, por exemplo, ao Evangelista São Lucas (cerca de 27 ao todo) que, segundo a narrativa, teria agido sob inspiração divina e pintado a Virgem pessoalmente e sendo, por isso, considerado o primeiro iconógrafo da Igreja. O produto dessa crença teria sido, então, a imagem da *Theotokos* (Mãe de Deus - título teológico concedido à Virgem pelo Concílio de Éfeso em 431).

<sup>88</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 19.

Pois, artistas ocidentais não eram caracterizados, a princípio, pela inflexibilidade dos arquétipos, mas pelo que eles chamavam de “pintura viva”, onde as figuras pintadas desejavam revelar emoções, tais como amor e dor.

Dessa forma, a imagem ocidental estaria impregnada de uma atividade retórica própria, pela qual tornava-se uma narrativa em si, estabelecendo ora um diálogo interno entre as figuras representadas, ora um diálogo externo com o contemplador para quem posavam ou se dirigiam.

Embora a nova atividade discursiva acabasse por reduzir a autoridade dos antigos arquétipos, os pintores do Ocidente não estavam totalmente livres para inventar os detalhes das imagens, sendo importante referir-se aos modelos orientais, independentemente de qualquer elemento emocional.

Com isso, as imagens ocidentais não representariam invenções aleatórias que, ao se referirem aos modelos orientais, teriam sua forma protegida e o simbolismo consentido.

Duccio di Buoninsegna (1255-1319), foi um dos representantes da pintura de ícones à Maneira Grega, ou *maniera greca*.

Duccio colocava que, os pintores de ícones do Oriente ainda tinham muito a oferecer assim, ele e os demais artistas da sua geração estavam dispostos a aprender com a destreza e a arte dos iconógrafos gregos, aplicando o que aprendeu sem precisar repetir, contudo, a estrutura inflexível dos ícones orientais<sup>89</sup>.

Do mesmo modo, o pintor à *maneira greca* considerava que o novo estilo de pintura serviria, então, para destacar o efeito da vivacidade, favorecendo em sua pintura uma expressão intermediária em que sombra e luz, tristeza e alegria, frieza e calor são mantidos em equilíbrio. Desse modo, as figuras eram retratadas com uma aparência ambivalente, de distância e alheamento por um lado, e de intimidade com o contemplador por outro.

Como exemplo, em a *Madona di Crevole (Figura 14)*, Duccio tomou como referência um dos distintivos ícones da *Mãe Terna*, mais conhecido como *Ícone de Vladimir (Figura 15)*.

Nela, o artista ocidental não procurou somente uma imitação, mas uma interpretação totalmente pessoal, embora isto também se revelasse em uma verdadeira empatia com a intenção expressa no original grego.

---

<sup>89</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*, Rio de Janeiro 2010, p. 471.

Assim, de um modo geral, os artistas à *maneira grega* alcançaram uma mudança fundamental no estilo de pintura, onde os contornos suaves e ininterruptos do corpo e a modelagem livre com luz e sombra da pintura os levariam a um novo resultado.

A pintura de painéis no Ocidente constituiria, desse modo, um novo parâmetro que tomou partido da modelagem de emoções nas representações, objetivando o aspecto narrativo da imagem, como observado nos dois tipos preferidos de temas ocidentais: o de Cristo na cruz e o da Mãe com o Menino.

Em um único rosto, o artista ocidental era capaz de combinar tantos sentimentos, que seu trabalho acabava por se abrir a diversas interpretações. Ao contrário do que acontecia no Oriente, onde esta intencionalidade não era possível, visto que o iconógrafo estava limitado a ser um instrumento da inspiração divina e à tarefa de “tornar presente” a pessoa representada.

Dessa forma, o artista do Ocidente tomará de uma certa autonomia para criar e se expressar os ícones; seu compromisso se devia, na maioria das vezes, à sua própria inspiração, ao seu gosto pessoal e a um mínimo de fidelidade a determinados códigos consagrados pelos cânones.

Tal abordagem poderá ser aferida, por consequência, na obra de Cláudio Pastro que, apesar de assimilar os conceitos e técnicas da tradição ortodoxa, ao incorporá-las em sua arte, o artista se fez intérprete do seu tempo e dos padrões estéticos adotados por seus contemporâneos, se valendo de certa liberdade ao incluir novas características à imagem cristã, assim como os pintores ocidentais.

## 2.5 Cláudio Pastro e o ícone

Cláudio Pastro teve contato com as raízes orientais e a ortodoxia, através dos ensinamentos dos mestres do pensamento cristão oriental, tanto na Europa quanto no Brasil, e frequentado entre 1981 e 1987 a Igreja Anunciação da Santíssima Mãe de Deus, de rito eslavo, católica ortodoxa, no bairro do Ipiranga (SP)<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> TOMMASO, W. S. de. *O Cristo Pantocrator: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro*. São Paulo, 2017, p. 203.

Figura 14 - Madona di Crevole. Opera del Duomo, Siena, ca. 1280.



Fonte:  
 <<https://i.pinimg.com/originals/6b/77/f4/6b77f4d70fe9f3ff87c5f9c89b023d4f.jpg>>.  
 Acesso em:06/07/2018.

Figura 15 - Madona de Vladimir. Galeria Tretatjakov, Moscou, ca. 1100.



Fonte:  
 <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Vladimirskaia\\_ikona\\_Bo%CC%81iej\\_Materi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Vladimirskaia_ikona_Bo%CC%81iej_Materi.jpg)>.  
 Acesso em: 06/07/2018

Entretanto, o artista não irá fazer distinção entre o ícone oriental e ocidental em seu trabalho.

Pois, ainda que o discurso, que circunda a sua produção, esteja muito mais ligado à teologia dos cânones orientais, Pastro irá se valer muito do repertório acerca da imagem ocidental e da sua liberdade, fazendo valer a sua condição de artista da Igreja do Ocidente<sup>91</sup> para compor suas obras.

Para o artista, o ícone está compreendido dentro de uma categoria que o senso comum define como "arte bizantina", ainda que esta designação soe redutível vis a vis toda complexidade que envolve a história da imagem cristã, como revela Hans Belting<sup>92</sup>.

Por outro lado, Cláudio Pastro irá dedicar-se a discutir as relações entre *arte sacra* e *arte religiosa* para as quais, suportado pelo discurso de Romano Guardini (1885-1968)<sup>93</sup>, ele aponta:

A **arte sacra**, é um prolongamento do Mistério da Encarnação, na descida do divino no humano. A arte tem valor sacramental e é simbólica, isto é, sinal de união. A arte de culto indica A Presença, é a imagem do invisível, leva à contemplação. O artista não pinta o que quer, mas segue um *ordo*.

A **arte religiosa**, não tem nada com o ser do Mistério Pascal da celebração litúrgica. É a interioridade do artista, da sua vida pessoal e suas reflexões de fé, lutas e buscas internas. O artista não estará preocupado com a essência da fé, da vida da igreja e seus mistérios. Essas imagens podem estar numa igreja, em uma casa ou associação, mas são dispensáveis ao Mistério da Salvação<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Segundo César Sartorelli, Cláudio Pastro nunca fez projetos para igrejas orientais, tendo passado toda a sua vida a serviço da Igreja Católica Apostólica Romana. (SARTORELLI, César Augusto. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p.151). O artista, inclusive, se tornou oblato beneditino do Mosteiro Nossa Senhora da Paz em 17 de outubro de 2004, pelo qual recebera o nome de oblação, passando a ser chamado como Irmão Martinho, Obl. Osb. - Oblato da Ordem de São Bento. (TOMMASO, W. S. de. *O Cristo Pantocrator: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro*. São Paulo, 2017, p. 221).

<sup>92</sup> Segundo Belting, o ícone adotou uma multiplicidade de recursos formais, cada um vindo de uma tradição diferente e de gêneros diferentes. Sendo assim a história da imagem não pode ser confundida com uma simples narrativa, ao contrário, ela flui com a sequência de sociedades e culturas, modificando-se o tempo todo, embora, até certo nível, permaneça imutável. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, pp. XXIV-XXV, 29).

<sup>93</sup> GUARDINI, R. *Imagen del culto e imagen de devocion*. Madri, 1960, pp. 15-35.

<sup>94</sup> PASTRO, C. *Guia do espaço sagrado*. São Paulo, 1999, p. 83.

A busca por marcar essa distinção levou Cláudio Pastro a denominar a sua obra como arte sacra, e não religiosa.

No entanto, a produção do ícone, enquanto arte sacra, demanda um *ordo*, uma espécie de preparação do pintor que intrinsecamente está ligada à confecção do ícone na tradição oriental, onde um autêntico ritual de iniciação precede a caminhada do candidato a iconógrafo ao seu ofício.

Esse período é seguido de uma fase de preparação e capacitação espiritual, através de orações pessoais e jejuns, de meditação e da absorção de normas e cânones da tradição eclesial que regem a arte ortodoxa.

Após esse estágio técnico, o sacerdote conclama a oração oficial da Igreja Ortodoxa, lança bênção sobre o iconógrafo e invoca sobre ele a proteção de São Lucas, que a tradição afirma ter sido o primeiro iconógrafo/pintor da Virgem Maria - *Theotókos (Figura 16)*, consagrando o pintor e a sua atividade e autorizando seu ingresso no seleto grupo de “escritores de ícones”<sup>95</sup>.

Entretanto, aparentemente, Pastro não se deu a nenhuma espécie de consagração e períodos de jejum mandatórios para a realização de seu trabalho como revela César Sartorelli:

Cláudio Pastro, em seu trabalho, retoma o ícone como modelo, sem jejuns, orações e os ritos associados, fazendo uma releitura estilizada dos mesmos como [observado] no Cristo do 3º Milênio confrontado ao ícone original que inspirou esta obra<sup>96</sup>.

Outro elemento que evidencia um afastamento de Cláudio Pastro dos cânones ortodoxos é o fato de que, ao executar seus painéis, o artista tinha por hábito assinar as suas obras.

Pois, ao que concerne à teologia oriental, os ícones não devem receber assinatura dos pintores visto que, assim como seus materiais, são instrumentos da *Revelação*, pois o verdadeiro iconógrafo é o Espírito Santo, como Sartorelli irá destacar:

[Os ícones] nunca recebem a assinatura do artista, mas existe a identificação da autoria pelas características particulares de expressão

<sup>95</sup> DUARTE, A. D. *Ícones: “E o verbo se fez rosto e amou a tenda entre nós...”*. Belo Horizonte, 2003, pp. 94-95).

<sup>96</sup> SARTORELLI, C. A. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 100.



plástica de cada um que o realiza, sobre os cânones tradicionais. Jamais é feito em série<sup>97</sup>.

Figura 16 - Luke iconografia (parte). Escola Pskov, Museo Nazionale, Pisa, ca 1250.



Fonte: < <https://ukrburshtyn.com/blog/zhitie-apostola-luki.html> >.  
Acesso em:07/07/2018.

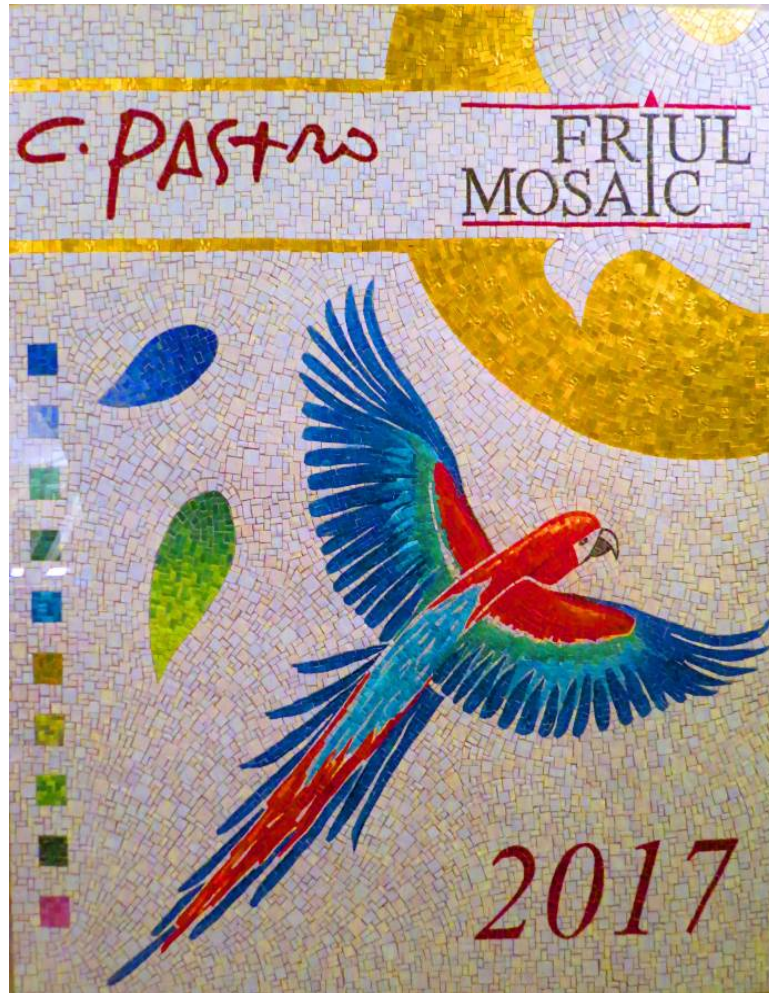
Do mesmo modo, ainda que, de fato, as obras de Cláudio Pastro não fossem produzidas em série, elas levavam a sua assinatura, sendo possível identificá-lo como o autor das suas obras.

Nos painéis cerâmicos da Basílica de Aparecida, de modo particular, iremos encontrar, além da assinatura de Pastro, a identificação do fabricante e executor da obra em azulejaria Carlos Alfania, assim como, a identificação da empresa italiana Friul Mosaic (**Figura 17**), que teria sido responsável pela fabricação e aplicação das têsseras na cúpula central sobre o altar,

<sup>97</sup> SARTORELLI, C. A. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 100.



Figura 17 - Identificação do artista Claudio Pasto e da empresa italiana Friul Mosaic responsável pela aplicação das têsseras da cúpula da Basílica de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2017.



Fonte: O autor, 2018.

Outro aspecto relevante, é que Cláudio Pasto se valeu de termos ocidentais para denominar os elementos que compunham a sua obra revelando, desse modo, que o artista não tinha a intenção de seguir na prática as diretrizes dos cânones orientais, reaproximando o seu discurso da arte ocidental.

Como exemplo, Cláudio Pasto irá utilizar o termo *Retábulo* para denominar os painéis posicionados acima das portas principais que se abrem para alas da Basílica de Aparecida e o conjunto de painéis que compõem o *Trono de Nossa Senhora* na Ala Sul da Basílica.

Entretanto, o vocábulo se refere a uma estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira elevada na parte posterior de um altar, configurando em um tipo pintura de painel encontrado, durante o séc. XIII, somente na Itália<sup>98</sup>.

Segundo Belting, em Bizâncio, a função dos retábulos era desempenhada pela *viga iconóstase* à entrada do altar.

O retábulo é, portanto, tematicamente paralelo a iconóstase oriental, em que vários santos acompanham Cristo como intercessores (*deesis*).

Sendo assim, ainda que esse painéis não configurem uma viga iconóstase de fato, tratando-se de elementos de naturezas distintas, talvez fosse mais apropriado que Pastro optasse por denominá-las como tal, por razão da suas *deesis* representadas, contudo o artista irá preferir fazer uso da nomenclatura ocidental.

Da mesma forma, anacronicamente, Cláudio Pastro fará uso do nome *Baldaqino* para designar todo o conjunto arquitetônico sobre o altar de Aparecida.

O termo, no entanto, seria uma "italianização" do vocábulo *baldacco*, cuja origem está ligada aos panejamentos luxuosos que adornavam o espaço sobre o altar, tecidos estes que provinham da região de Baldacco em Bagdá<sup>99</sup>.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) teria sido responsável por introduzir a moda dos baldaquinos na Itália porém, somente no século XVII quando ergueu o exemplo monumental visto na parte central da Basílica de São Pedro, em Roma.

É possível que a decisão de Pastro em tomar o nome latino seria por estar associado à obra de Bernini, que consagrara o termo, dado que a palavra utilizada para designar a mesma estrutura na arquitetura medieval é *cibório*.

Do mesmo modo, ao compor conjunto de painéis cerâmicos com passagens do Novo Testamento, localizado sobre as arcadas no interior da Basílica de Aparecida, Cláudio Pastro irá denominá-lo *Bíblia Pauperum* (Bíblia dos pobres) em uma evidente preocupação de Pastro com a instrução através da arte litúrgica, e que fará com que artista busque retomar as recomendações de Gregório Magno.

Por estas razões, é possível aferir que Cláudio Pastro, ao se reportar ao ícone como ponto de partida de seu trabalho, terá uma maior identificação pelo contexto

---

<sup>98</sup> Segundo Belting, em Bizâncio, a função dos retábulos era desempenhada pela viga iconóstase à entrada do altar. O retábulo por sua deidade (*deesis*), é tematicamente paralelo a iconóstase oriental, em que vários santos acompanham Cristo como intercessores. (BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 24).

<sup>99</sup> KOCH, W. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo, 1996, p.111.

da arte ocidental e sua liberdade na expressão das pinturas, do que pelo seguimento das rígidas normas e cânones da iconografia oriental.

Valendo-se desta autonomia, inclusive, para transitar por outros repertórios ao compor sua obra e trazendo novos elementos e ingerências na confecção da sua arte. Não deixando, deste modo, de se revelar um artista contemporâneo que, mesmo comprometido com a mistagogia da arte cristã, estará conectado com outras influências.

### 2.5.1 Outras referências

Ao ministrar o curso de Tradição e Folclore brasileiro em 1979, no Instituto de sociologia da Faculdade de Ciências Políticas da Universidade de Bolonha, cujo tema tratava das influências indígena, africana e do catolicismo popular no período de formação do Brasil, Cláudio Pastro estaria, desde muito cedo, interessado em difundir elementos iconográficos ligados aos aspectos da cultura popular brasileira remetendo-se, assim, à arte africana e ameríndia.

Isso se deve, em parte, à sua visita ao Mosteiro de Keur Mossa, no Senegal, em 1967, onde encontrou afrescos datados de 1963 (**Figura 18**), típicos da arte cristã etíope.

O cristianismo na Etiópia se desenvolveu a partir do século IV (330-340), sendo considerado o primeiro país a ser cristianizado depois da Palestina, ganhando supremacia sobre os seus países vizinhos na segunda metade do século XIV.

É nesse contexto, de efervescência político-religiosa, que o país implementou relações com o resto do mundo cristão, que acabou causando reflexos em sua arte<sup>100</sup>.

Nesse período, pintores ocidentais foram atraídos para a Etiópia com a promessa de honras e riquezas, desde que mantivessem sua permanência no país.

Entre esses artistas, destaca-se o veneziano Nicolò Brancaleone (**Figura 19**), que chegou a Etiópia em 1480, e se tornou um dos favoritos das autoridades reais, deixando um legado duradouro<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> MAIO, L. *Uma bíblia africana*, 2000.

Sua pintura acabou por influenciar significativamente a arte cristã do país, que se caracteriza por uma profusão de traços, uma variedade de figuras e um expressivo uso do cromatismo (**Figura 20**).

Estes elementos iconográficos também marcaram a obra de Cláudio Pasto, principalmente na primeira fase de seu trabalho (**Figura 21**).

Figura 18 - Capela do Mosteiro de Keur Mossa. Darkhar, Senegal, 1963.



Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/KeurMoussaAutel.jpg>>. Acesso em 18/06/2018.

---

<sup>101</sup> MAIO, L. *Uma bíblia africana*, 2000.



Figura 19 - A Dormição da virgem, os apóstolos e os cavaleiros sagrados (Trípitico). Igreja de Getsêmani Maryam, ca. 1480-1520.



Fonte: MAZZEI, Lorenza. *Uno straniero alla corte del re*. Disponível em: <<[https://www.academia.edu/24116158/Uno\\_straniero\\_alla\\_corte\\_del\\_re.\\_Linflusso\\_della\\_pittura\\_veneziana\\_in\\_Etiopia](https://www.academia.edu/24116158/Uno_straniero_alla_corte_del_re._Linflusso_della_pittura_veneziana_in_Etiopia)>>. Acesso em: 27/07/2018.

Figura 20 - Ícone da Virgem e o menino Jesus (têmpera em madeira). Etiópia, séc. XVII.



Fonte: <<<https://c8.alamy.com/comp/E67H5K/icon-depicting-virgin-and-baby-jesus-tempera-on-wood-ethiopia-17th-E67H5K.jpg>>>. Acesso em: 09/07/2018.



&lt;

Figura 21 - A história da Salvação (trecho). Igreja de São Bento, Morumbi, São Paulo, 1982.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra*. São Paulo, 2002, p. 3.

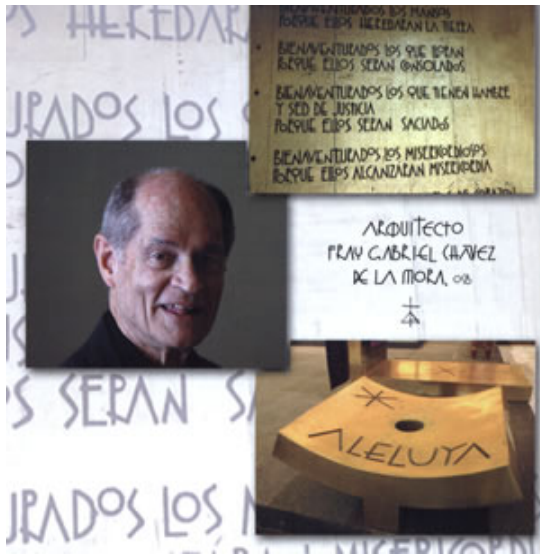
Outro fator importante, se deve ao contato com o monge beneditino e arquiteto mexicano Gabriel Chavez La Mora (**Figura 22**), membro da Comissão Nacional da Arte Sacra do México, que teria sido mestre de Cláudio Pastro em Santo Antelmo (Roma) durante um curso de Liturgia e Arte Sacra Beneditina entre 1986 e 1987.

Nesse período, Pastro aprendeu com Gabriel Chavez sobre a “limpeza espacial”, e como se valer da iconografia das culturas dos povos pré-colombianos em suas composições, a exemplo do projeto do arquiteto mexicano para a Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe na cidade do México.

O resultado dessa instrução teria sido a publicação do livro *Virgem de Guadalupe* (**Figura 23**), ilustrada por Pastro e editada por editoras da Alemanha, da Espanha e do Brasil. As imagens da publicação trazem uma releitura iconográfica da arte pré-colombiana, que também irá marcar a primeira fase do trabalho de Cláudio Pastro, como pode ser observado em sua participação no restauro da igreja de San

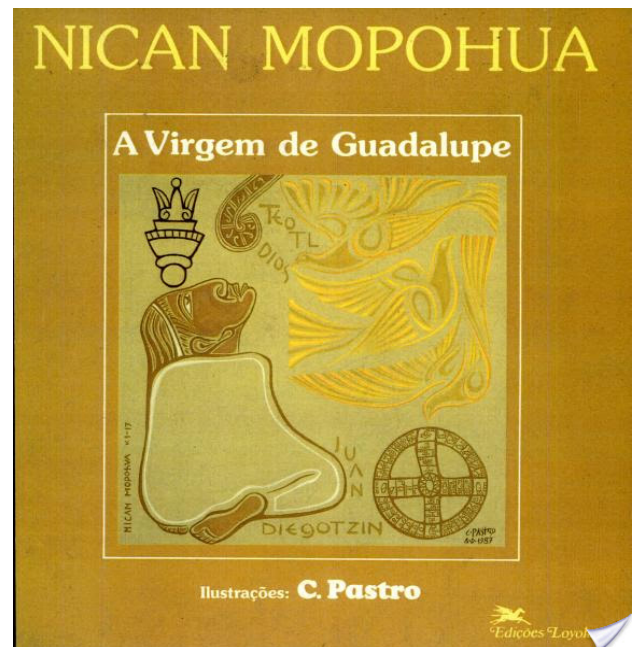
Pietro al Monte em Urbania (Itália) em 1991, onde encontram-se afrescos de Pastro denominados *Cântico Italiano* (Figuras 24 e 25).

Figura 22 - Frei Gabriel Chávez de La Mora e o seu consagrado *Abecedario Original e Tradicional*, utilizados para arte, arquitetura sacra e objetos litúrgicos, adotado por Cláudio Pastro.



Fonte:  
 <[http://2.bp.blogspot.com/\\_\\_\\_P1VVOGNCY8/S6fR4tL-XZI/AAAAAAAAAJE/1BwDYKBWCU0/s1600-h/cdabcrev.jpg](http://2.bp.blogspot.com/___P1VVOGNCY8/S6fR4tL-XZI/AAAAAAAAAJE/1BwDYKBWCU0/s1600-h/cdabcrev.jpg)>.  
 Acesso em: 09/07/2018

Figura 23 - Capa do livro *Virgem de Guadalupe*, 1989.



Fonte:  
 <[http://statics.livrariacultura.net.br/products/capas\\_lg/407/23003407.jpg](http://statics.livrariacultura.net.br/products/capas_lg/407/23003407.jpg)>.  
 Acesso em: 09/07/2018



Figura 24 - Óculos da igreja San Pietro al Monte. Urbana, Itália, 1991.



Fonte: SARTORELLI, César Augusto. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pasto: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pasto e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 182.

Figura 25 - Afrescos da igreja San Pietro al Monte. Urbana, Itália, 1991.



Fonte: SARTORELLI, César Augusto. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pasto: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pasto e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 182.



Pastro tomou como ponto de partida o ícone, contudo, sobrepondo elementos iconográficos das tradições artísticas ameríndia e africana em sua pintura.

A estética do ícone acabava por facilitar, ao artista, a transposição desses repertórios, que são caracterizados, de uma forma geral, pelas ausência de perspectiva e pela bidimensionalidade.

Entretanto, Cláudio Pastro teria encontrado resistência para manter-se nessa linguagem, cuja razão César Sartorelli elucidada: “(...) o clero mais esclarecido [muitas vezes tendo assumido] uma postura elitista, levou Pastro a optar pela estilização do [ícone] e diluir os elementos afro-brasileiros e ameríndios de suas composições para conseguir trabalhar”<sup>102</sup>, como o próprio artista declara:

No início – eu comecei quando eu tinha cerca de 20 anos de idade -, eu buscava uma arte muito indígena e africana, (...). Eu queria caminhar naquela linha, porque não podia entender que o cristianismo no Brasil não pegou essa espiritualidade dos nossos índios e negros. Mas assim que comecei a trabalhar a igreja Católica me podou. (...). Então não pude avançar nessa área<sup>103</sup>.

Esses elementos foram retomados no projeto de ambientação interna da Basílica de Aparecida, entretando, dentro de um contexto bastante específico, após deliberação e aprovação de uma Comissão Especial, composta por teólogos, litúrgicos e arquitetos, presidida pelo cardeal Arcebispo Dom Aluísio Loscheider que acompanhou o artista durante toda a execução da obra.

As etnias brasileiras (o branco, o negro, o índio e o caboclo), por exemplo, foram retratadas na forma de anjos nas colunas do Baldaquino que circundam o altar da Basílica, de modo a criar identificação com o povo leigo que frequenta o Santuário todos os dias, reverenciando sua formação e sua miscigenação, ao mesmo tempo em que são convidados a participar da *Jerusalém Celeste*, que tem como ponto principal a Cúpula Central, logo acima do conjunto (**Figura 26**).

<sup>102</sup> SARTORELLI, C. A. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 125.

<sup>103</sup> Trecho de entrevista à revista Planeta. (SARTORELLI, C. A. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 125).

Figura 26 - Cúpula Central e Baldaquino sobre ao altar da Basílica de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2017.



Fonte:

<[http://www.mae12ouoverde.com.br/a-cupula-do-santuario-nacional-de aparecida/](http://www.mae12ouoverde.com.br/a-cupula-do-santuario-nacional-de-aparecida/)>.

Acesso em: 09/07/2018.

Cláudio Pastro, como artista da contemporaneidade, também se identificava com artistas das vanguardas do início do século XX e os seus questionamentos às normas acadêmicas nas artes plásticas vigentes, até então.

Estes artistas desejavam fugir do paradigma consolidado nas artes entre os séculos XIV e XV, e que perdurou até o final do século XIX e início do século XX, onde o realismo da natureza e da figura humana passou a ser o modelo reverenciado nas representações, substituindo assim os arquétipos outrora fixados nos cânones iconográficos - mais simbólico e estilizado, e tomando lugar mais proeminente no espaço das igrejas.

O movimento das vanguardas artísticas buscavam responder ao “realismo” da academia, tomando por razão o surgimento da fotografia, que passaria, a princípio, a ocupar o papel de representar a realidade libertando a pintura dessa função. Dessa forma, a arte não precisava mais ser o espelho do real, mas sobretudo uma linguagem trabalhada sobre “impressões da realidade”.

Ao contrário das normas acadêmicas em vigor, os vanguardistas do século XX buscavam a verdade dos materiais, das cores e da luz. Segundo Pastro: “todos

esses homens e tantos outros buscavam *O Essencial* numa sociedade que se secularizava, materialista e atea”<sup>104</sup>.

Alguns desses nomes irão dedicar parte de sua obra aos edifícios cristãos, sobretudo em consequência do movimento litúrgico no período entreguerras, sendo muito caro a Pastro o trabalho do francês Henri Matisse, que nas palavras do próprio artista:

Aqui é bom recordarmos o grande pintor Henri Matisse, quando concluiu a bela e singela Capela de Vence (França) em 1953: Eu desejo àqueles que aqui entrarem, que se sintam aliviados em seus fardos<sup>105</sup>.

No início da década de 50, em meio à recuperação de um grave problema de saúde, Henri Matisse foi impossibilitado de entrar em contato com as tintas devido à química que o afetava. O pintor passaria, então, a buscar outros tipos de ferramentas e suportes para dar continuidade ao seu trabalho.

Neste contexto, em 1951, o artista é convidado a criar a *Capela do Rosário (Figuras 27)*, uma capela Dominicana situada em Vence, interior da França, onde toda a arquitetura da capela fora projetada com o seu auxílio, tendo sido também responsável pela concepção dos vitrais, painéis, altar, crucifixos e candelabros.

Matisse decidiu realizar todo o interior da capela com o mínimo de cores possíveis, com painéis em azulejos brancos e os temas pintados em preto, assim como paredes e piso seguindo a mesma linha. A cor, no entanto, ficaria a cargo da disposição da iluminação natural, sendo os vitrais responsáveis pela coloração de todo o ambiente.

Com esta manobra, Matisse concederia à cor aspectos que não seriam atingidos se estas permanecessem apenas como pigmento adicionado a um painel e, da mesma forma, o artista não atingiria o efeito desejado se, além dos vitrais, tivesse adicionado cor ao interior da capela. Desse modo, adotando a neutralidade, o ambiente abriria para receber a cor através da luz natural, variando de intensidade ao longo do dia.

---

<sup>104</sup> PASTRO, C. 1993, p. 77 apud SARTORELLI, C. A. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, p. 102.

<sup>105</sup> PAULINAS, N.C. e PASTRO, C. *Iniciação à liturgia*. São Paulo, 2012, p. 169.

Figura 27 - Capela do Rosário. Vence, Itália, 1951.



Fonte:

<<https://i1.wp.com/nicenizza.it/wp-content/uploads/2017/03/chapelle.jpg?ssl=1>>.

Acesso em: 11/07/2018

Esta simplicidade na construção dos desenhos, e a liberdade na busca pelo simbólico, também marcou a obra de Cláudio Pastro (**Figura 28**), ao tomar como referência a obra de Matisse.

No entanto, Pastro não será, regularmente, tão purista em suas formas quanto o artista francês e sua Capela de Vence, acrescentando à sua própria obra, portanto, novos detalhes, cores e elementos, como àqueles ligados aos aspectos da cultura popular brasileira, e sobrepondo-os ao esquema iconográfico oriental na sua composição (**Figura 29**).

Isso resultou em uma forma muito particular de representação, fazendo-o destacar-se no cenário artístico sacro, razão pela qual Pastro, entre as 10 equipes convidadas pela ordem dos Redentoristas<sup>106</sup>, teria sido escolhido para assumir o projeto de ambientação interna do Santuário Nacional de Aparecida (**Figuras 30 e 31**).

<sup>106</sup> Ordem religiosa responsável pelo Santuário de Aparecida desde 28 de outubro de 1894.



Figura 28 - Capela Seminário São José. Manaus, Amazônia, 1988.



Fonte:  
 <<http://seminariosjose.org/noticias/capela-do-nosso-seminario-projeto-do-artista-sacro-claudio-pastro/>>.  
 Acesso em 11/07/2018.

Figura 29 - Traços indígenas retratados nos ícones da Capela do Seminário São José. Manaus, Amazônia, 1988.



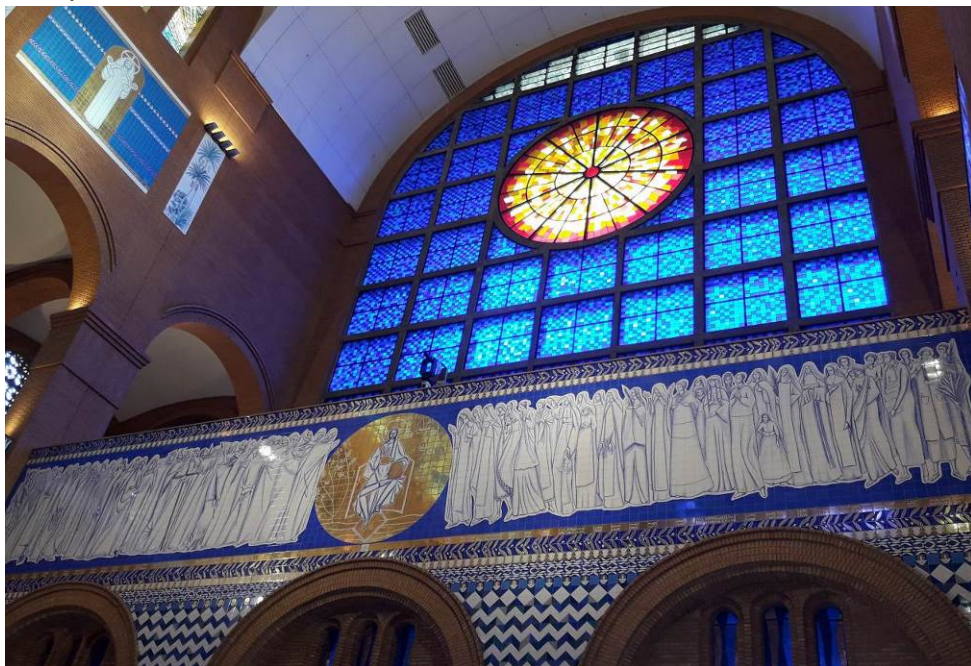
Fonte:  
 <<http://seminariosjose.org/noticias/capela-do-nosso-seminario-projeto-do-artista-sacro-claudio-pastro/>>.  
 Acesso em 11/07/2018.

Figura 30 - Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 1954-1980.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 31 - Ala Norte de Aparecida: Retábulo Cristo Sol (Pantocrator) e as Mulheres da história da Igreja. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: O autor, 2018.

### 3 OS CICLOS NARRATIVOS AZULEJARES DA BASÍLICA DE APARECIDA

#### 3.1 Ciclos narrativos x *Bíblia Pauperum*

Cláudio Pastro denominou *Bíblia Pauperum* o seu conjunto de painéis azulejares posicionados sobre as arcadas no interior da Basílica. Em uma tentativa de relacionar-se conceitualmente com o discurso do Papa Gregório Magno e sua consagrada definição sobre a imagem cristã de *Bíblia dos illiterati*<sup>107</sup>.

Contudo, Gregório Magno buscava uma legitimação para toda e qualquer imagem cristã dentro do contexto iconoclasta, dada a sua tripla função: rememorar, instruir e comover. A imagem, nesse caso, estaria voltada para os menos favorecidos e, muitas vezes, analfabetos, que somente através dela poderiam entender a História Sagrada.

Logo, cabe ressaltar que, embora os conceitos da *Bíblia Pauperum* e da *Bíblia dos Illiterati* se relacionem, considerando o caráter pedagógico que suas imagens propõem, tais elementos cabem a conjuntos iconográficos distintos.

A *Bíblia Pauperum*, tecnicamente, consiste em uma série de manuscritos que surgiram somente no século XIV, tendo alcançado uma maior publicidade no século XV no formato impresso e xilogravado (**Figura 32**).

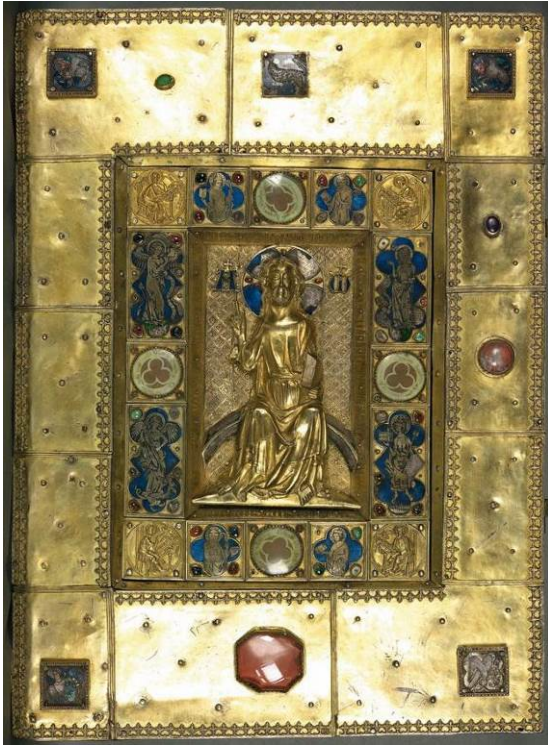
Estes exemplares apresentam uma série de 34 a 50 miniaturas legendadas, com cenas do Novo Testamento (*antítipos*) postos em relação a dois episódios do Antigo Testamento (*tipos*) e quatro medalhões com bustos de profetas que sustentam cartelas com versículos alusivos ao episódio evangélico. Elas são acompanhadas de um breve texto explicativo, composto por três *tituli*, quatro ditos proféticos ligados a literatura litúrgica e duas *lectiones* em prosa para as duas cenas do Antigo Testamento também de derivação litúrgica<sup>108</sup> (**Figura 32**).

<sup>107</sup> Como discutido no capítulo 1, subcapítulo 1.1, p.20.

<sup>108</sup> AZEVEDO, C. A. M. *Estudos de iconografia cristã*. Vila nova de Gaia, 2016, p. 313-314.



Figura 32 - Encadernação de uma edição da *Biblia Pauperum*. Biblioteca Estadual da Baviera, Alemanha, ca. 1414-1415.



Fonte: <<https://www.wdl.org/pt/item/8944/>>. Acesso em: 19/05/2019.

Figura 33 - Tentação de Eva / Anunciação / Tosão de Gedeão. Biblioteca Nacional de França, Paris, ca. 1480-1485.



Fonte: <[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VP\\_C\\_search/record.php?record=34848](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VP_C_search/record.php?record=34848)>. Acesso em: 18/05/2019.



Do mesmo modo, embora a *Bíblia Pauperum* tenha alcançado grande popularidade, o uso da denominação “pobre”, entretanto, teria ocorrido por questões de conjectura, não devendo ser entendida, portanto, como voltada somente para os menos favorecidos.

Pois, embora a maioria do público, que necessitava dessa instrução, fosse certamente pobre e analfabeta, a *Bíblia Pauperum* era produzida por frades e outros religiosos que, por serem frequentemente mendicantes, eram chamados “homens pobres” que a utilizavam como auxiliar na preparação dos seus sermões devido a sua estrutura objetiva e seu conjunto de imagens.

Assim, esse tipo de livro era utilizado pelos clérigos que mediava a sua leitura nas pregações, não sendo, portanto, voltada para o uso direto dos fiéis que, inclusive, não tinham condições de arcar com os altos custos dos livros que eram publicados.

Além disso, tais compilações também serviram de modelo e referência para que iconógrafos e artistas pudessem retratar passagens do Antigo e Novo Testamento em suas pinturas, alcançando assim um outro tipo de público que ia além dos mais pobres<sup>109</sup>.

Logo, embora a abordagem historiográfica dos conjuntos de painéis de imagens que formam uma narrativa tenha abordado uma gama de denominações, acredita-se, contudo, que Cláudio Pasto tenha adotado o termo *Bíblia Pauperum* somente para denominar o grupo de painéis da Basílica de Aparecida sem que, necessariamente tenha tomado como base alguma edição do manuscrito como referência direta na composição do conjunto iconográfico.

Por outro lado, os painéis azulejares da Basílica de Aparecida relacionam-se mais fortemente com as imagens produzidas desde os primeiros séculos do cristianismo, que tinham por objetivo “narrar” determinadas passagens das Sagradas Escrituras e frequentemente encontradas nas catacumbas romanas, até a liberação

---

<sup>109</sup> Segundo Carlos Moreira Azevedo In (AZEVEDO, C. A. M. *Estudos de iconografia cristã*. Vila Nova de Gaia, 2016, p. 314-315.): “a influência iconográfica da *Bíblia Pauperum* é evidente na produção dos séculos XIV e XV, crescendo com o passar do tempo. Foi importante fonte da arte flamenca dos séculos XV e XVI. É maior na área alemã (janela do coro de St. Dinis em Esslingen; Bíblia de Salisbúria de 1480; frescos da catedral de Bressanone; esculturas da catedral de Doberan). A influência das edições xilográficas da Bíblia verifica-se em Hirsau, na loggia de Maria-Saal, nos manuscritos holandeses, mas também na Itália, Grã-Bretanha, França (tapeçarias de Chaise-Dieu e da catedral de Reims, vitrais da capela de Vic-le-Comte em Puy-de-Dôme; esmaltes de Limoges; esculturas do portal de Troyes) e Flanders; enfim nos marfins e nos livros de horas.

do cristianismo, e depois encontradas em templos e monastérios, formando séries narrativas que representam episódios da vida de Cristo<sup>110</sup>.

Tais imagens buscavam representar as fases da vida de Cristo, lidas da esquerda para à direita, da Anunciação à Ascensão aos céus, precedidas por cenas da vida da Virgem Maria. E, como a maioria dos leigos não sabia ler, a Igreja encontrou nos *ciclos narrativos* uma forma extraordinariamente convincente de persuasão, como registrado no Segundo Concílio de Nicéia (787) ao descrever o impacto da imagem da Natividade:

Quando os cristãos veem na imagem a Virgem dando à luz e anjos acima com os pastores, eles reconhecem Deus nascido para nossa salvação, e eles confessam dizendo: Aquele foi sem carne foi feito carne ". A imagem os persuadiu da realidade da encarnação e, conseqüentemente, de sua salvação<sup>111</sup>.

Conforme dito anteriormente, estes ciclos das imagens nas igrejas passaram a relacionar-se com o ciclo do calendário das festividades que, embora formassem um esquema variável, de igreja para igreja, possuíam alguns elementos fixos dispostos dentro de uma determinada estrutura baseada em regras geralmente respeitadas<sup>112</sup>.

A composição precisava ser vista à distância, logo, eram dispostas em arranjo simétrico de dimensões iguais que criavam um senso de ordem interna ao conjunto. As imagens eram concebidas como cenas individuais, ao mesmo tempo em que deveriam fazer parte da estrutura arquitetônica como se estivessem ocorrendo dentro de um mesmo espaço.

Isto posto, é possível perceber que, tanto as características teóricas e históricas dos ciclos narrativos, quanto aquelas relativas à sua composição formal, apresentam muito mais relações com a obra de Cláudio Pastro na Basílica de

---

<sup>110</sup> Entre os conjuntos iconográficos ainda existentes, do período da Antiguidade Tardia, executados em grandes painéis de mosaicos estão o da Basílica de Santa Maria Maior, em Roma, um grupo de painéis representando seis cenas da vida da Virgem (c. 432-440) e o da Basílica de Santo Apolinário Novo, em Ravena, onde pode ser visto um ciclo imagético com cenas da Paixão de Cristo, datados do início do século VI.

<sup>111</sup> MATHEUS, T. F. *The Art of Bizantium*. Londres, 1998, p. 60.

<sup>112</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença – A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, 2010, p. 214.

Aparecida, do que propriamente a *Bíblia Pauperum* do qual o artista toma como atributo de discurso.

Assim, esta dissertação considera pertinente o uso do termo *ciclos narrativos*, no lugar de *Bíblia Pauperum*, para denominar o conjunto de painéis da Basílica de Aparecida, objeto de recorte dessa pesquisa.

O uso do termo justifica-se por entender que existe um consenso entre os estudiosos do tema, pelo qual compreende-se como sendo “uma série de imagens figuradas – frequentemente pintadas, mas também esculpidas ou gravadas, dispostas numa sequência de cenas que formam um todo.

A ideia de ciclo iconográfico na pintura de temas cristãos está intimamente relacionada à concepção de conjunto, de pertencimento a uma série, ou seja, ao entendimento de que uma imagem está interligada a outra para que essas sejam dotadas de sentido”<sup>113</sup>.

Aldilene Marinho César Almeida Diniz aponta que, “apesar da existente complexidade em denominar *narrativo* algo que se configura no âmbito descritível do *visível*, reconhece-se sobretudo o forte caráter de encadeamento sequencial dessas imagens, que sugere uma clara intenção em ‘narrar uma história’ sem que, necessariamente, se faça o uso das palavras”. Segundo a autora:

(...) o ciclo narrativo, portanto, está intimamente relacionado à ideia de pertencimento a um conjunto, ou seja, ao entendimento de que uma imagem está interligada à outra para que elas sejam dotadas de sentido conforme as intenções iniciais de seus idealizadores.

Desse modo, Cláudio Pastro irá confeccionar os ciclos narrativos da Basílica de Aparecida se valendo da técnica da azulejaria, como forma de alusão à tradição ibérico-brasileira do uso do material.

Contudo, convém o entendimento do contexto do uso deste tipo de suporte no Brasil para compreender quais as relações existentes, de fato, com a obra de Pastro.

### 3.2 A azulejaria no Brasil e suas origens

---

<sup>113</sup> DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 35.

O termo *azulejo* tem raiz etimológica árabe, resultante do termo *azuleich* – que por sua vez proveniente de *al azullavcha* ou *zuleija*, que quer dizer “pedra brilhante”<sup>114</sup>, designando um tipo especial de produtos oriundos do barro cozido, tendo uma das faces vitrificada e/ou esmaltada, destinada sobretudo ao revestimento de alvenarias.

A Pérsia teve papel fundamental na história do azulejo pois, devido a sua posição geográfica favorável, teria sido precursora no acesso ao conhecimento de técnicas de fabricação da cerâmica chinesa, desenvolvendo um tipo decorativo que privilegiava padrões geométricos e novas técnicas de produção desse material.

Contudo, apesar das origens da atividade azulejar remontarem ao Oriente, foi mesmo no Ocidente que o artefato assumiu uma diversificação de formatos, padrões, usos e funções.

Com a expansão muçulmana durante o século VIII, muitos ceramistas vindos do Oriente teriam difundido, por consequência, o conhecimento das técnicas de produção de azulejo na Europa ocidental. Fazendo com que a região de Andaluzia moura se tornasse um dos principais centros ibéricos de produção ceramista durante o século XII e, durante os séculos XV e XVI, passasse a ser considerada como o primeiro centro de produção e exportação de toda a Europa.

É a partir desse momento que o azulejo atinge escala comercial, contribuindo para o barateamento e a aplicação do seu uso havendo de ser amplamente utilizado na Península Ibérica, na ornamentação nos mais diversos tipos de construções.

A propagação da utilização do azulejo de *padronagem* ou de *tapete*<sup>115</sup>, teria tornado o material mais fácil de ser executado e consequentemente mais econômico.

Outro aspecto significativo dessa produção é o desenvolvimento da técnica da pintura do azulejo, pela qual desenvolveu-se o apreço pelas peças em pintura azul e

---

<sup>114</sup> Cf. *Dicionário de la lengua española da Real Academia de Espanha* citado em BARATA, M. *Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX*, 1955, p. 14.

<sup>115</sup> O efeito de padronagem consistia na aplicação de uma composição ornamental formada pela repetição regular de uma ou mais peças, de acordo com o número de elementos necessários para formar um padrão. Enquanto o efeito de tapete caracterizava-se por um motivo ornamental central, normalmente com uma moldura de motivos e cores diferentes, ocupando toda a extensão da parede ou parte dela. (DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 76).

fundo branco – bastante comuns nos azulejos flamencos – que substituiu gradualmente a policromia das composições:

O novo procedimento simplificou o processo de cozimento das peças fazendo com que caíssem seus custos de produção. Na sequência, a aplicação do azul de cobalto passaria por muitas fases e possibilitaria o aperfeiçoamento do desenho e da composição das peças<sup>116</sup>.

Dada essa expansão, o azulejo teria sido, então, introduzido em Portugal, no século XVI, pelo rei D. Manuel que mandou decorar com peças azulejares o Palácio de Sintra.

Largamente utilizado em Lisboa e outras regiões lusitanas, o chamado *azulejo mudéjar*, além de outros tipos azulejares vindo de Sevilha, tornaram-se objeto de ornamentação na decoração das diversas edificações, desde residências a palácios, igrejas e conventos:

Durante a primeira metade do século XVI, Portugal importa grandes quantidades de azulejos hispanos árabes (*mudéjar*) dos ateliês de Sevilha. Em 1503, ladrilhadores portugueses fizeram, pela primeira vez, a aplicação de azulejos (...) de Sevilha sobre as superfícies das paredes da velha catedral de Coimbra, permitindo modificar visualmente o espaço arquitetônico<sup>117</sup>.

Contudo, Portugal só deu início a sua própria produção de azulejos em meados do século XVI e a primeira metade do século XVII, provavelmente com a chegada de ceramistas flamencos no país, que trouxeram consigo sua própria técnica de produção, pela qual esses artistas deixaram marcas definitivas na produção azulejar portuguesa.

Deste modo, os revestimentos em azul e branco teriam aparecido na produção azulejar lusitana, com a utilização do azul cobalto incorporado aos fundos brancos, típico da técnica flamenca.

Tal produção alcançou o seu ápice em meados do século XVIII, durante o reinado de D. João V (1706-1750), tendo sido consolidado, neste período, a produção de grandes painéis azulejares pré-concebidos para locais específicos.

<sup>116</sup> SANTOS SIMÕES, J. M. 1979, p. 3-4 apud DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*, 2014, p. 76.

<sup>117</sup> VIDEIRA EUSÉBIO, J. V. 2010, p. 6 apud DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 75.

Portanto, se no decorrer do século XVII o azulejo português produzido em série era considerado uma produção artesanal, funcional e utilitária, durante a primeira metade do século XVIII essa concepção sobre a produção azulejar portuguesa mudaria gradualmente.

É nesse contexto de produção que irá se destacar a atividade de Gabriel Del Barco (1649-1708) (**Figura 34**), um espanhol que teria chegado a Lisboa no final do século XVII e início do século XVIII.

O papel de Del Barco na história da azulejaria portuguesa foi preponderante, visto que suas obras trouxeram mudanças que abriram caminho a outros artistas, dando início a um período áureo da azulejaria conhecido como *Ciclo dos Grandes Mestres*<sup>118</sup> (**Figura 35**).

Essas mudanças introduziram um estilo decorativo mais exuberante, e uma pintura liberta do contorno rigoroso do desenho, que teria sido uma reação aos tipos importados, tendo os pintores aplicado às suas obras uma original espontaneidade na utilização mais livre e pictórica das gravuras, e na criatividade das composições de azulejos.

É quando surgem os chamados *azulejos historiados*, ricamente ornamentados, onde o desejo do pintor de azulejos era surpreender o espectador através do efeito teatral das cenas que, diferentemente dos revestimentos de *padronagem*, esses tinham por característica a conformação de painéis de vários tamanhos, revestindo paredes inteiras com motivos profanos e religiosos<sup>119</sup>.

Segundo Vitor Serrão, é durante esse período que os revestimentos cerâmicos atingem “níveis de qualidade nunca anteriormente verificados, adequando

---

<sup>118</sup> Dentre estes artistas que receberam a alcunha de *grande mestre* da azulejaria portuguesa, destacam-se: António de Oliveira Bernardes (1662-1732), seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), os mestres Manoel dos Santos (atuante do primeiro quartel do século XVIII), António Pereira (†1712) e o monogramista PMP (atuante no primeiro quartel do século XVIII), pintor de identidade ainda desconhecida que assinava suas obras com as referidas iniciais. (DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 78).

<sup>119</sup> Segundo Carlos Ott, a figuração “de animais e vegetais nos azulejos, principalmente aves e plantas exóticas”, teria tido início ainda no século XVII. Mas somente a partir do século XVIII começariam a aparecer “as grandes composições de figuras da história sagrada e profana”. (OTT, C.F. 1943, p. 7-34 apud DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 77).

as composições figurativas, religiosas ou profanas à dinamização dos espaços arquitetônicos<sup>120</sup>.

O autor aponta que os azulejos produzidos em Portugal no início do século XVIII são caracterizados:

Pelo definitivo abandono da padronagem, e pelo geral recurso a uma larga composição figurativa em azul e branco, de grande escala, que desenvolve tendências de ilusionismo e teatralidade nos programas, com cenas dedicadamente pintadas, de manchas transparentes e uma gradual profundidade das paisagens, explorando-se novas possibilidades cênicas<sup>121</sup>.

Figura 34 - Jesus e a Samaritana de Gabriel del Barco. Igreja de Santiago, Évora, Portugal, 1700.



Fonte: Catálogo da exposição “Documentos para a História dos Azulejos e Talha Dourada em Évora”. Évora, 2015. p. 8.

<sup>120</sup> SERRÃO, V. apud DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 76.

<sup>121</sup> SERRÃO, V. apud DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 77.



Figura 35 - A pregação de Cristo de António de Oliveira Bernardes. Igreja da Misericórdia, Évora, Portugal, 1715.



Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/10/e1/0e/10e10ea44316a59bef8289ef7a307925.jpg>>.  
Acesso em: 21/05/2019.

A recorrência no uso das gravuras como modelos para as pinturas azulejares de temas religiosos, entretanto, acabou esbarrando na exigência da execução das imagens adequadas à doutrina católica conforme os tratados do Concílio de Trento (1545-1563)<sup>122</sup>.

Neste momento ocorre, como aponta Aldilene Diniz:

uma ampla divulgação entre as instituições religiosas de tratados e constituições sinodais que argumentavam que o artista não tinha a autoridade para elaborar novos tipos imagéticos, visto que tal competência cabia aos teólogos e outros representantes da Igreja<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> Conforme visto no capítulo 1, subcapítulo 1.5, p. 31.

<sup>123</sup> DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 80.

Desse modo, para toda e qualquer produção azulejar o artista passaria a resguardar-se na autoridade das gravuras, pois estas constituíam modelos seguros de obras cuja a iconografia havia sido reconhecida como coerente aos preceitos da igreja, tendo que passar pelo crivo dos censores locais para então, receber a devida aprovação.

É durante as primeiras décadas do século XVII, também, que o azulejo português será difundido na América Portuguesa, tendo sido registrado o primeiro conjunto azulejar por volta de 1620-1640 na ornamentação do antigo Convento de Santo Amaro de Água Fria, em Olinda<sup>124</sup>.

A arquitetura no Brasil do período colonial utilizou amplamente tanto os azulejos policromados quanto aqueles de pintura azul em fundo branco.

Os azulejos do tipo *padronagem* eram combinados aos de tipo *historiado* que passaram a compor a arquitetura das igrejas e conventos dos principais centros urbanos da América Portuguesa: Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Luís e Belém.

Dos conventos e igrejas ornamentados com azulejaria no Brasil, destacam-se, sobretudo, as edificações conventuais franciscanas do século XVIII (em especial aquelas encontradas no Litoral Brasileiro – mais especificamente em Olinda e Salvador) pelo uso intensivo do azulejo historiado em suas decorações, que compunham cenas da Virgem Maria, da Paixão de Cristo, do Antigo Testamento e da vida dos santos.

Aldilene Diniz aponta que esses conjuntos “permitiram transformar seus espaços parietais em verdadeiros campos de comunicação visual, que eram cuidadosamente planejados de acordo com os ideais pretendidos pelos seus comitentes na época”<sup>125</sup>.

No início do século XIX, durante o reinado de D. Maria I e, logo em seguida, com o advento da Revolução Liberal e a ascensão da classe burguesa em Portugal, a moda do azulejamento, que agora revestiam tanto as igrejas quanto os casarões,

---

<sup>124</sup> DINIZ, A. M. C. A. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 81.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 82.

sobrados e casarios, coincidiu com a introdução do *Neoclássico* nos painéis azulejares<sup>126</sup>.

Os azulejos de *grinalda*, com festões de verduras e flores, constituíam aos painéis, elementos lineares e policrômicos sobre grandes fundos brancos e claros. Enquanto azulejos *estampilhados*, que existiam tanto em tons policrômicos quanto em azul e branco, possuíam motivos florais estilizados ou geométricos mais voltados ao tipo anterior de painel de tapete ornamental<sup>127</sup>.

No Brasil, o fenômeno foi análogo no mesmo período, o país deixava de ser Colônia tornando-se Império, quando surge uma preocupação de buscar enriquecer a arquitetura, por vezes simples, acompanhando os estilos decorativos em alta naquela época<sup>128</sup>.

No entanto, Maria Cristina Vereza Lodi Dias afirma que o início da produção de azulejos no Brasil somente teria ocorrido, de fato, ao final do século XIX<sup>129</sup>.

E, é no início do século XX, que a azulejaria brasileira começa a construir novos contornos, na busca de uma identidade própria, acompanhando as propostas do *Movimento Moderno* na arquitetura, que teve como seu principal embaixador o arquiteto francês Le Corbusier (1887-1965).

Em uma de suas vindas no Brasil, em 1936, Le Corbusier propagou a síntese das artes, incentivando um pensamento no qual a arquitetura deveria relacionar-se diretamente com as artes plásticas.

Desse modo, os arquitetos passariam a trabalhar em colaboração com os artistas plásticos, e os painéis azulejares a serem planejados juntamente à obra arquitetônica, onde buscavam conciliar o desenho, a modulação e a escala do azulejo com as diversas soluções construtivas e os demais revestimentos desde o início da concepção do projeto.

Logo, os azulejos desenvolvidos nesse contexto foram marcados por uma espécie de releitura dos antigos azulejos portugueses do século XVII e XVIII com

---

<sup>126</sup> LODI DIAS, M. C. V. *A preservação do patrimônio azulejar* In *Patrimônio azulejar brasileiro. Aspectos históricos e de conservação*. Brasília, 2001, p. 15.

<sup>127</sup> BARATA, M. *Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX*. Tese para concurso de professor, Rio de Janeiro, 1955, p. 39.

<sup>128</sup> LODI DIAS, M. C. V. *A preservação do patrimônio azulejar* In *Patrimônio azulejar brasileiro. Aspectos históricos e de conservação*. Brasília, 2001, p. 15.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 71.

uma malha em que se repetia determinadas figuras no painel, de modo a compor uma ou mais figuras maiores.

O efeito buscava uma variação de escalas no desenho, com o propósito de enfatizar algumas áreas em relação às outras, tendo a natureza como motivo principal nas formas, com traços orgânicos ou desenhos que imitam a fauna e a flora brasileiras (**Figura 36**).

Cândido Portinari (1903-1962) foi um dos artistas brasileiros mais representativos nesse período, tendo adotado o azulejo como base para seus trabalhos.

Entre suas obras em azulejaria, destaca-se a Igreja de São Francisco de Assis, na Lagoa da Pampulha em Belo horizonte, Minas Gerais (**Figura 37**), considerado um dos primeiros exemplos desse tipo de painel no século XX, tornando-se referência para outros artistas que se seguiram.

Figura 36 - Painel de Candido Portinari (detalhe). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, ca.1935-1947.



Fonte: < <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>>.  
Acesso em: 09/06/2019.

Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), a *Igreja da Pampulha*, como é comumente conhecida, contou com uma série de painéis azulejares de Portinari, que deu novo significado ao azul e branco clássico da azulejaria portuguesa, ao edifício religioso.



O painel da fachada, que acompanha a estrutura arquitetônica da igreja, em uma sequência de quatro arcos, é uma composição de figuras azuis em fundo branco, com forte caráter narrativo, demonstrando uma grande dramaticidade em passagens da vida de São Francisco (**Figura 37**).

Do mesmo modo, no interior da Igreja, Portinari adotou o mesmo padrão azulejar utilizado na fachada, buscando dar continuidade ao caráter narrativo adotado externamente. Ora repetindo os mesmos desenhos, ora inserindo novos painéis contando a história da vida de Cristo e do santo de Assis (**Figura 38**).

Figura 37 - Igreja de São Francisco de Assis. Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, ca.1943-1945.



Fonte: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>>. Acesso em: 09/06/2019.

Um dos artistas que irá também se destacar nesse contexto é Athos Bulcão (1918-2008) que, a convite de Cândido Portinari, trabalhou como assistente na execução dos painéis da Igreja da Pampulha tendo também, após esse trabalho, estagiado no atelier do pintor no Rio de Janeiro.

Apesar dos períodos de estágios, estudos e aprendizados com outros artistas, Bulcão buscou construir seu próprio modelo, o que o levou a um caminho diverso dos seus pares.

Figura 38 - Painéis do confessionário e batistério da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (montagem). Belo Horizonte, Minas Gerais, ca. 1943-1945.



Fonte: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378657>>.  
Acesso em: 09/06/2019

Em seu repertório, Athos Bulcão buscava aproximar-se dos artistas pertencentes ao *Movimento Construtivista*, desejando estar em sintonia com as vanguardas internacionais do *concretismo* e do *neoconcretismo*, fazendo com que se distanciasse da tradição modernista, na qual iniciara sua trajetória.

Influenciado pelo novo abstracionismo, o artista destacou-se pela depuração cromática e pelo uso de módulos geométricos em suas composições (**Figuras 39 e 40**).

Sua preocupação estava em usar poucos elementos, cujo desenho encontrasse sempre dentro dos limites da peça de azulejo, geralmente quadrada, 15x15cm ou 20x20cm em uma escala perfeita e equilibrada, que pela sua repetição, criava ritmo com formas e cores dentro de um “princípio de composição” que era livremente executado pelos operários (**Figuras 41 e 42**).

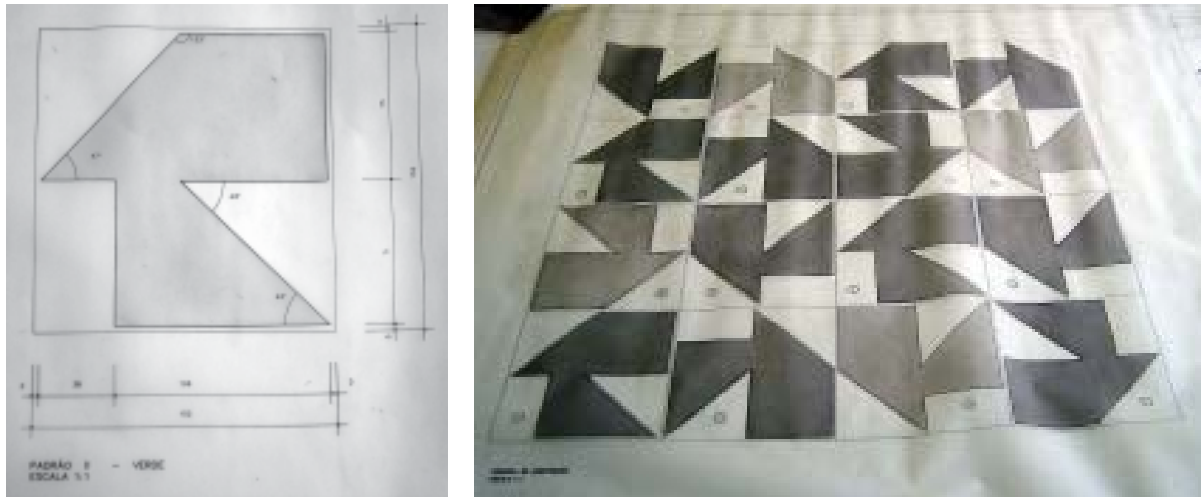
Com isso o desenho se multiplica, ganhando uma escala maior, onde o olhar primeiramente apreende o todo, em seguida vê as partes que a integram individualmente para então, depois, notar as relações estabelecidas entre os elementos do painel.

O primeiro contato de Athos Bulcão com o azulejo teria ocorrido, de fato, ao começar a trabalhar com Oscar Niemeyer em 1955.



Em 1958 o artista fixou residência em Brasília, após convite do arquiteto para colaborar com uma série de intervenções na construção da nova capital.

Figura 39 - Desenho técnico de azulejo para residência Aloysio Campos da Paz. DF, Brasília, 1963.



Fonte: WANDERLEY, Moura Ingrid, *O Azulejo na arquitetura. Os painéis de Athos Bulcão*. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia São Carlos, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Paulo, 2006, pp. 88 e 91.

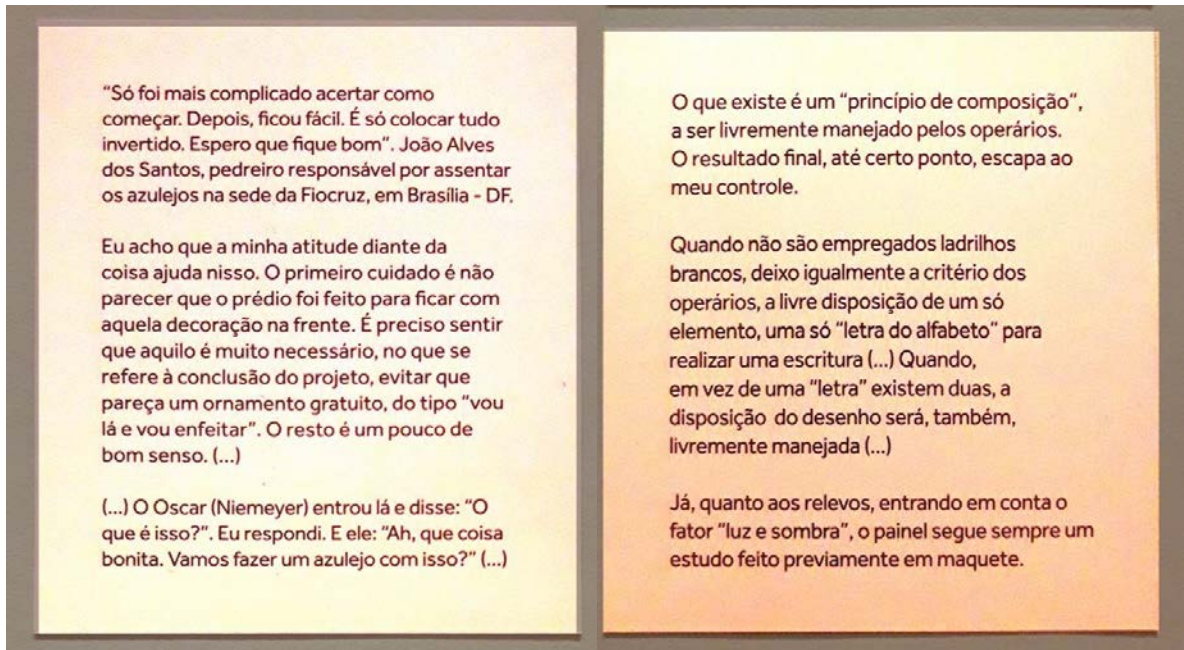
Figura 40 - Capela do Centro cultural Missionário, DF, Brasília, 1995.



Fonte: IPHAN DF, *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*. Brasília-DF, 2018, p. 168.



Figura 41 - Textos apresentados durante a exposição *100 anos de Athos Bulcão*. CCBB-RJ, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 42 - Athos Bulcão durante a construção dos painéis da Rede Sara de Reabilitação. DF, Brasília, 1982.



Fonte: IPHAN DF, *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*. Brasília-DF, 2018, p.6.

Entre suas obras em Brasília destaca-se a decoração da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (**Figura 43**), construída em 1957, localizada na primeira superquadra construída, a SQS 308 da Ala Sul da cidade, considerada o primeiro templo em alvenaria erguido na capital.

A obra é constituída por uma pequena nave com sacristia e secretaria, distribuída em uma planta em forma de ferradura.

Sua estrutura é definida por três pilares de seção longitudinal triangular que sustentam a laje de cobertura, dando-lhe a forma de um “chapéu de freira” em concreto armado, enquanto as paredes externas são inteiramente revestidas com os azulejos criados por Athos Bulcão.

Para a capela concebida por Oscar Niemeyer, Athos Bulcão criou um conjunto azulejar que ele denominou *Natividade*, constituído de dois módulos que se alternam: um representando a estrela de Belém, aquela que guiou os reis magos até o local do nascimento de Cristo, na cor preta, e outro com uma pomba branca, posicionada para baixo simbolizando o Divino Espírito Santo, que também faz referência ao plano piloto “alado” de Brasília.

Ambos figuram sobre um fundo azul de tonalidades diferentes e contornados por um friso branco, formando uma composição em movimentos verticais e descendentes (**Figura 44**).

Ainda assim, Athos manteve, na composição do revestimento da capela, o uso dos módulos, as nuances de cores e o movimento nos desenhos dos azulejos típicos de sua produção.

Tal experiência, na confecção de um painel de caráter figurativo, teria sido a única do artista na azulejaria, tendo deste modo focado, nas suas produções que se sucederam, em composições com desenhos geométricos ou abstratos.

Ao longo da sua carreira, além dos painéis azulejares, Athos Bulcão também elaborou figurinos, desenhou capas de livros e revistas, trabalhou com fotomontagem, criou uma série de “máscaras” e mini esculturas em durepox policromados com pintura acrílica, tendo também esboçado vitrais e pinturas para outros edifícios religiosos (**Figura 45**) além de objetos e paramentos voltados para a celebração da liturgia (**Figura 46**).

Figura 43 - Igreja de Nossa Senhora de Fátima. DF, Brasília, 1957.

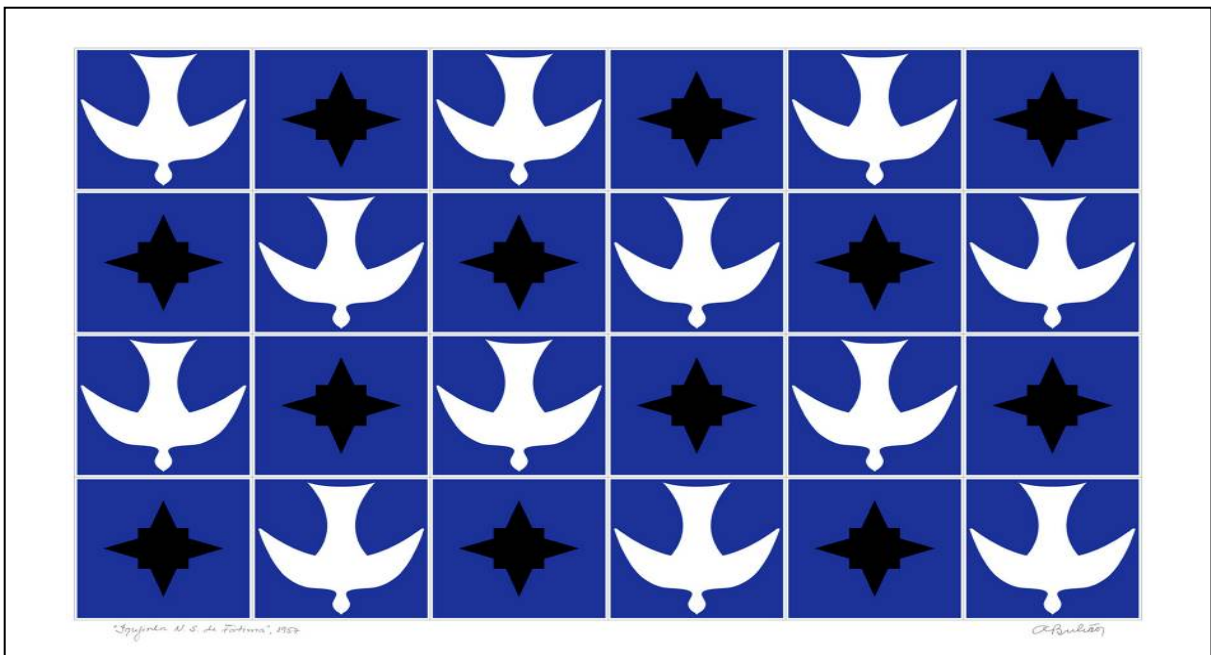


Fonte:

[https://images.adsttc.com/media/images/552c/001c/e58e/ce2c/fd00/004b/large\\_jpg/2883206629\\_999a8319c1\\_b.jpg?1428946968](https://images.adsttc.com/media/images/552c/001c/e58e/ce2c/fd00/004b/large_jpg/2883206629_999a8319c1_b.jpg?1428946968)

Acesso em: 09/06/2019.

Figura 44 - Módulos do painel da Natividade da Igreja Nossa Senhora de Fátima. DF, Brasília, 1957.



Fonte: <<http://www.achabrasilia.com/wp-content/uploads/2014/11/Mosaico-10-OK.jpg>>.

Acesso em:09/06/2019.



Figura 45 - Esboços (à esquerda) para confecção dos vitrais da Igreja Santa Cruz dos Alagados (Salvador, Bahia, 1982) e (à direita) para pintura do teto da capela do Palácio da Alvorada (DF, Brasília, 1959) apresentados durante exposição no CCBB RJ, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 46 - Paramentos litúrgicos nas cores roxo, branco e verde do acervo da Fundação Athos Bulcão apresentados durante exposição no CCBB RJ, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Cláudio Pastro se valeu da elaboração e da repetição de azulejos figurados semelhantes às obras de Cândido Portinari na Igreja de São Francisco de Assis e dos módulos de Athos Bulcão na Igrejinha de Brasília, usando profusamente, dessa repetição, nos painéis de Aparecida.

Resguardadas as devidas diferenças entre as obras destes artistas, Pastro constitui cenas que ultrapassam os limites dos azulejos, enquanto que as padronagens se repetem ora, criando um pano de fundo para as cenas que se desenrolam na frente, ora surgindo na constituição de frisos, faixas ou detalhes dos painéis.

Imagens como, a pomba do Espírito Santo, e a Estrela de Belém figuram nos módulos azulejares que compõem os painéis Pastro, entre tantas outras imagens, como o sol, a lua, peixes, frutas, plantas e também figuras geométricas, todas carregando uma simbologia própria da iconografia cristã (**Figura 47**).

Quanto as figuras das narrativas do Novo Testamento, simbolizadas nos ciclos azulejares de Aparecida, Pastro buscou, através de traços simplificados, contar a história da Vida, Paixão e Ressurreição de Cristo, tendo muito se aproximado dos painéis de figuras abstratas e cheias de dramaticidade de Candido Portinari, na Igreja da Pampulha.

Não se esquecendo, contudo, da Capela de Vence, e também citada por Cláudio Pastro como sendo uma de suas principais referências artísticas, onde Henri Matisse procurou construir as figuras nos seus painéis azulejares com pouquíssimos elementos muito semelhante a estética adotada por Pastro em Aparecida.

Embora, diferente de Pastro, o artista de Vence assumiu uma abstração extrema, retirando toda e qualquer fisionomia das figuras e os elementos colocados nos dá uma ideia mínima que precisamos para compreender do que trata cada painel.

Na imagem de Maria com Jesus da capela francesa, por exemplo, a Virgem é representada como uma figura feminina segurando uma criança, porém sem expressão, cor, traços de fisionomia, características étnicas, estilo de roupa ou nenhuma pista que situe as figuras em um lugar geográfico específico.

No entanto, é possível compreender, dado o contexto em que a imagem se apresenta, que se trata da representação da Virgem Maria com o Menino logo, essa busca pelo essencial, irá também influenciar Cláudio Pastro na composição das suas imagens.

Assim, embora Cláudio Pastro tenha aludido mais frequentemente à tradição ibérica da azulejaria, trazida pelos portugueses para o Brasil no século XVII, como referência para seus conjuntos azulejares, é provável que o artista, sobretudo, tenha recebido mais fortemente influência dos trabalhos dos seus contemporâneos, assim como de Henri Matisse.

Artistas estes que, em suas obras, buscaram também um purismo nas suas formas de representação, em uma leitura mais racional, no entanto resultado das influências dados pelos respectivos movimentos artísticos de suas épocas.

Logo, considerando o panorama apresentado, é possível notar correlações muito mais próximas entre os painéis de Cláudio Pastro e a produção destes artistas ocorrida durante o século XX, do que propriamente daqueles dos séculos XVI e XVII.

E, ainda que seja inegável a influência dos painéis de origem ibérica em toda a produção azulejar brasileira nos séculos subseqüentes, a obra de Pastro, especialmente na Basílica Nacional de Aparecida, preza pela repetição dos elementos figurados na composição dos azulejos que retomam mais diretamente aos painéis de Candido Portinari e Athos Bulcão, assim como, os desenhos minimalistas de Henri Matisse

A escolha do uso do azulejo nos painéis, por sua vez, vai além do aspecto simbólico apregoado por Pastro em sua retórica.

O revestimento, por ter se tornado reconhecidamente popular no Brasil, pelo seu efeito estético, mas, especialmente, pela sua capacidade de adequar-se satisfatoriamente ao clima tropical predominante, foi adotado na confecção dos painéis no interior do templo considerando-se, sobretudo, a praticidade da sua manutenção e durabilidade, além da busca pela unidade plástica de toda a obra, para qual Pastro adotou a cerâmica como base.

Todo o material fabricado, foi produzido no ateliê de Carlos Alfânio, em Campo Largo no Paraná onde, durante a sua confecção, as peças eram primeiramente pintadas ou decalcadas com os desenhos criados por Pastro para, em seguida, serem encaminhadas ao processo de queima no forno.

Após a queima, os painéis eram previamente montados no piso da fábrica para averiguação, e correção de cores, sendo depois colocados sobre papel no formato de placas, organizadas e numeradas, para facilitar a montagem definitiva no local (**Figura 48**).

A análise iconográfica então, desenvolvida a seguir, focará nesses ciclos narrativos azulejares, objeto recorte dessa dissertação, suas relações com o espaço circundante e sua simbologia.

Nelas foram representadas passagens do Novo Testamento onde Cláudio Pasto, partindo do ícone e dos primeiros ciclos narrativos da arte da Igreja cristã, buscou construir uma iconografia que evidenciasse a mistagogia do espaço sagrado.

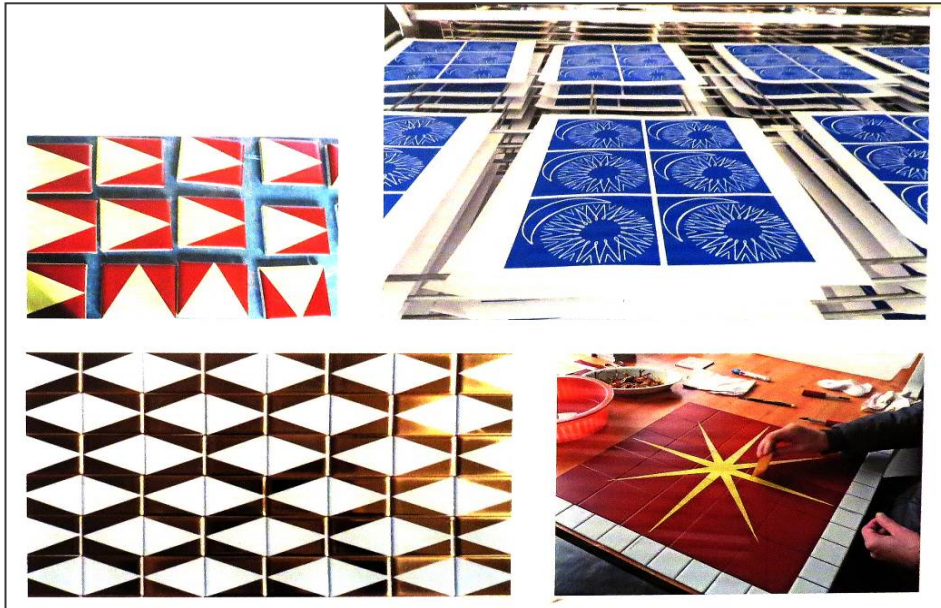
Figura 47 - Composições dos módulos azulejares. Exposição permanente da Cúpula, Basílica de Nacional de Aparecida, São Paulo, 2018.



Fonte: O autor, 2018.



Figura 48 - Composição dos módulos azulejares. Exposição permanente da Cúpula, Basílica de Nacional de Aparecida, São Paulo, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

### 3.3 Análise iconográfica

#### 3.3.1 Das relações com o espaço: lugar de imagens (lieu d'images)

Cláudio Pasto, ao afirmar-se como artista pós Concílio Vaticano II, procurou relacionar-se com as demandas de um “regresso às fontes”, onde o espaço deveria voltar-se para a liturgia, e como tal, aproximar o fiel do Mistério de Cristo, buscando deste modo, na estética nos ciclos narrativos e do ícone, as primeiras referências para compor as imagens da Basílica Nacional de Aparecida.

Os ciclos narrativos azulejares são parte de todo o conjunto elaborado no projeto de ambientação erigida no interior do templo. Sendo 34 painéis divididos nas 4 naves da igreja de planta cruciforme, representando blocos de passagens do Nascimento, Vida, Morte e Ressurreição de Cristo.

Cláudio Pasto concebeu essas imagens como instrumento pedagógico das Escrituras, buscando distribuí-las em locais previamente calculados, de maneira que as mesmas pudessem cumprir seu papel no interior do espaço sagrado.

Tal planejamento espacial encontra em Jérôme Baschet embasamento teórico oportuno. O autor, ao tratar das imagens cristãs como *imagens-objeto*, configura que elas assumem funções nos usos, nas manipulações e nos ritos - em sua maioria de caráter litúrgico, o qual Cláudio Pastro tanto prezou em sua obra.

Além disso, o medievalista também coloca que essas imagens integram um conjunto mais amplo que engloba todos os elementos do edifício religioso, definindo esse espaço como *lieu d'images (lugar de imagens)*: “um objeto, total, complexo, no qual as imagens se ligam entre si, se fundem com o lugar, e participam em sua função que é celebrar o culto de Deus e dos santos”<sup>130</sup>.

Segundo Baschet, “a disposição das cenas não [responde] somente ao princípio de encadeamento narrativo: a posição de uma imagem [deve] também ser calculada de modo a se estabelecer uma relação significativa com outras cenas”<sup>131</sup>.

Tal qual Jérôme Baschet definiu, as imagens na obra de Cláudio Pastro tomam locais intrínsecos para o desenvolvimento de suas atribuições. Os ciclos narrativos azulejares de Pastro na Basílica de Aparecida compõem uma parte significativa do projeto de ambientação interna do espaço religioso, tendo sido pensados, portanto, nesse sentido.

Contudo, Tamara Quírico aponta que: “[as] imagens, ainda que ganhem em sentido se estiverem inseridas em um programa iconográfico, devem também ser autossuficientes. Ou seja, elas independeriam *a priori* de qualquer outra imagem próxima para possuir um significado pleno”<sup>132</sup>.

Assim, embora os painéis dos ciclos narrativos azulejares de Aparecida tenham sido ordenados em função da estrutura do edifício e organizados em uma determinada sequência, a favor de uma narrativa compreensível, foram desenvolvidos individualmente, mantendo-se, contudo, as inter-relações entre eles e com o espaço da Basílica como um todo.

---

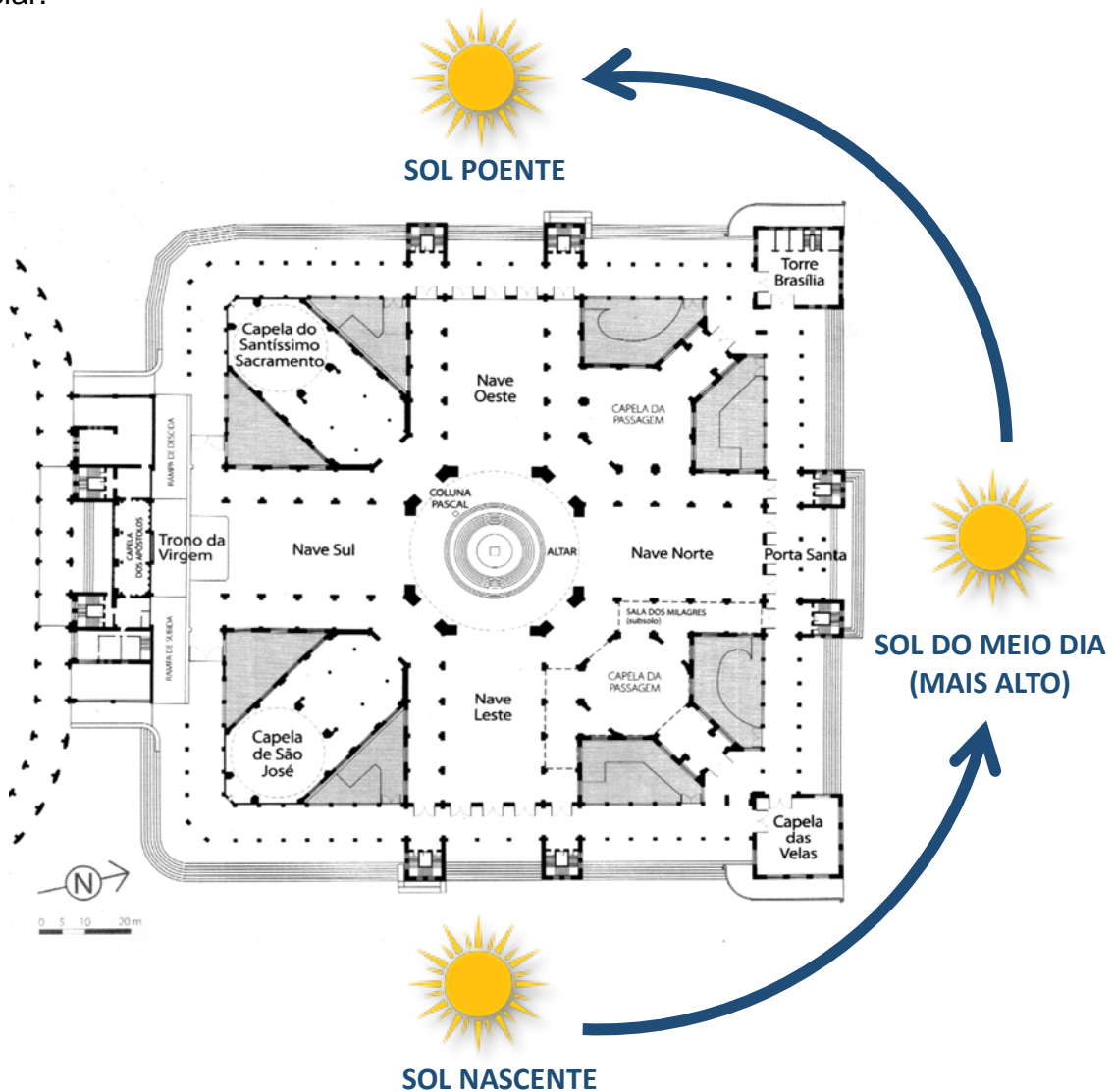
<sup>130</sup> BASCHET, J. 1991, pp. 5-7 apud QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 139.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 143.

As cenas, tais como aquelas encontradas nas igrejas dos primeiros séculos, foram dispostas em arranjo simétrico de dimensões iguais, que constitui uma ideia de ordem entre os painéis do ciclo, e associadas diretamente ao posicionamento do sol, considerando as orientações cardeais das suas respectivas naves, construindo uma simbologia que reflete diretamente as passagens que estão sendo representadas (**Figura 49**)

Figura 49 - Planta da Basílica Nacional de Aparecida e sua relação com a orientação solar.



Fonte: O autor, 2019. Montagem sobre gravura. In Pastro, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, contracapa.

Aparentemente Cláudio Pastro retomou a definição do Concílio de Nicéia em 325, quando definiu-se que “a posição das igrejas fosse de tal modo que o maior número de fiéis orasse para o altar voltados para o sol (...), símbolo de Cristo que é sol da justiça e a luz do mundo”<sup>133</sup>

Como resultado, estabelecia-se a posição *ad Orientem* das igrejas, onde a abside e o altar eram colocados na extremidade leste do templo, de forma que os cristãos pudessem se voltar para o sol nascente que simbolizava o Cristo, enquanto o sol poente era entendido como uma metáfora do fim e da morte<sup>134</sup>.

De modo similar em Aparecida, Pastro distribuiu na *Nave Leste* da Basílica, voltados para a ala do sol nascente, 8 painéis azulejares.

No entanto aqui, o nascimento do sol alude às passagens relacionadas à *Ressurreição do Senhor*. O sol, ao ressurgir diariamente, lembra ao fiel que o Cristo é aquele que ressuscitou dentre os mortos.

Na *Nave Norte* foram representados 8 episódios da *Vida Pública de Jesus*, sendo nessa orientação que o sol assume o ponto mais alto do dia no hemisfério sul.

Desse modo, é nessa ala que Cláudio Pastro relacionou o sol com o próprio Cristo, ao distribuir as passagens do Novo Testamento que aludem ao pastoreio de Cristo, suas pregações, milagres e conversões, constituindo-se uma “luz para o mundo”: “Falou-lhes, pois, Jesus outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andaré em trevas, mas terá a luz da vida”<sup>135</sup>.

Não é ao acaso também que o artista irá conceber para o painel acima da porta principal, localizada na Nave Norte, o painel do *Cristo Sol* (Pantocrator). Uma imagem de Jesus onipotente tendo nas mãos o livro Sagrado cuja escritura ele autoproclama: “Eu Sou”<sup>136</sup> **(Figura 3)**.

<sup>133</sup> GASPANI, A. 2000, p.25 apud QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 148.

<sup>134</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 149.

<sup>135</sup> João 8, 12.

<sup>136</sup> A inscrição faz também referência ao evangelho de João, 8,12 onde Cristo diz: “Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim. E também quando Jesus diz: “Eu sou a porta; se alguém entrar por mim, salvar-se-á, e entrará, e sairá, e achará pastagens” (João 10,9). Nessa imagem, Cláudio Pastro buscou relacionar-se diretamente com a porta principal da Basílica por onde os fiéis entram.

Na *Nave Oeste* foram posicionados 8 painéis denominados *Novo Mandamento, a Eucaristia, a Paixão e Morte de Jesus*, cujas passagens trazem os últimos momentos da vida de Cristo antes da sua crucificação.

Logo, sendo na orientação oeste o local onde o sol se põe (“morre”), Pastro retoma a metáfora da igreja dos primeiros séculos, que relacionava esta orientação com a morte de Jesus, que sofreu para que se cumprisse o seu destino de salvar a humanidade: “E, havendo-o açoitado, o matarão; e ao terceiro dia ressuscitará”<sup>137</sup>.

Entre as cenas deste conjunto destaca-se, também, a passagem da instituição da Eucaristia na Santa Ceia, centro do rito litúrgico e lembrada em todas as celebrações.

Contudo, na *Nave Sul*, onde encontram-se distribuídas 10 passagens relativas à *Infância de Jesus*, Cláudio Pastro não buscou associar o conjunto ao posicionamento solar da ala.

Por outro lado, oportunamente, o artista procurou a relação entre essas cenas e o *Trono de Nossa Senhora (Figura 50)*, um grande painel de pastilhas cerâmicas douradas que também se encontra na mesma ala, no qual destaca-se o nicho da *Imaculada Conceição Aparecida*, uma representação da Virgem de Nazaré grávida do Salvador.

O local onde encontra-se a peça de terracota de aproximadamente 36cm, encontrada no século XVIII no Rio Paraíba, acaba por dialogar com os ciclos narrativos pois, justamente nesta ala, é onde a Virgem Maria irá figurar na maioria das cenas.

Dada a sua importância devocional, a imagem da Virgem teve seu lugar concebido, no projeto inicial da construção da Basílica (1945), para estar no centro do templo, já que as celebrações da Eucaristia ocorriam em altares laterais para que vários sacerdotes pudessem concelebrar a eucaristia<sup>138</sup>.

No entanto, posteriormente, para atender as demandas do Concílio Ecumênico Vaticano II, que buscava a retomada da centralidade do culto, um reestudo da localização da imagem foi necessário optando-se, desse modo, por um

---

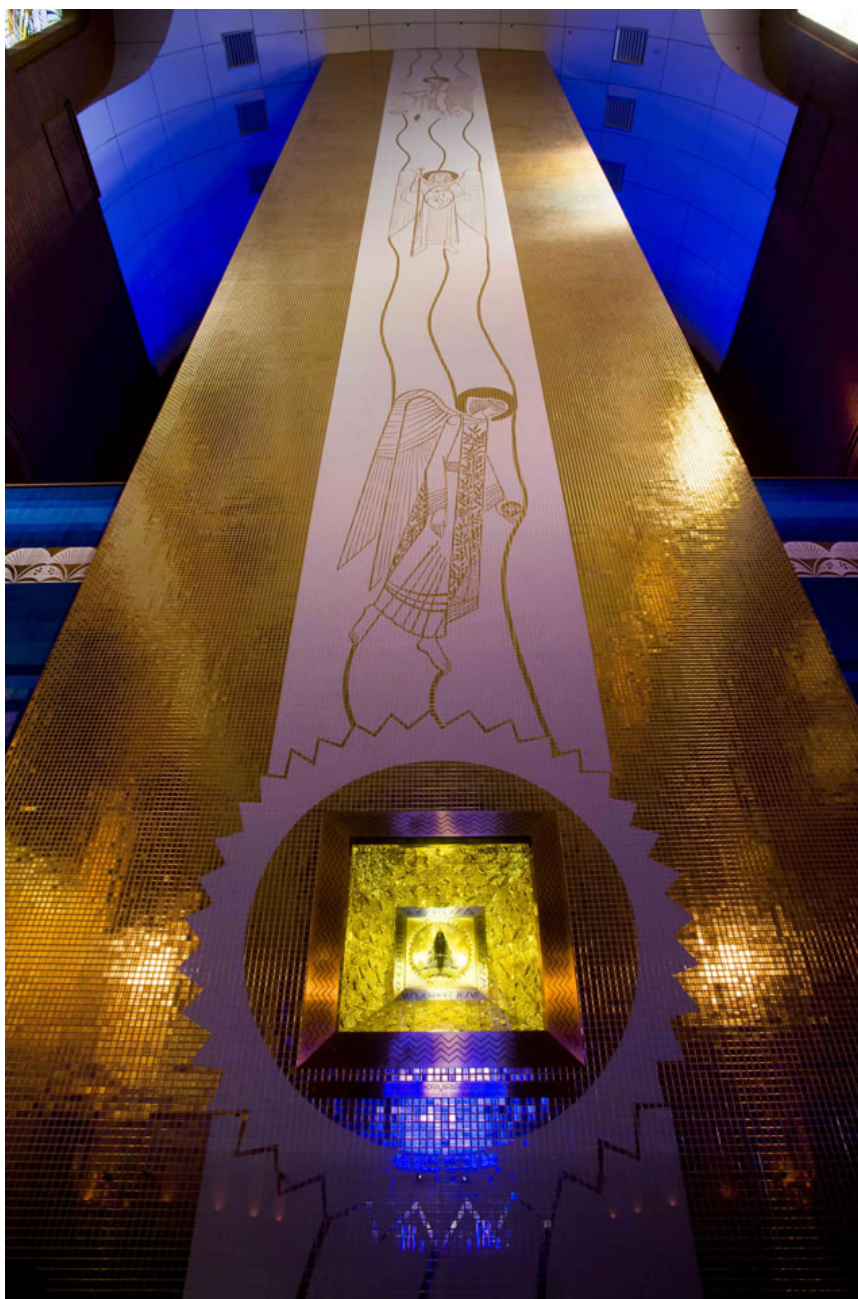
<sup>137</sup> Lucas, 18,33.

<sup>138</sup> Segundo entrevista com Dom Darci, atual Arcebispo de Diamantina. Dom Darci foi bispo auxiliar, reitor e administrador da Basílica de Aparecida durante a execução do projeto de ambientação interna do Santuário.

único altar no centro do templo e realocando a imagem de Virgem de Aparecida para o fundo da Basílica, onde permanece desde então.

O local fora, durante muito tempo, configurado por um baldaquino (**Figura 51**), até que, por ocasião do projeto de ambientação interna de Cláudio Pastro, o espaço foi reestruturado na forma como conhecemos atualmente, tendo recebido, durante a execução, duas versões do mesmo painel (**Figuras 50 e 52**).

Figura 50 - Painel cerâmico Trono de Nossa Senhora (modelo atual). Santuário Nacional de Aparecida. São Paulo, ca. 2000 - 2017.



Fonte: O autor, 2018.



Figura 51 - Antigo baldaquino de Nossa Senhora Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, 2000.



Fonte: Centro de Documentação e Memória (CDM).

Figura 52 - Painel cerâmico Trono de Nossa Senhora (primeiro modelo). Santuário Nacional de Aparecida. São Paulo, ca. 2000 - 2017.



Fonte: Centro de Documentação e Memória (CDM).



Cláudio Pastro, tal qual os ciclos narrativos das igrejas cristãs dos primeiros séculos, buscou também relacionar-se com o calendário litúrgico nos painéis da Basílica Aparecida (**Figura 53**).

A Igreja, com o fim da crise iconoclasta no Oriente e o Triunfo da Ortodoxia em 843 e a partir do século XI, no Ocidente, buscando refutar os hereges e os Judeus que criticavam a “idolatria” dos cristãos, dera passos em direção a uma liturgia de formato definido, oficial e rigorosamente ordenado.

Conseqüentemente, a comemoração litúrgica das festividades e a veneração de todo o tipo de imagem passaram a estar em conformidade com as diretrizes da Igreja e ligadas ao culto.

Logo, as imagens e os ciclos narrativos produzidos eram dispostos de maneira que pudesse refletir a rota temporal litúrgica, em uma sequência espacial de pinturas que possibilitasse a sua leitura cronológica.

Por essa razão, um dos objetivos da reforma litúrgica promovida pelo Concílio Ecumênico Vaticano II, do qual Pastro irá referenciar-se, era de retomar a centralidade do Cristo e de sua ação pascal conforme a liturgia das primeiras igrejas cristãs.

Deste modo, o Missal Romano passaria a instruir que:

De acordo com a antiquíssima tradição da Igreja, expõem-se à veneração dos fiéis, nos edifícios sagrados, imagens do Senhor, da bem-aventurada Virgem Maria e dos Santos, as quais devem estar dispostas de tal modo no lugar sagrado, que os fiéis sejam levados aos mistérios da fé que aí se celebram. Tenha-se, por isso, o cuidado de não aumentar exageradamente o seu número e que a sua disposição se faça na ordem devida, de tal modo que não distraiam os fiéis da celebração. Normalmente, não haja na mesma igreja mais do que uma imagem do mesmo Santo. Em geral, no ornamento e disposição da igreja, no que se refere às imagens, procure atender-se à piedade de toda a comunidade e à beleza e dignidade das imagens<sup>139</sup>.

À luz disso, a concepção dos ciclos narrativos azulejares, no interior da Basílica de Aparecida, foram pensados para que fossem visíveis sobre as arcadas do templo, no alto, (**Figura 54**) ao mesmo tempo que conferisse ao conjunto uma sutileza visual que não distraísse os fiéis do centro da liturgia, que é o altar.

<sup>139</sup> *A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos.* (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002, p.43.

Figura 53- Cenas da vida de Jesus. Lado sul da Igreja de St. Georg Oberzell, Reicheneau, Alemanha, século X.



Fonte:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberzell\\_Georgskirche\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberzell_Georgskirche_01.jpg)  
>. Acesso em: 01/07/2019.

Assim, para que o observador possa contemplar os conjuntos dos ciclos no interior do templo, ele necessariamente precisa direcionar o olhar para cima, “para os céus”, e percorrer todo o trajeto das narrativas distribuídas pelas quatro naves da igreja, sendo interpretados ordenadamente da esquerda para direita, em sentido horário (**Figura 55**).

Figura 54 - Ciclos narrativos azulejares sobre as arcadas do templo de Aparecida. Passagens da Infância de Jesus. Nave Sul, Santuário de Aparecida, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 34.

As passagens da vida de Cristo estão separadas em conjuntos, definidos por cores litúrgicas, tomando um viés litúrgico, seguindo os modelos do passado, onde a disposição espacial das cenas, não só remetem aos acontecimentos contados no Novo Testamento como também se referem ao calendário litúrgico e suas cores **(Figura 56)**.

Segundo Ione Buyst: “é pertinente (...) afirmarmos que o tempo litúrgico é essencialmente a celebração do Cristo”<sup>140</sup>. O culto, desse modo, caracteriza-se pela repetição, cuja finalidade é de instaurar um nível particular de “consciência” do fiel, onde os aspectos simbólicos presentes no rito litúrgico conquistam amplo significado.

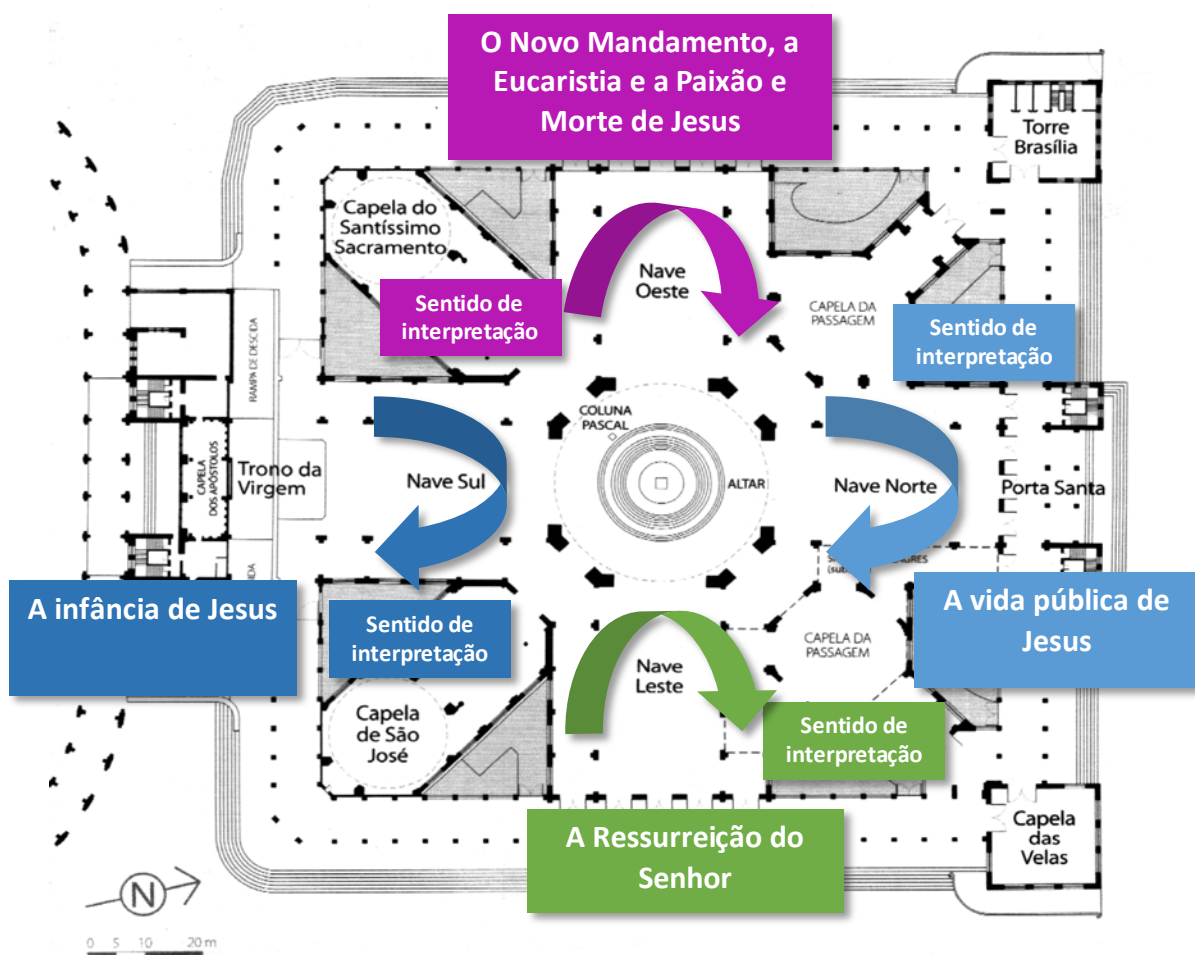
Logo, a ação litúrgica não se trata apenas da pura e simples rememoração dos fatos da história salvífica, mas através da prefiguração de sinais visíveis, que buscam tornar eficaz uma participação ativa dos que celebram.

<sup>140</sup> BUYST, I. 2006, p.88 apud FERREIRA, E. S. *O Ano Litúrgico como itinerário teológico e pedagógico da fé*. São Paulo, 2013, p.44.

Por esse viés, as imagens e as cenas representadas nos ciclos narrativos de Cláudio Pastro se fazem lugar no rito, através da celebração da Palavra e do Mistério Pascal de Cristo favorecendo a lembrança do acontecimento, reavivando a memória e dando continuidade aos eventos evocados.

A imagem, então, se liga ao culto pois, através do Ano Litúrgico ela também se refaz no tempo presente, manifestando o próprio Cristo e sua presença na história.

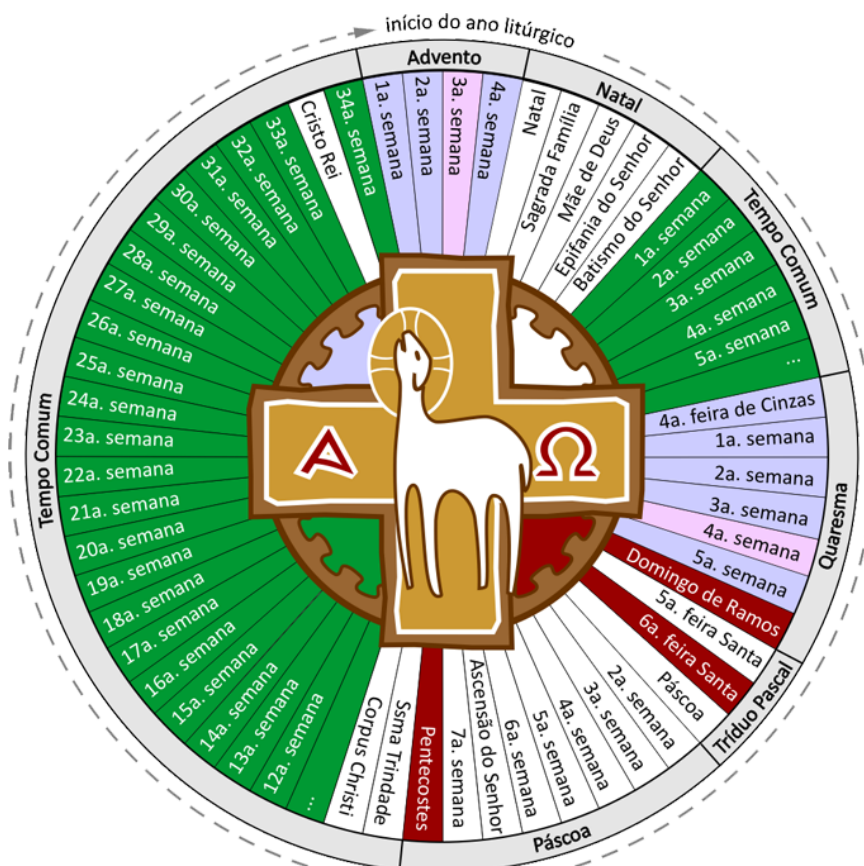
Figura 55 - Localização dos grupos de cenas dos ciclos narrativos azulejares da Basílica de Aparecida.



Fonte: O autor, 2019. Montagem sobre gravura. In Pastro, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, contracapa.



Figura 56 - Calendário Litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana.



Fonte: <<https://paroquiafloresdaeunha.wordpress.com/formacao/ano-liturgico/>>. Acesso em: 01/07/2019.

No calendário litúrgico cada um dos tempos celebrados está associado a uma das cinco cores oficiais<sup>141</sup>.

Essas cores são utilizadas durante as celebrações, nos paramentos dos clérigos e nas alfaias litúrgicas, de acordo com o tempo vigente e derivam-se das cores tradicionais usadas pelos sacerdotes judeus no tempo de Cristo tendo, respectivamente, seus próprios sentidos simbólicos, onde:

<sup>141</sup> Para melhor entendimento dos respectivos tempos litúrgicos, celebrados no calendário cristão, ver: *A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos*. (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002, pp. 45-46.

- O branco simboliza a pureza e a inocência é utilizado nos Ofícios e Missas do Tempo Pascal e do Natal. Além disso também é usado nas celebrações do Senhor, exceto as da Paixão, nas celebrações da bem-aventurada Virgem Maria, dos Anjos, dos Santos não Mártires, nas solenidades de Todos os Santos (1 de Novembro), de São João Batista (24 de Junho), nas festas de S. João Evangelista (27 de Dezembro), da Cátedra de São Pedro (22 de Fevereiro) e da Conversão de S. Paulo (25 de Janeiro).
- O verde traduz a cor das plantas e árvores prenunciando a vida nova, a esperança da vida eterna. É utilizado nos domingos depois da celebração da Epifania e de Pentecostes, nos Ofícios e Missas do Tempo Comum.
- O roxo indica recolhimento e também penitência, quando da preparação dos caminhos do Senhor. É utilizado no Tempo do Advento e da Quaresma, podendo ser usado também nos Ofícios e Missas de finados. No seu lugar, a cor rosa pode ser usada onde for costume, nos domingos *Gaudete* (3º do Advento) e *Laetare* (4º da Quaresma).
- O vermelho simboliza o sangue de Cristo derramado pela humanidade, e é utilizado no Domingo da Paixão (ou de Ramos), na Sexta-Feira da Semana Santa, no Domingo do Pentecostes, nas celebrações da Paixão do Senhor, nas festas natalícias dos Apóstolos e Evangelistas e nas celebrações dos Santos Mártires.
- O preto indica luto, a tristeza da morte e a escuridão do sepulcro. Pode ser usado durante as missas de finados, em locais onde for costume.

De acordo com o Missal Romano<sup>142</sup> as missas rituais, são celebradas com a cor própria do tempo, cor branca ou cor festiva. Entendendo-se aqui, por cor festiva, geralmente, a cor dourada, tida como uma cor nobre que simboliza a realeza e a glória de Deus.

E as missas para várias necessidades, de acordo com o livro, pode ser utilizada a cor do dia ou do tempo litúrgico em vigor, ou então a cor roxa, quando se tratando de celebrações de caráter penitencial, como por exemplo, as missas em tempos de guerras, revoluções ou, até mesmo, de fome.

---

<sup>142</sup> *A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos.* (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002, pp. 45-46.



Nos ciclos narrativos de Aparecida, por sua vez, Cláudio Pastro procurou utilizar o fundo branco para dar corpo às figuras retradas nos painéis, destacando com uma auréola dourada as respectivas figuras santas e o próprio Cristo.

O dourado também retoma frequentemente nas cenas, dando destaque a determinados elementos do cenário ou contemplado em faixas nos painéis.

Os tons de lilás predominantes nas passagens da “Paixão e Morte de Jesus”, localizados na Nave Oeste, remetem à cor litúrgica roxa representando a celebração da penitência do tempo da Quaresma, quando é rememorado o Cristo entregue pela expiação dos pecados da humanidade.

Os tons de verde, marcam as passagens da “Ressurreição do Senhor”, na Nave Leste, de modo à relembrar a esperança a ser depositada em Cristo ressuscitado para que, nele, o fiel também possa alcançar o reino dos céus como pregam as Sagradas Escrituras: “Porquanto, se cremos que Jesus morreu e ressuscitou, da mesma maneira devemos crer que Deus, por intermédio de Jesus, trará juntamente com Ele os que nele morreram” <sup>143</sup>.

O azul é a cor do céu simbolizando, por isso, as realidades divinas e a santidade sendo tradicionalmente associada à Virgem Maria que é rainha do céu.

Logo, embora não seja considerada uma cor oficial pela liturgia, o azul é comumente utilizado pela Igreja nas ocasiões especiais em locais que celebram as festas da Virgem Maria, como no caso de Aparecida.

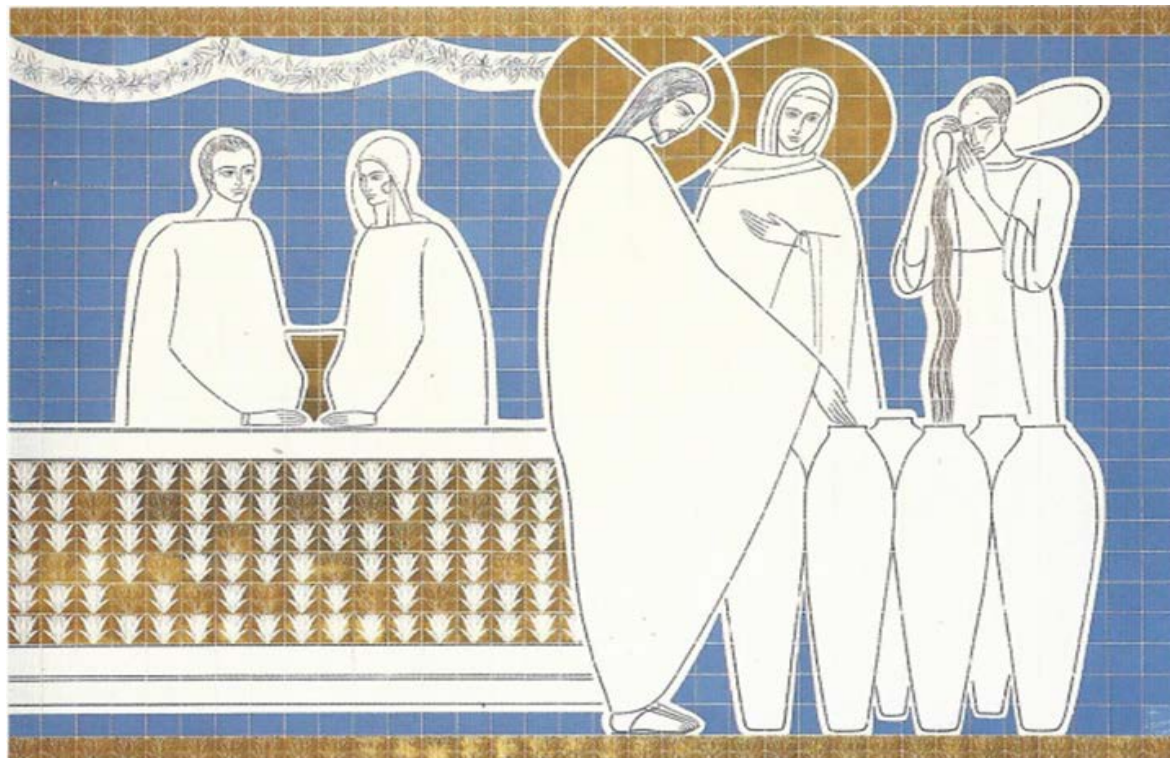
Deste modo, Pastro se vale do tom azul real para retratar as passagens relacionadas à “Infância de Jesus” localizadas na Nave Sul dedicada à Virgem.

O artista também faz uso do tom azul cobalto nos painéis da “Vida Pública de Jesus”, na Nave Norte, igualmente em uma alusão a figura de Maria que acompanhou seu filho durante toda a sua caminhada até Jerusalém, tendo sido personagem importante durante as Bodas de Canaã, quando Cristo realizou seu primeiro milagre, transformando água em vinho, a pedido de sua mãe, e que também compõe uma das cenas do conjunto (**Figura 57**).

---

<sup>143</sup> | Tessalonissences, 4, 14.

Figura 57 - As bodas de Caná (Nave Norte). Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*, São Paulo, 2017, p. 41.

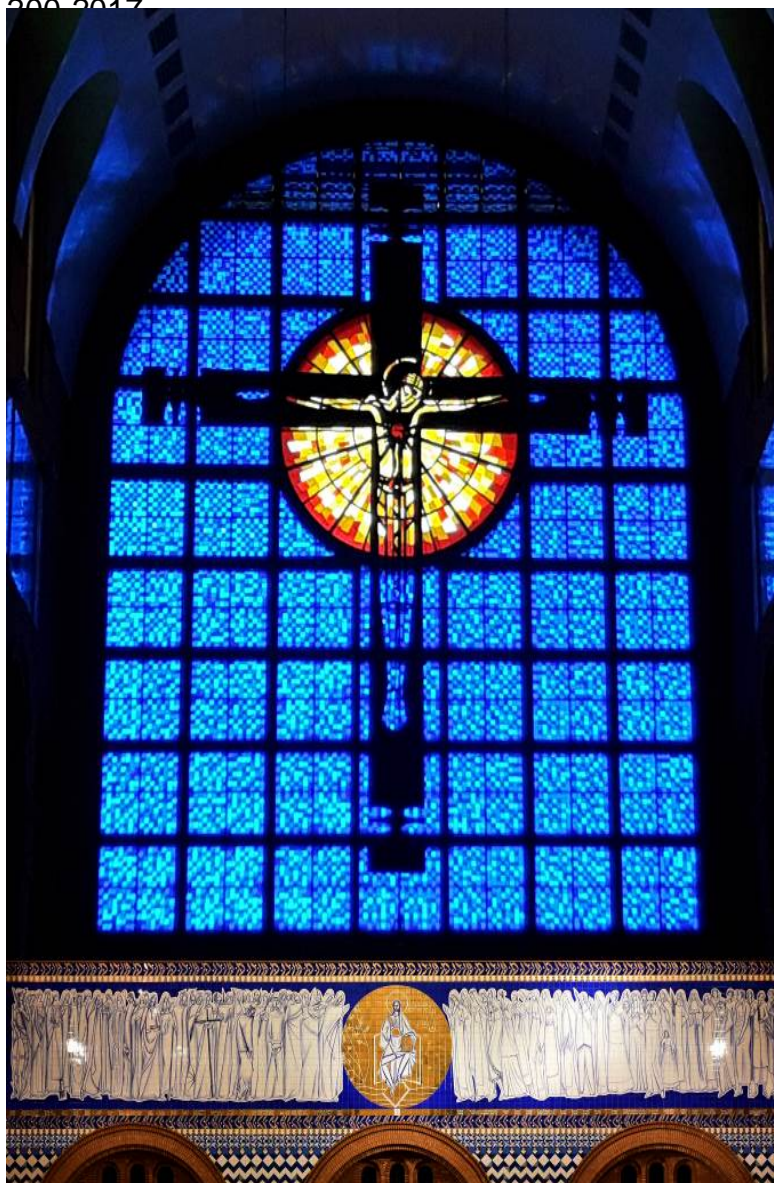
Além disso, o uso da cor azul no eixo norte-sul da Basílica marca uma clara linha visual que liga o Painel do Trono da Virgem de Aparecida ao Painel do Cristo Pantocrator, passando pelo altar no eixo da Basílica.

Cláudio Pastro fortalece essa conexão, posicionando um Cristo crucificado de 8 metros em aço corten, pendendo sobre o altar, que ele denominou “Cruz do Nada” - em uma alusão ao vazio da figura que simboliza a entrega de Jesus no madeiro, tendo no peito o coração preenchido pelo ponto vermelho<sup>144</sup> iluminado do vitral, localizado sobre o painel do Cristo Sol (**Figura 58**).

<sup>144</sup> A cor vermelha é utilizada em detalhes dos painéis da *Ressurreição de Cristo*, nos vitrais do templo, assim como em outros elementos dos demais painéis da decoração interna da Basílica de Aparecida. Cláudio Pastro evitará, sobretudo, a cor preta nos painéis cerâmicos, preferindo, inclusive, adotar o azul nas linhas de construção das figuras representadas.

Figura 58 - Cruz do Nada, sobre o altar central da Basílica de Aparecida, ao fundo o vitral localizado acima do painel do Cristo Pantocrator, na Nave Norte.

Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-2017.



Fonte: O autor, 2018.

Tal imagem pode ser observada numa posição específica, localizada entre o painel de Nossa Senhora e o altar, voltando-se o olhar para a orientação Norte.

Segundo simbolismo de Pastro, a mãe “volta-se” para o filho, representado tanto na cruz quanto no painel do Pantocrator, fazendo justamente alusão à fala da Virgem durante as bodas de Caná: “Fazei tudo o que ele vos disser”<sup>145</sup>.

Logo, conclui-se que a relação existente entre os ciclos narrativos azulejares, o seu posicionamento com a orientação solar, suas cores, assim como, o diálogo construído entre os painéis e os demais elementos no interior da Basílica tais como: o nicho da Virgem de Aparecida, a cruz e o vitral, foram pensados tomando como base o posicionamento que essas imagens ocupariam no templo.

Portanto, tal como no discurso de Jérôme Baschet , essas imagens, assim como as imagens medievais, também aderem a um lugar específico (*lieu d'images – lugar de imagens*) para que elas possam cumprir do mesmo modo suas funções específicas enquanto *imagem-objeto*.

### 3.3.2 Das formas de representação e da narrativa selecionada

Quanto as formas das figuras representadas nas ilustrações dos painéis, Cláudio Pastro buscou uma linguagem minimalista, de modo a retomar o discurso do Papa Paulo VI, durante o encerramento do Concílio Vaticano II, que intencionava uma liturgia<sup>146</sup> “simples e compreensível, capaz de expressar o mistério por sua própria natureza; ser meio condutor da graça, e contribuir para a riqueza espiritual dos povos”<sup>147</sup>.

Desse modo, Pastro tomou aspectos da composição dos ícones desenvolvendo, em sua obra, uma releitura dos cânones iconográficos, valendo-se da sua liberdade artística para compor as cenas narrativas.

---

<sup>145</sup> João 2, 5.

<sup>146</sup> Ver definição de liturgia em nota de rodapé 43.

<sup>147</sup> PAULO VI, Papa. *Discurso no encerramento do segundo período do concílio Vaticano II, a 4 de dezembro de 1963. Vaticano II, mensagens discursos e documentos*. 1998, p.63.

Sobre o seu modo de representar Cláudio Pastro exprime: “Eu deixo o Mistério cristão em primeiro lugar... Para tanto, busco formas limpas, ser econômico nas pinceladas e utilizar cores pastéis, chapadas, sem nuances ou preocupações de criar volume (...)”<sup>148</sup>.

Contudo, embora o artista não tenha tomado, de fato, o caminho da Tradição, as imagens de Aparecida revelam características semelhantes daqueles presentes nas igrejas dos primeiros tempos.

Pois, tal como nas pinturas dos ícones, é possível observar, nos ciclos narrativos azulejares da Basílica, uma bidimensionalidade abrangente, onde as figuras representadas recebem pouca atenção à anatomia, tendo seus corpos e suas vestes conformados através de uma série de contornos sóbrios, porém extremamente marcados, realçado pela regularidade e o ritmo dos azulejos dispostos sobre a superfície plana.

As figuras são desenhadas buscando-se, geralmente, uma postura bastante rígida, em um arranjo quase frontal das personagens onde, na maioria das vezes, rostos, pernas e pés são representados de perfil enquanto que, simultaneamente, olhos, ombros e troncos são vistos de frente criando assim, uma combinação simultânea de visão frontal e lateral da figura (**Figura 59**).

No que tange a influência das artes ameríndia e africana na obra de Cláudio Pastro elas surgem, no caso dos ciclos narrativos, nos grafismos dos módulos azulejares, que compõem os diversos elementos e faixas das cenas que, pela sua repetição, conferem um ritmo quase geométrico a esses detalhes.

Porém, os elementos mais marcantes no interior da Basílica de Aparecida, com relação à influência dessas artes, ficou mesmo por conta das representações dos quatro anjos presentes nas colunas do Baldaquino no alto próximo à Cúpula Central do templo, onde Pastro buscou representá-los simbolizando as etnias responsáveis pela formação do povo brasileiro: o negro, o indígena, o branco e, por último, o caboclo que representaria o próprio brasileiro e fruto da miscigenação das etnias anteriores (**Figuras 26 e 60**)<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> PASTRO, C. 1998, p. 10 apud ANTUNES, O. F. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo, 2010, p.68.

<sup>149</sup> Embora Cláudio Pastro busque uma linguagem comum entre os elementos do projeto de ambientação interna da Basílica de Aparecida, tais imagens pertencem ao conjunto iconográfico do Baldaquino e da Coluna Central sobre o altar, portanto, não sendo parte do conjunto dos ciclos



Figura 59 - Painel As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos (Nave Leste). Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 50.

Figura 60 - Representação dos anjos no Baldaquino próximos a Cúpula Central representando (da esquerda pra direita): o negro, o indígena, o branco e o caboclo.



Fonte: O autor, 2019. Montagem sobre gravuras de Cláudio Pastro In: <[www.a12.com/santuاريو/noticias/a-grande-coroa-do-santuاريو-de-nossa-senhora-aparecida](http://www.a12.com/santuاريو/noticias/a-grande-coroa-do-santuاريو-de-nossa-senhora-aparecida)>. Acesso em: 01/07/2019.

narrativos azulejares não sendo, portanto, aprofundados aqui por não fazerem parte do recorte dessa pesquisa.



A narrativa selecionada para figurar os ciclos narrativos azulejares da Basílica de Aparecida segue toda uma tradição iconográfica, ressaltando as passagens mais relevantes da vida de Cristo.

Logo, a partir dessas narrativas, os painéis foram, então, desenvolvidos por Cláudio Pastro e submetidos a aprovação da Comissão que conduzia os trabalhos do artista durante o projeto.

Segundo Dom Darci, atual Arcebispo de Diamantina - MG, que na época acompanhou as atividades como Reitor e Administrador da Basílica de Aparecida:

Fez-se uma catequese sobre os mistérios da nossa salvação, a partir dos Mistérios do Rosário, bem ao gosto da Piedade Popular, desde a Encarnação até a Ressurreição, passando pela vida Pública de Jesus. [Contudo] o artista optou livremente por representar “momentos de ressurreição”, dando destaque à dimensão catequética, o drama humano a ser superado na morte, (...) <sup>150</sup>.

Ao desenvolver os ciclos narrativos azulejares de Aparecida, Cláudio Pastro teve como base as passagens do Novo Testamento, onde as cenas seguem, a princípio, uma ordem cronológica dos eventos mencionados nas Sagradas Escrituras.

As cenas, contudo, em determinados momentos, assumem o que Dom Darci chamou de “tempo teológico”, em que as passagens são reproduzidas em uma ordem aparentemente diversa, a favor de alcançar um melhor entendimento litúrgico e catequético <sup>151</sup>.

Cláudio Pastro atentou sempre para formas puristas com objetivo de alcançar uma simplicidade na representação e um entendimento mais claro possível da mensagem.

Contudo, ao mesmo tempo, o artista explorou alguns dos aspectos simbólicos dos eventos, introduzindo nos painéis elementos que reforçam a mensagem contida nas cenas, fazendo com que a significação da cena se amplie.

A seguir exploraremos as narrativas das cenas e seus simbolismos, analisando as passagens e seus elementos de modo a compreender melhor o trabalho iconográfico de Cláudio Pastro nos ciclos narrativos azulejares do Santuário Nacional de Aparecida.

---

<sup>150</sup> Ver entrevista concedida por Dom Darci para esta pesquisa – Anexo I.

<sup>151</sup> Ver entrevista concedida por Dom Darci para esta pesquisa – Anexo I.

As análises aqui desenvolvidas tomaram como base, além de indicações do próprio artista, as diversas manifestações simbólicas da iconografia cristã na História da Arte, assim como interpretações particulares.

Ressalta-se, contudo, que essa dissertação não tem o objetivo de esgotar o assunto estando, portanto, aberto a outras leituras, conexões e verificações possíveis da obra.

### 3.3.3 Dos aspectos simbólicos

#### **PAINÉIS “A INFÂNCIA DE JESUS” (NAVE NORTE)**

Cor predominante: Azul real.

##### ❖ **A Anunciação do Senhor à Maria (Figura 61)**

A primeira cena do ciclo narrativo retrata a passagem encontrada no Evangelho segundo **São Lucas 1, 26-38**.

O cenário ao fundo do painel sugere que o evento ocorre na casa da Virgem Maria, em Nazaré na Galileia, onde ela aparece sentada supostamente em oração quando, então, é interrompida por um anjo carregando um cetro, que representa a sua autoridade como enviado de Deus.

O anjo, segundo o Evangelho, é Gabriel que, ao aproximar-se de Maria, anuncia que ela dará à luz ao Cristo:

E o anjo veio a ela, e disse: Saudação, tu que és cheia de graça, o senhor está contigo. Abençoada é tu entre as mulheres... E eis que em teu ventre conceberás e darás à luz a um filho e dará a ele o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo.

Maria, que aparece na cena de cabeça baixa, como símbolo de resignação e aceitação, responde ao anjo: “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”.

O painel traz também, ao fundo, a figura de duas árvores onde, de uma delas, desce uma serpente.

Tais elementos sugerem o Paraíso, o Jardim do Éden descrito no Livro do Gênesis (Gênesis 1), onde ocorreu a queda do homem através de Adão e Eva (as duas árvores).

A serpente, para o cristianismo, é símbolo do próprio Satanás e, quando vista em determinadas pinturas, é um lembrete do papel de Cristo como Redentor.

Em representações como as da Imaculada Conceição de Maria, por exemplo, a serpente é pisada pela Mulher simbolizando a derrota do mal e do pecado. Pois, ao ter gerado o Filho de Deus em seu ventre, Maria deu início ao plano de Deus de salvar a humanidade através de Jesus Cristo.

As faixas douradas superiores e inferiores trazem o desenho do lírio, símbolo da nobreza e da virgindade de Maria.

Figura 61 – A Anunciação do Senhor à Maria.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 35.

### ❖ **Maria visita a sua prima Isabel (Figura 62)**

Este é o título dado à cena encontrada no Evangelho de **São Lucas 1, 39-53** e representa a Virgem Maria, já grávida, durante a visita a Isabel.

Isabel também teria recebido um aviso do Arcanjo Gabriel por intermédio de uma visão de seu marido Zacarias, de que daria à luz aquele que viria preparar os caminhos de Cristo, São João Batista.

Figura 62 - Maria visita a sua prima Isabel.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 35.

Por ocasião da visita de Maria, Isabel teria sido a primeira a perceber a natureza divina de Jesus pois, ao ouvir a saudação de Maria chegando em sua casa, ela sentiu a criança agitar-se em seu próprio ventre tendo, então, exclamado: “Bendito és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre. Como posso merecer que a mãe do meu Senhor venha me visitar? ”, reforçando a importância de Maria no Plano da Salvação.

Logo, o painel apresenta a imagem de Maria chegando à casa de sua prima, ambas grávidas, onde Isabel é facilmente distinguida de Maria como a figura representada, a direita do painel, com uma sutil ruga no rosto, sugerindo que Isabel é a personagem mais velha, enquanto pousa a mão no ventre fazendo referência ao momento em que seu filho estremeceu em seu ventre.

As faixas douradas, superior e inferior, trazem a figura da pomba que é símbolo da pureza, da castidade, da paz, do amor e da concórdia, ao mesmo tempo em que representa o próprio Espírito Santo de Deus

### ❖ O anúncio do nascimento de João Batista (Figura 63)

A cena descreve ao mesmo tempo duas passagens do Evangelho de **São Lucas** encontradas em **1, 5-23 e 1, 57-80**.

Tais passagens se referem aos acontecimentos do *Anúncio* e do *Nascimento (denominação) de João Batista* pelos quais Cláudio Pastro, na confecção deste painel, segue uma tradição iconográfica de pinturas que frequentemente combinaram o anúncio e a denominação de João Batista em uma só composição.

Embora cronologicamente estas passagens tenham ocorrido, respectivamente, antes do *Anunciação do Arcanjo Gabriel à Virgem* e logo após *A visita de Maria à sua prima Isabel*, aparentemente essas cenas combinadas, aqui, seguem-se às primeiras passagens da Virgem de modo que a narrativa do nascimento de São João não se sobreponha à narrativa do nascimento de Cristo e a importância de Maria como precursora do plano de Deus para salvação da humanidade.

As passagens, representadas nesse painel, narram que nos dias em que Herodes era rei da Judéia vivia um certo sacerdote israelita cujo nome era Zacarias, e sua esposa era Isabel. Ambas eram pessoas justas, mas estavam deprimidas porque não tinham filhos e, devido à sua idade avançada, pouca esperança de que uma criança seria dada a eles.

Um dia, enquanto Zacarias queimava incenso no templo, o Anjo Gabriel apareceu para ele dizendo, “Não temas, Zacarias. Pois sua oração foi ouvida, e sua esposa Isabel irá carregar um filho teu, e tu irá chamá-lo de João”.



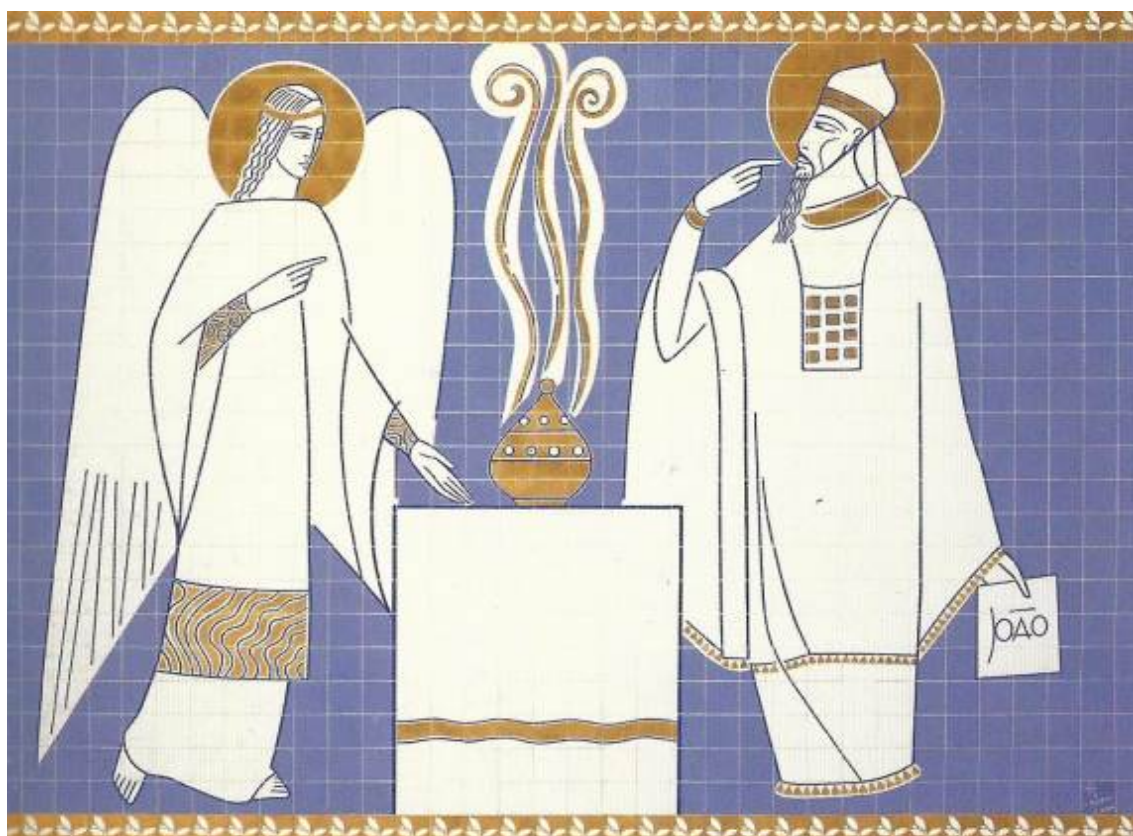
Zacarias, a princípio, não conseguia acreditar na mensagem do anjo e pediu um sinal como prova. Por esta razão ele ficou temporariamente mudo e, como o Anjo Gabriel havia profetizado, Isabel ficou grávida de uma criança.

Quando o filho de Isabel nasceu, sua família e vizinhos queriam nomear a criança com o nome do seu pai, mas Isabel insistiu que o bebê fosse chamado João. Logo, recorreram a Zacarias que, sobre uma tabuinha escreveu o nome: *João*. No mesmo instante Zacarias retomou a fala e começou a louvar a Deus.

Nesse painel é possível observar personagens e elementos que se referem às duas passagens de São Lucas: o Anjo Gabriel dando o anúncio do nascimento de João a Zacarias que, devidamente paramentado como sacerdote, acende um incenso sobre o altar do templo.

O incenso e a fumaça simbolicamente são utilizados para denotar as orações subindo a Deus, uma referência ao Salmo 141,2: “Suba a minha oração perante a tua face como incenso, e as minhas mãos levantadas sejam como sacrifício da tarde”.

Figura 63 - O anúncio do nascimento de João Batista.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 36.



Na cena, Zacarias aponta para boca com a mão direita, remetendo a perda da sua fala como narrado nas Escrituras, enquanto na mão esquerda ele carrega a tabuinha onde está escrito o nome escolhido para seu filho: *João*.

Nas faixas douradas, superior e inferior, figura-se ramos de oliveira que simbolicamente, para o cristianismo, também são um atributo de paz representando, ao mesmo tempo, a providência de Deus que se dá através de Jesus Cristo.

### ❖ **A Natividade do Senhor (Figura 64)**

Este painel retrata a passagem encontrada no Evangelho segundo **São Lucas 2, 1-7**:

Enquanto estavam em Belém, se completaram os dias para o parto, Maria deu à luz o seu filho primogênito. Ela o envolveu em panos e o colocou na manjedoura, pois não havia lugar para eles dentro da casa.

Deste modo, a cena, que retrata a natividade de Jesus, apresenta a Sagrada Família em um estábulo onde o menino-Deus está enfaixado e sobre uma manjedoura que, em forma de uma pedra retangular, remete a um altar, local de sacrifício, onde o próprio Cristo é oferecido para/pela humanidade.

A Virgem encontra-se deitada com o Filho, envolvida em uma áurea verde, que representa a esperança da Salvação em Cristo<sup>152</sup>, mantendo suas mãos postas em adoração, e São José observa, ao lado, segurando uma vara em que, de sua ponta, floresce um ramo de amêndoa, símbolo da pureza da virgem.

Este simbolismo, da vara com o ramo de amêndoa de José, refere-se à lenda de São Jerônimo, cuja narrativa conta que os pretendentes a desposar a Virgem Maria teriam levado uma vara ao sumo sacerdote do Templo.

E, como forma de aprovação de Deus, a vara de José floresceu e ele foi escolhido para ser o marido daquela que viria ser a mãe do Salvador.

<sup>152</sup> Os únicos painéis da *Infância de Jesus* que recebem a cor verde em todos os ciclos narrativos azulejares são: *A Natividade do Senhor* e *A visita dos Magos*.

Figura 64 – A Natividade do Senhor.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 36.

No alto da cena, e também nas faixas douradas, encontra-se a figura da estrela de Belém, aquela que guiou os Magos do Oriente até o local onde estava Cristo, e que simboliza a presença de Deus junto aos homens.

Por ser representada como uma estrela de oito pontas, a figura simboliza, também, o planeta Vênus, considerada a primeira estrela da manhã, uma metáfora ao próprio Cristo, “a estrela brilhante do amanhecer” descrito em Apocalipse 22,16.

Cláudio Pastro representou ainda, nesse painel, outras 5 estrelas que, aparentemente, apontam as cinco ocasiões principais celebradas pela liturgia durante o Tempo Litúrgico do Natal: o Natal, a Festa da Sagrada Família, a Festa da Mãe de Deus, a Epifania do Senhor e o Batismo do Senhor.

A presença dos dois cordeiros, neste painel, simboliza o próprio Cristo em seu papel sacrificial, dado o costume dos hebreus que ofereciam, em sacrifício, um cordeiro “puro, sem manchas e sem defeito” a Deus, para remissão dos seus pecados.

Logo, as figuras são um prenúncio da morte de Cristo, pois ele mesmo viria a ser sacrificado pela remissão dos pecados da humanidade, como apontou São João Batista durante o batismo de Jesus: "Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo" (João, 1:29).

O trigo, por sua vez, é conhecido como símbolo do pão da Eucaristia, alimento que, durante a *Última Ceia*, Jesus reparte com os seus discípulos instituindo, dessa forma, a memória da entrega de seu corpo pela Salvação dos homens.

Logo, nesta cena, a plantação de trigo é usada para sugerir uma das duas naturezas de Cristo: a humana. Sublinhando, desse modo, que a Encarnação de Jesus faz parte do plano de Deus para salvação a humanidade.

#### ❖ O anúncio aos pastores (Figura 65)

O Evangelho de **São Lucas 2, 8-20** narra que na noite em que Cristo nasceu, existiam nos campos próximos a Belém alguns pastores que tomavam conta de seus rebanhos, e um anjo veio até eles e disse: "Não tenham medo! Eu anuncio para vocês uma Boa Notícia (...): Hoje, na cidade de Davi, nasceu para vocês um Salvador, que o Messias, o Senhor. E isto deve ser um sinal entre vocês: vocês acharão o bebê envolvido em panos e deitado em uma manjedoura".

Seguindo a Anunciação do anjo, os pastores foram à cidade de Belém e lá acharam Jesus deitado numa manjedoura, como o anjo predisse.

O painel dessa cena é representado de uma forma muito simplificada, trazendo somente a figura do anjo sobre os pastores e suas ovelhas.

O anúncio do anjo aos pastores simboliza que Cristo veio ao mundo para os pobres, pois são eles os primeiros a receber a Boa Nova.

Logo, os pastores representam a humildade, e os cordeiros trazem novamente a metáfora do sacrifício de Jesus na cruz.

Em determinadas representações, o próprio Cristo é apresentado como o Bom Pastor, aquele que apascenta suas ovelhas, que é a humanidade (ver painel: *O Bom Pastor*, p.177).

As faixas douradas trazem consigo a figura da Estrela Polar, que diferentemente da Estrela de Belém, é aqui representada circunscrita em um círculo

que, segundo Pastro, é a forma perfeita, divina, que não tem início nem fim e representa o próprio Deus.

A Estrela Polar é um símbolo do centro do universo, na medida em que a partir dela são definidas as posições das outras estrelas, servindo de referência a navegadores e demais errantes, isso porque ela permanece fixa no céu, servindo de orientação.

Em determinadas culturas, acreditava-se que a Estrela Polar era a sede do ser superior e divino que criou e governa o universo, sendo, portanto, a porta do céu.

Deste modo, a figura deseja representar o próprio Cristo, aquele que conduz o homem a Deus, como mostra o Evangelho de João 10, 7-10:

“Tornou, pois, Jesus a dizer-lhes: Em verdade, em verdade vos digo: Eu Sou a porta das ovelhas. (...). Qualquer pessoa que entrar por mim, será salva. Entrará e sairá, e encontrará pastagem. (...). Eu vim para que as ovelhas tenham vida, e vida em plenitude.

Figura 65 - O anúncio aos pastores.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 37.



### A visita dos Magos (Figura 66)

São Mateus, em sua versão dos Evangelhos (**Mateus 2, 1-2**), conta que sábios homens do Oriente vieram a Jerusalém no tempo do nascimento de Cristo, e perguntaram por aquele que tinha nascido: o Rei dos Judeus.

Herodes, que era o rei da Judéia, ficou alarmado e os enviou para encontrar Jesus em Belém, e uma estrela foi antes deles mostrando o caminho.

Quando os sábios encontraram Maria com José e seu Filho, em Belém, eles se prostraram, adoraram o Menino e o presentearam com ouro, incenso e mirra.

Figura 66 - A visita dos Magos.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 37.

Nessa cena, assim como nas diversas representações com esse tema, esses homens são apresentados como reis, os Reis Magos, por causa da passagem dos Salmos onde se lê: “Os reis de Tárzis e das ilhas irão trazer presente... todos os reis

irão se curvar perante ele: todas as nações irão servi-lo”. (Salmos 72, 10, 11). O que nos leva, portanto, à metáfora de Cristo como aquele que é o Rei dos Reis.

A Epifania, tempo litúrgico em que a Igreja rememora a visitação dos Reis Magos, celebra a manifestação de Cristo aos gentios, e simboliza a prospecção da cristandade para todas as terras, povos e eras.

Por esta razão, os Magos, a quem a tradição deu os nomes de: Melchior, aquele que traz o ouro, Gaspar, o rei que oferece a mirra, e Baltazar, aquele que presenteia o Menino-Deus com o incenso, são frequentemente representados, em pinturas com esse mesmo tema, com traços fisionômicos e étnicos diferentes.

Sobre suas vestimentas, Cláudio Pastro, aparentemente, fez referência a pinturas do século XV, pelas quais os magos são representados trajando vestes com planejamentos suntuosos e ricamente trabalhados.

Os painéis resguardam o simbolismo atribuído geralmente às figuras dos Reis, que fazem alusão as três fases da vida do homem.

Segundo Agostino Paravicini Bagliani:

A idade avançada [de Melchior] nos ensina a guardar um caráter sóbrio; a juventude [de Gaspar] nos incita a seguir os mandamentos de Deus; a idade perfeita [de Baltazar] nos aconselha a levar uma vida perfeita em todas as coisas<sup>153</sup>.

Enquanto os presentes levados pelos magos para o Cristo menino simbolizariam aquilo que o próprio Jesus viria representar para a humanidade: ouro, reservado aos reis, atestava o reconhecimento da realeza e a glória de Jesus; incenso, reservado aos sacerdotes e deuses, era o reconhecimento da divindade de Jesus; mirra, usada para embalsamar corpos, representava sua morte e ressurreição

### ❖ A apresentação de Jesus no templo (Figura 67)

O evangelho segundo **São Lucas 2, 21- 40**, conta que, tendo nascido Jesus sob a lei de Moisés, também ele deveria de ser circuncidado; ao completarem oito

<sup>153</sup> BAGLIANI, A. P. *As idades da vida*. In: SCHMITT, J. e LE GOFF, J. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval – Tomo I*. São Paulo, 2006, p. 554-555.



dias do seu nascimento, levaram-no para Jerusalém a fim de apresentá-lo no Templo.

Existia em Jerusalém um homem chamado Simão, para quem Deus havia revelado que ele não iria morrer até que ele tivesse visto Cristo, o Senhor.

Ao ver Jesus, Simão pegou a criança em seus braços e disse: “Senhor agora teu servo pode descansar em paz, porque meus olhos viram a tua salvação, que preparaste diante de todos os povos: luz para iluminar as nações e a glória do teu povo, Israel. ”

Também presente no templo estava uma profetiza chamada Ana e ela vindo naquele momento deu graças da mesma forma a Deus.

O painel apresenta essa passagem inserindo os personagens e elementos narrados no Evangelho de Lucas.

Enquanto a Virgem entrega o seu Filho a Simeão, José carrega em uma das mãos uma gaiola com dois pombos, que eram levados no lugar de um cordeiro, como forma de sacrifício por aqueles que eram pobres.

Logo, os pombos, além de simbolizar a pureza, aludem também à humildade da Sagrada Família, assim como a de Simeão e de Ana, reforçando a metáfora de que Jesus veio entre os pobres e para os pobres.

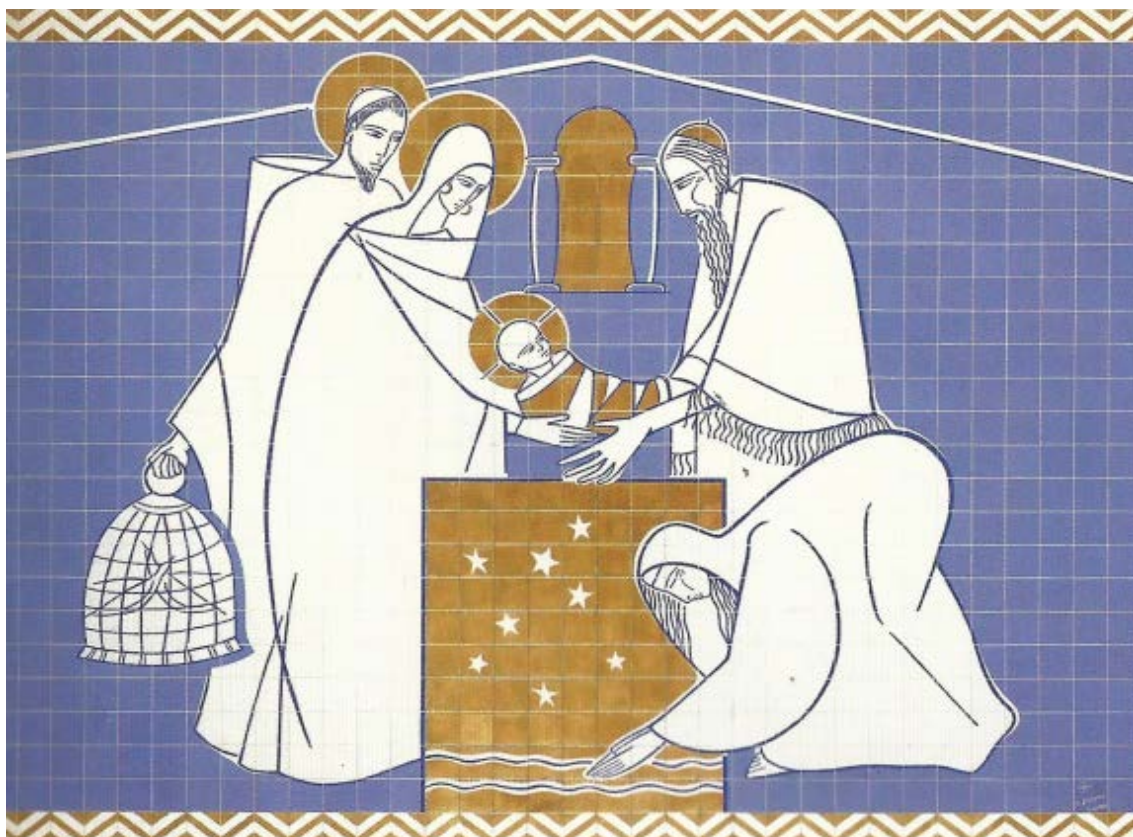
A profetiza Ana é representada abaixada, como se reverenciasse o menino-Deus, seu rosto carrega também uma marca de ruga pois, o Evangelho relata que ela era uma mulher que teria se casado jovem, mas por ter se tornando viúva muito cedo, acabou resignando-se e vivendo 84 anos no templo, servindo a Deus com jejuns e orações.

As oito estrelas sob o altar representam o período de oito dias de purificação, tanto de Jesus quanto de sua mãe Maria que, previstos pela lei judaica, antecederam o evento da circuncisão.

As pequenas ondas na parte de baixo do altar e o ziguezague indígena nas faixas douradas, representam as águas que simbolizam limpeza, purificação e renascimento, conforme descrito em Ezequiel 36, 25-27: “Aspergirei água pura sobre vocês e ficarão puros; eu os purificarei de todas as suas impurezas (...). Darei a vocês um coração novo e porei um espírito novo em vocês”.

Pois, segundo a Tradição cristã, o ritual de purificação nas águas ocorre por ocasião do Batismo, quando o indivíduo também é apresentado e oferecido a Deus.

Figura 67 - A apresentação de Jesus no templo.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 36.

#### ❖ A fuga para o Egito (Figura 68)

O Evangelho de **São Mateus 2,13-23** conta que, passados os dias da visita dos Magos, o Rei Herodes percebeu que eles não haviam ainda retornado com a informação do local onde estava aquela criança que nasceu e se tornaria o Rei dos Judeus.

Figura 68 - A fuga para o Egito.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 36.

Ele ficou furioso, e mandou matar todos os meninos de Belém em todo o território com menos de dois anos.

Mas o anjo apareceu para em sonho a José, avisando-o para tomar o menino Jesus e sua mãe Maria e fugir com eles para o Egito e, assim, escapar de Herodes.

José cumpriu o que o anjo havia dito, e a cena, descrevendo a jornada da Sagrada Família é denominada *A fuga para o Egito*, onde eles permaneceram até a morte do rei Herodes

Desse modo, o painel mostra a Virgem Maria montada em um burro, com o menino Jesus em seus braços e José à frente, guiando-os pelo caminho; enquanto os demais elementos do cenário contextualizam como sendo o Egito o local onde ocorre a narrativa.

Logo, os três triângulos fazem menção às grandes pirâmides de Gisé: Quéops, Quéfren e Miquerinos.

Ao mesmo tempo, a figura do triângulo reflete a verdade teológica cristã da Santíssima Trindade: 3 pessoas distintas, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, porém, consubstanciais, formando um único Deus.

As palmeiras, de modo particular as tamareiras, que frequentemente nascem em oásis no meio do deserto, são representadas aqui por serem consideradas, desde os tempos Babilônicos e do Egito Antigo, como as árvores de Deus, a árvore da vida, e suas folhas simbolizam a vida eterna e a ressurreição.

As ondas, representadas nas faixas douradas, fazem referência ao Rio Nilo, onde a simbologia das águas, aqui representada, é retomada com forte alusão à purificação e vida nova.

Já que o rio, considerado sagrado pelos egípcios, durante suas cheias sempre provia solo fértil nas suas margens, dando vida renovada e abundância à antiga civilização.

#### ❖ **Jesus entre os doutores da lei (Figura 69)**

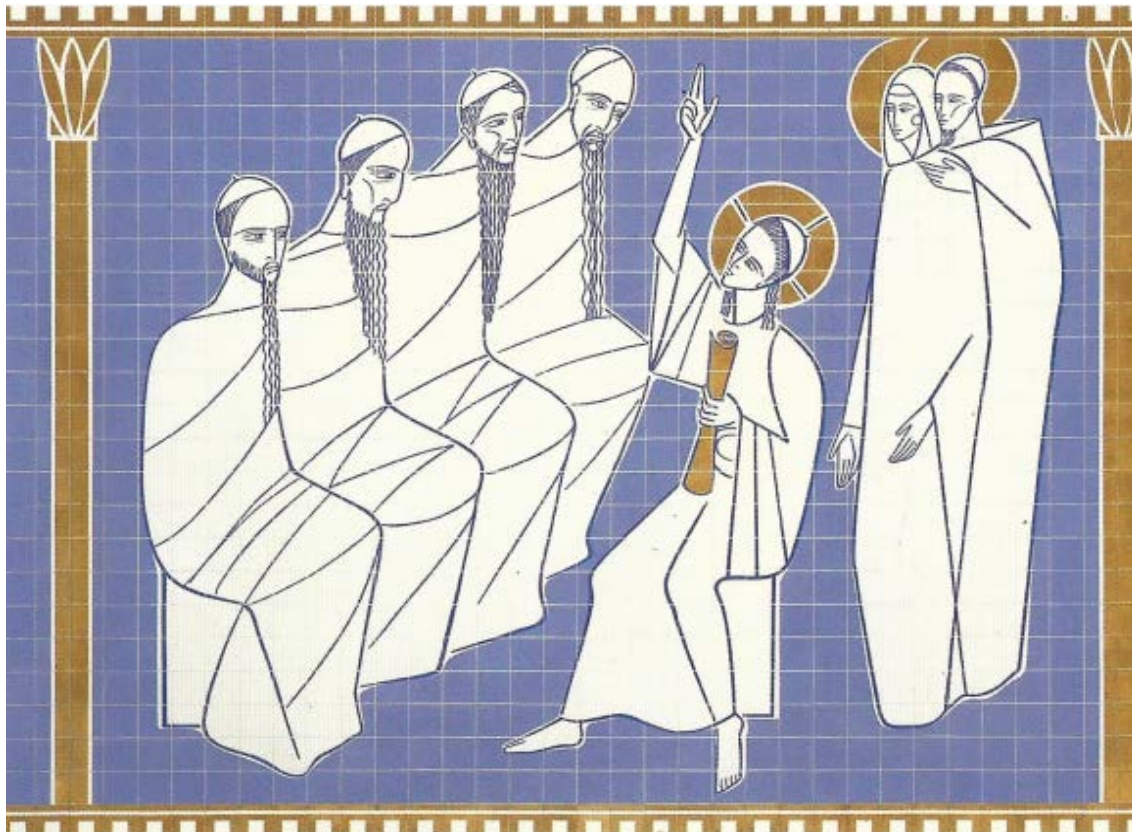
Segundo o Evangelho de **São Lucas 2, 41-50**, após o retorno do Egito, a Sagrada Família viveu num vilarejo de Nazaré, e quando Jesus tinha 12 anos, seus pais o levaram para Jerusalém para o banquete de Páscoa.

Enquanto a família retornava do banquete, eles descobriram que Jesus não estava com eles. Voltando correndo para Jerusalém, eles encontraram Cristo no templo, cercado de vários doutores, ou rabinos judeus que o ouviam admirados com a inteligência.

Logo, a cena representa Jesus, como um jovem judeu, ensinando aos doutores da lei no templo no momento em que sua mãe Maria e São José o encontram.



Figura 69 - Jesus entre os doutores da lei.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 37.

Na mão esquerda ele segura um pergaminho que alude à Torá - a bíblia hebraica, simbolizando a sua sabedoria, seu domínio das leis judaicas, enquanto com a mão direita ele aponta para o céu indicando, no entanto, que sua inspiração vem de Deus.

A maneira como a mão direita do Cristo é retratada nesse painel relembra a forma como ela aparece em diversos ícones do Cristo Pantocrator, como um gesto de benção.



Gaetano Passarelli coloca que: “os três dedos abertos (...) pretendem recordar a Trindade; e os dois dedos juntos (...) vêm para recordar que em Cristo subsistem as duas naturezas: a divina e a humana”<sup>154</sup>.

Os quadrados presentes nas faixas douradas, por outro lado, lembram novamente a humanidade do homem e seu conhecimento limitado de Deus, desde a queda de Adão e Eva no Paraíso.

As colunas do templo, por sua vez, são representadas com folhas de palmeiras que, assim como na Antiguidade, são símbolo de vitória, fazendo aqui, portanto, alusão à vitória do Cristo que, pela sua morte, vem para redimir a humanidade.

#### ❖ A Sagrada Família (Figura 70)

O painel da *Sagrada Família* se refere ao final da narrativa anterior, descrita no Evangelho **São Lucas** em **2, 51**, onde ele conta que:

Jesus desceu então para com seus pais para Nazaré, e permaneceu obediente a eles. E sua mãe conservava no coração todas essas coisas. E Jesus crescia em sabedoria, em estatura e graça, diante de Deus e dos homens.

A *Sagrada Família* apresenta a imagem de Jesus adolescente crescendo junto aos seus Pais Maria e José, servindo de modelo para os cristãos que são convocados a imitar suas virtudes, sua vida humilde e de retidão a Deus.

São José como modelo admirável de vigilância e solicitude paterna, a Virgem Santíssima como um exemplo insigne de amor, de respeito e de submissão, enquanto Jesus é modelo, para os filhos, de submissão a seus pais e um exemplo divino de obediência.

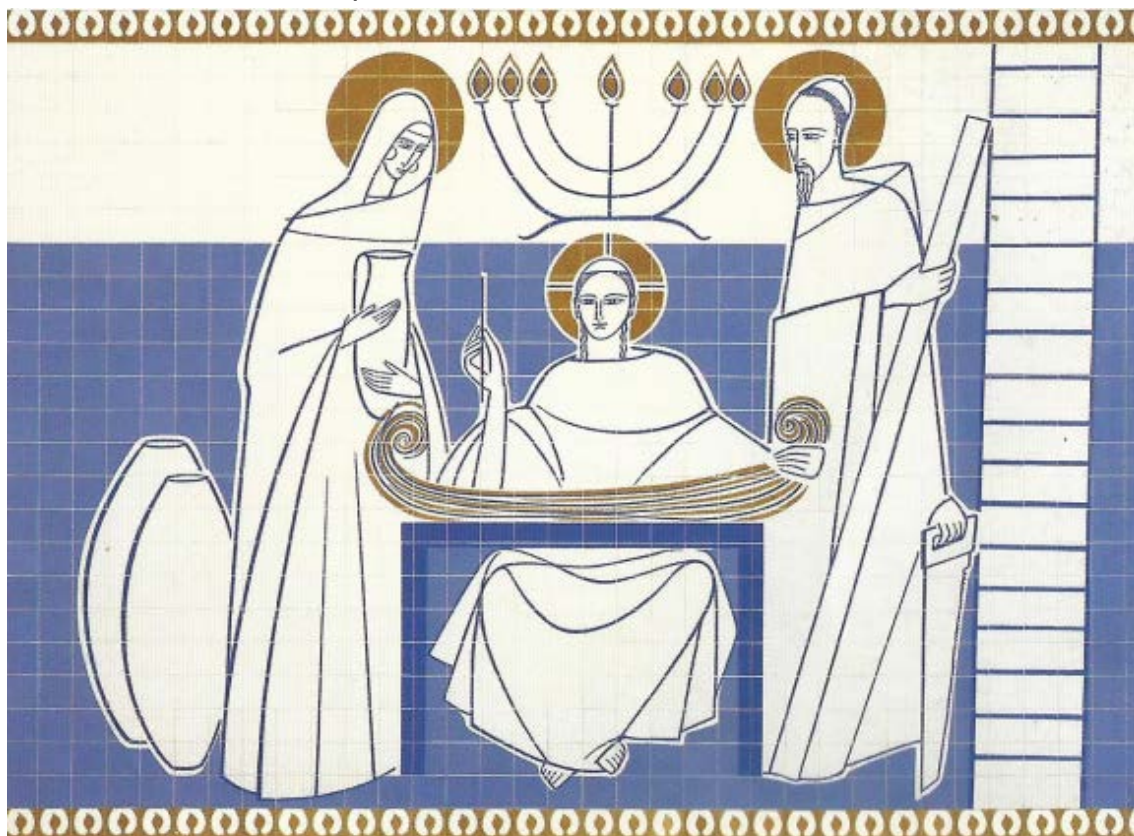
---

<sup>154</sup> PASSARELLI, G. *O ícone do Cristo Salvador*, 1996, pp. 25-27 apud TOMMASO, W. S. de. *O Cristo Pantocrator: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pasto*. São Paulo, 2017, pp. 149-150.

A Festa da Sagrada Família é celebrada durante o Tempo Litúrgico do Natal e, dependendo do Ciclo do Ano Litúrgico em vigor, faz também menção às narrativas anteriores: *A fuga para o Egito e Jesus entre os doutores da lei*<sup>155</sup>.

Figura 70 - A Sagrada Família.

Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 37.

Neste último painel do ciclo narrativo sobre a Infância de Jesus, a figura do Cristo traz novamente, em suas mãos, o pergaminho que alude à sua sabedoria divina, enquanto ele aponta para o alto com um bastão, símbolo do poder e do saber, mais uma vez lembrando que sua inspiração vem dos céus.

<sup>155</sup> O Ano Litúrgico passa por três ciclos, chamados de ano A, B e C onde, para cada ciclo, é reservada uma sequência de leituras próprias. Esta distribuição permite que as leituras bíblicas proclamadas na liturgia dominical voltem a ser lidas novamente após três anos, constituindo-se 3 ciclos de leituras do Evangelho e dos demais livros do Antigo e do Novo Testamento. No Ano A lê-se o Evangelho de Mateus, no Ano B o Evangelho de Marcos e no Ano C o Evangelho de Lucas. O Evangelho de João, por sua vez, é reservado para ocasiões especiais, principalmente festas e solenidades.

A Menorá ou Menorah, localizada acima da sua cabeça, é um dos principais símbolos judaicos e trata-se de um candelabro de 7 braços representando a Árvore da Vida e simboliza a luz espiritual e a salvação.

Desse modo, para o cristianismo, a Menorá representa a presença do Espírito Santo de Deus e a esperança da ressurreição.

O vaso próximo à Virgem, assim como aquele em suas mãos, remonta a simbologia do início da arte cristã que, frequentemente encontrado nas catacumbas romanas, denotava o receptáculo para a alma do falecido.

Mais tarde, tornou-se atributo de Maria Madalena segurando óleo de mirra, e das mulheres que vão até o túmulo de Cristo (ver painel: *As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos*, p.166).

São José segura nas mãos a madeira e o serrote, alguns de seus atributos que se referem ao seu ofício de carpinteiro. Tendo, ao seu lado, uma escada que representa a ligação entre o céu e a terra, símbolo também das virtudes e da gradativa evolução do homem, cujo primeiro degrau é a humildade.

A escada é um dos instrumentos da Paixão de Cristo, sendo utilizada em representações da *Descida de Cristo da cruz*. Logo, a sua presença no painel também indica a morte de Jesus pelos pecados da humanidade.

Considerado sagrado, purificador e regenerador, o elemento fogo representado nas faixas douradas simboliza a chama da fé, que deve sempre ser alimentada pelo fiel, e também o Espírito Santo.

## **PAINÉIS “A VIDA PÚBLICA DE JESUS” (NAVE NORTE)**

Cor predominante: Azul cobalto.

### **❖ O batismo do Senhor (Figura 71)**

Esta cena traz, a passagem encontrada, ao mesmo tempo nos Evangelhos de **São Mateus 3, 1-17, São Marcos 1, 2-11 e São Lucas 3, 1-22.**

A narrativa apresenta São João Batista durante suas pregações nos arredores da Judeia, quando profetizava a chegada do Salvador e Jesus, vindo da Galileia, indo ao seu encontro no Rio Jordão para ser batizado por ele.

João ao vê-lo, disse-lhe: “ Sou eu que devo ser batizado por ti, e tu vens a mim”? Jesus, porém, lhe respondeu: “Por enquanto deixe como está! Porque devemos cumprir toda a justiça”.

Depois de ser batizado Jesus saiu da água, então o céu se abriu e o Espírito de Deus, descendo como uma pomba, pousou sobre ele. E do céu veio uma voz dizendo: “Este é o meu filho amado; em ti encontro meu agrado”.

Figura 71 - O batismo do Senhor.

Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 40.

Desse modo, o painel traz as figuras de São João Batista batizando o Cristo, agora adulto, nas águas do Rio Jordão enquanto o Espírito Santo de Deus em forma de pomba, símbolo de pureza e paz, repousa sobre ele.

As águas trazem novamente o sentido de elemento sagrado e purificador do Batismo, onde o próprio Cristo se coloca como modelo a ser seguido desde o início da sua jornada.

A figura da planta do papiro, ao lado da figura de Jesus, era comumente utilizada em capitéis e pinturas egípcias representando o caminho do deus-sol.

Aqui, a figura marca o início da vida pública de Jesus que, para os cristãos é a luz do mundo.

Seu simbolismo reforça o aspecto sagrado das águas do Rio Jordão, aqui representadas. Pois, assim como as do Rio Nilo, no Egito, suas águas fazem alusão à vida renovada e abundante em Cristo, tal como em suas palavras em João 10, 10: “Eu vim para que tenham vida, e a tenham em abundância”.

O cordeiro representado ao lado de João, por sua vez, refere-se ao livro do Evangelista **São João 1, 29-36**, que descreve que o Batista, ao ver Jesus no dia seguinte ao batismo, disse: “Eis o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo”.

Por essa referência à imagem do cordeiro, João Batista profetiza o sacrifício de Cristo, que pela sua morte iria redimir a humanidade pela sua morte.

As palmas encontradas nas faixas douradas, superior e inferior ao painel, para o cristianismo, são símbolo da vitória sobre a morte. Sendo, portanto, novamente uma alusão ao Cristo, aquele que pela sua entrega na cruz, venceu a morte.

#### ❖ **As tentações de Jesus no deserto (Figura 72)**

Os Evangelhos de **São Mateus 4, 1-11**, **São Marcos 1, 12-13** e **São Lucas 4, 1-13** narram que, depois do batismo de Jesus por João Batista, ele seguiu para o deserto, onde rezou e manteve jejum durante quarenta dias e quarenta noites.

Por esta razão Jesus estava muito faminto, e o diabo apareceu para ele dizendo: “Se tu és Filho de Deus, manda que essas pedras se tornem pães! ” Mas



Jesus respondeu: “Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus”.

Novamente o diabo tornou a tentá-lo, levando-o a lugar mais alto da Cidade Santa, no topo do templo, dizendo-lhe: “Se tu és o Filho de Deus, joga-te para baixo”! O demônio o desafiava de modo que, se ele fosse realmente Filho de Deus, o Senhor enviaria anjos para que Jesus não se machucasse. Novamente, contudo, Jesus respondeu-lhe: “Não tentarás o Senhor teu Deus”.

Por fim, o diabo levou Jesus para o topo da montanha mais alta, e lá mostrou a ele todos os reinos do mundo e suas riquezas, oferecendo-lhe como suborno se Jesus abandonasse a Deus e o venerasse. Jesus, no entanto, respondeu: “Você adorará ao Senhor teu Deus, e somente a ele servirá”. Então o diabo o deixou.

O painel, então, mostra a figura de Cristo no deserto sendo tentado pelo diabo, assim como os elementos utilizados pelo demônio (de baixo para cima): as pedras, o templo e os reinos com suas riquezas.

Figura 72 - As tentações de Jesus no deserto.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 40.

Aqui, a figura do demônio aparece sem rosto, fazendo referência à metáfora de que o mal não possui uma face definida possuindo, desse modo, a capacidade de assumir muitas feições que podem trazer engano ao homem.

Uma das formas tradicionalmente utilizadas pela arte cristã para representar a figura do demônio foi assemelhá-lo ao deus grego Pan, com chifres, cauda e patas de um animal semelhante ao bode.

O ser mitológico, desse modo, passaria a estar relacionado ao demônio e, portanto, inimigo da Igreja.

Sua figura, mesmo disfarçada de monge ou viajante nas representações, era traído pelo casco sob o manto, como ocorre neste painel.

Os ventos que envolvem as figuras no deserto possuem dupla conotação: num primeiro momento simbolizam a fugacidade, a instabilidade e a vaidade do mal e, num segundo momento, representam os anjos, mensageiros de Deus, que vêm ao socorro do Cristo para servi-lo depois que Satanás o deixou: “E os anjos de Deus se aproximaram e serviram Jesus”.

Nas faixas superior e inferior, Cláudio Pastro utiliza a figura do triângulo dourado voltado para cima simbolizando o fogo da purificação e transformação, e o triângulo branco que, voltado para baixo, representa a água que significa purificação e fertilização.

### ❖ **As bodas de Caná (Figura 73)**

A narrativa das bodas de Caná é descrita no Evangelho de **São João 2,1-12**, ocorrendo nela o momento em que Jesus operou seu primeiro milagre, ou seja, é quando o Cristo, de fato, iniciou sua vida pública.

Por esta razão Cláudio Pastro, aparentemente, com essa cena dá continuidade aos dois primeiros painéis da *Vida Pública de Jesus*, ainda que o

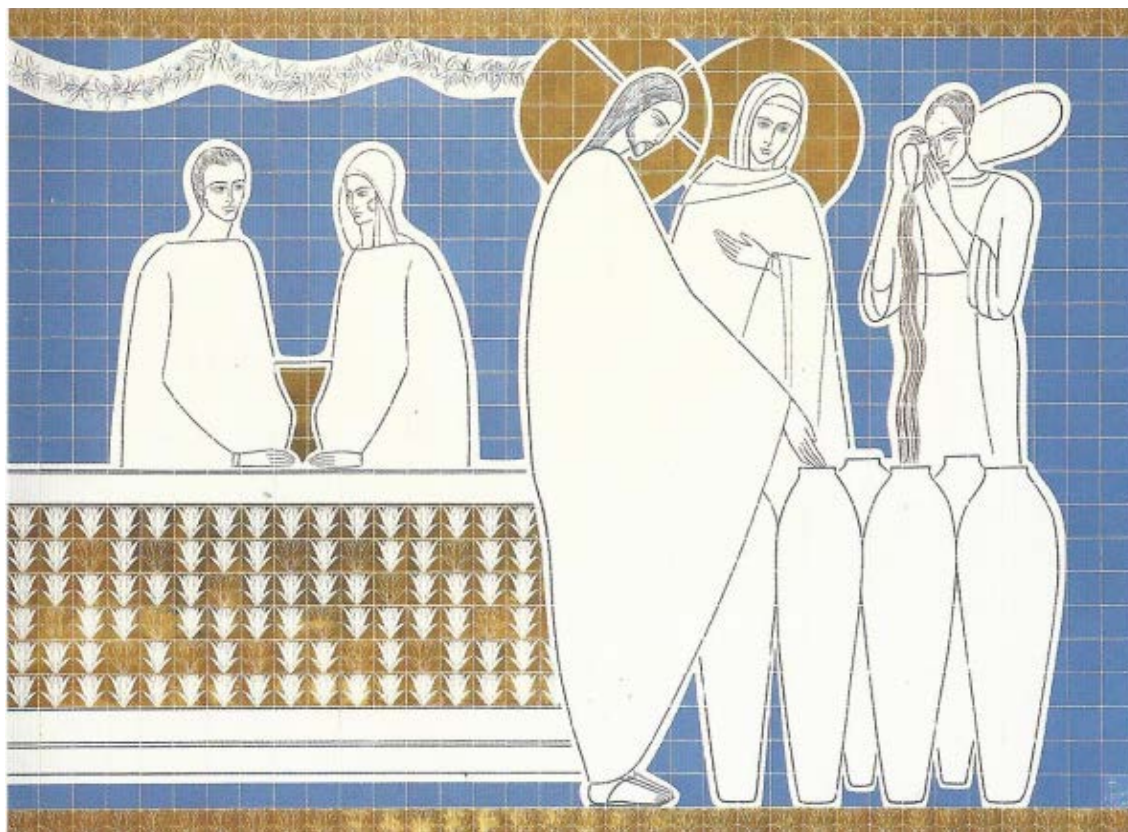
Evangelho de João sugira que sua ocorrência teria sido após o chamado dos primeiros discípulos (**João 1, 35-51**).

A passagem conta que Jesus havia sido convidado, junto com sua mãe Maria e seus discípulos, para um casamento em Caná, na Galiléia.

Durante o banquete, faltou vinho e Maria, recorrendo a Jesus, disse-lhe: “Eles não têm mais vinho”. No entanto, Cristo respondeu a ela: “Minha hora ainda não chegou”.

Porém, Maria voltou-se para aqueles que estavam servindo dizendo: “Faça tudo o que ele vos disser”.

Figura 73 - As bodas de Caná  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 41.

Logo, Jesus ordenou, aos que serviam, que enchessem, de água, seis potes de pedra que havia no local. E, em seguida disse-lhes: “Agora tirem e levem ao

mestre-sala”. Quando o mestre provou a bebida dos potes de água, ele descobriu que todos estavam cheios com vinho da melhor qualidade.

O painel contextualiza a cena posicionando, ao fundo, os noivos sob um arranjo de flores que ornamentam o local da festa de casamento, enquanto ambos seguram um cálice sobre a mesa do banquete.

O cálice, chancelado por Jesus Cristo na instituição da Eucaristia, é símbolo da fé cristã, mais particularmente da redenção de Cristo.

Como São Paulo descreve em sua primeira carta aos Coríntios: “Porventura o cálice da bênção, que abençoamos não é a comunhão do sangue de Cristo” (I Coríntios 10, 16).

A mesa e as faixas douradas do painel são ornamentadas de açucenas, uma espécie de lírio, que simboliza a pureza e a castidade da Virgem Maria.

Maria possui grande destaque nessa narrativa, por servir de mediadora entre os serviçais e seu Filho, assumindo também, dessa maneira, grande importância teológica como mediadora dos fiéis com o Cristo.

Cláudio Pasto buscou, com as açucenas, fazer também uma associação com as núpcias dos noivos.

A figura é frequentemente retomada na obra de Pasto em diversos lugares da Basílica de Aparecida. Através da sua representação o artista buscou simbolizar a Igreja (a amada) sendo desposada pelo Cristo (o amado), em uma referência ao livro Cântico dos Cânticos das Sagradas Escrituras.

À frente da cena, encontra-se Maria que observa um dos servos da festa enchendo os seis potes de água, enquanto Jesus faz um gesto de bênção simbolizando, assim, o momento do milagre da transformação da água em vinho.

#### ❖ **Jesus na sinagoga (Figura 74)**

Este painel se refere a passagem do Evangelho de **São Lucas 4, 14-21**.

Nela, o evangelista conta que Jesus ensinava nas sinagogas, tendo alcançado fama por toda a redondeza da Galileia.

E, em um sábado, conforme costume, Jesus estava na sinagoga quando levantou-se para fazer a leitura do livro do profeta Isaías que dizia: “O espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me consagrou com a unção, para anunciar a Boa Notícia aos pobres; proclamar a libertação aos presos e aos cegos a recuperação da vista; para libertar os oprimidos e para proclamar um ano de graça do Senhor”.

Em seguida, Jesus fechou o livro e disse aos presentes: “Hoje se cumpriu essa passagem da Escritura, que vocês acabaram de ouvir”.

O painel apresenta, portanto, a figura de Cristo paramentado com uma túnica judaica segurando o pergaminho, simbolizando sua sabedoria e conhecimento das escrituras, pelos quais Cristo era frequentemente reconhecido e elogiado.

Sua imagem é acompanhada por faixas que trazem outros elementos: a lamparina (acima), a uva (na faixa do meio) e os ramos de oliveira (abaixo).

A lamparina é símbolo da sabedoria e da piedade de Cristo, ao mesmo tempo em que simboliza a chama da fé, que o fiel deve tratar com vigilância, zelo e cuidado até o dia do Juízo Final.

Esse simbolismo remete à *parábola das dez virgens* contada por Jesus e descrita em Mateus 25,1-13:

Então o reino dos céus será semelhante a dez virgens que, tomando as suas lâmpadas, saíram ao encontro do noivo. Cinco dentre elas eram tolas, e cinco prudentes. As tolas, tomando as suas lâmpadas, não levaram azeite consigo; mas as prudentes levaram azeite em suas vasilhas juntamente com as lâmpadas. Tardando o noivo, acabaram cochilando e adormeceram. Mas à meia-noite ouviu-se um grito: Eis o noivo! Saíam ao seu encontro. Então se levantaram todas aquelas virgens e prepararam as suas lâmpadas. Disseram as tolas às prudentes: Dai-nos do vosso azeite, porque as nossas lâmpadas estão-se apagando. Porém as prudentes responderam: Talvez não haja bastante para nós e para vós; ide antes aos vendedores e comprai para vós. Enquanto foram comprá-lo, veio o noivo; as que estavam preparadas, entraram com ele para a festa de casamento e fechou-se a porta. Depois vieram as outras virgens e disseram: Senhor, Senhor, abrenos a porta. Mas ele respondeu: Em verdade vos digo que não vos conheço. Portanto vigiai, porque não sabeis nem o dia nem a hora.

A uva, por sua vez, é símbolo do vinho eucarístico na arte cristã, elemento pelo qual é rememorado o sangue de Cristo derramado pela humanidade.



Do mesmo modo, a videira refere-se ao Evangelho de São João 15, 1-5, através da qual Cristo expressou a nova relação de Deus com o homem através D'ele: "Eu sou a verdadeira videira, e meu Pai é o agricultor. (...). Eu sou a videira, e vocês são os ramos. Quem fica unido a mim, e eu a ele, dará muito fruto, porque sem mim vocês não podem fazer nada".

Os ramos de oliveira, conforme dito anteriormente, são símbolo de paz e da providência divina.

Nas faixas douradas superior e inferior do painel está representada a Estrela de Davi, conhecida também como o "Escudo de Davi", símbolo comumente utilizado pela religião judaica. É formada por dois triângulos equiláteros sobrepostos que significam proteção, união do feminino e do masculino, junção dos opostos, bem como a ligação entre o céu e a terra.

Além disso, a presença do símbolo nesse painel deseja lembrar que, teologicamente, Cristo era descendente do Rei Davi pois, segundo as escrituras, Jesus era filho de Deus, mas ele se tornou homem, e como tal, ele era descendente da linhagem de Davi como descrito no evangelho de São Mateus 1,1-17: "Livro da origem de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão. (...). Assim, as gerações desde Abraão até Davi são catorze; de Davi até o exílio na Babilônia, catorze gerações; e do exílio na Babilônia até o Messias, catorze gerações".

Figura 74 - Jesus na sinagoga.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 41.

#### ❖ O chamado dos primeiros discípulos (Figura 75)

Na construção da cena desse painel Cláudio Pastro toma como referência os evangelhos de **São Mateus 4, 18-22** e **São Marcos 1, 16-20**.

Ambos os livros narram que Jesus, ao andar à beira do mar da Galileia, viu dois irmãos: Simão, também chamado Pedro, e André, enquanto jogavam redes no mar, pois eram pescadores.

Jesus disse para eles: “Sigam-me, e eu farei de vocês pescadores de homens”. Eles deixaram imediatamente as redes e o seguiram.

Mais adiante Jesus viu outros dois irmãos: Tiago e João, também pescadores, que estavam na barca consertando as redes quando os Jesus os chamou. Imediatamente eles deixaram a barca e o seguiram.

Figura 75 - O chamado dos primeiros discípulos.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 40.

O painel mostra, então, esses dois momentos onde Jesus constituiu seus primeiros discípulos. Em pé, na cena, estão Jesus e os irmãos Simão Pedro e André enquanto, na barca, encontram-se os outros dois irmãos: Tiago e João consertando as redes de pesca.

As águas do Mar da Galileia simbolizam a purificação e a vida nova em Cristo para a qual os discípulos são chamados, assumindo novamente a forma de ziguezague indígena, cara ao artista.

Enquanto os peixes, nas faixas douradas, simbolizam fartura e vida em abundância prometidas pelo Salvador. De fato, por diversas ocasiões, os Evangelhos narram que Jesus operou milagres multiplicando peixes.

Como em Lucas 5-11, quando os apóstolos estão tentando pescar sem sucesso no Mar da Galileia e Jesus pede-lhes que tentem uma vez mais lançar as redes, ao que eles são recompensados com uma grande quantidade de peixes.

Nas pinturas das catacumbas cristãs, o próprio Cristo é apresentado como um peixe, cuja palavra em grego, *Ichthys*, é um acróstico que significa Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador.

#### ❖ A samaritana no poço (Figura 76)

O Evangelho segundo **São João 4, 7-9** narra que durante sua jornada da Judéia a Galileia, Jesus veio até a cidade de Samaria e parou para descansar Junto a um poço.

Nesse instante, aproximou-se uma mulher da Samaria para retirar água e Jesus disse a ela: “Dê-me de beber”. Então a mulher disse a ele: “Como tu, sendo um Judeu, pede para que eu o dê de beber, logo eu uma mulher da Samaria? A mulher indagava a Jesus isso porque os judeus não se davam bem com Samaritanos.

Jesus, no entanto, respondeu: “Se você reconhecesse o dom de Deus, e quem lhe está pedindo de beber, você é que lhe pediria. E ele daria a você água viva”.

Ela então, o reconheceu como o Messias e trouxe muitos dos samaritanos da cidade para vê-lo. Cristo permaneceu com eles por dois dias, e muitos dos cidadãos foram convertidos pela fé nele.

O painel referente a essa passagem mostra, então, Jesus sentado num poço, enquanto a mulher samaritana se aproxima com seu vasilhame para retirar água.

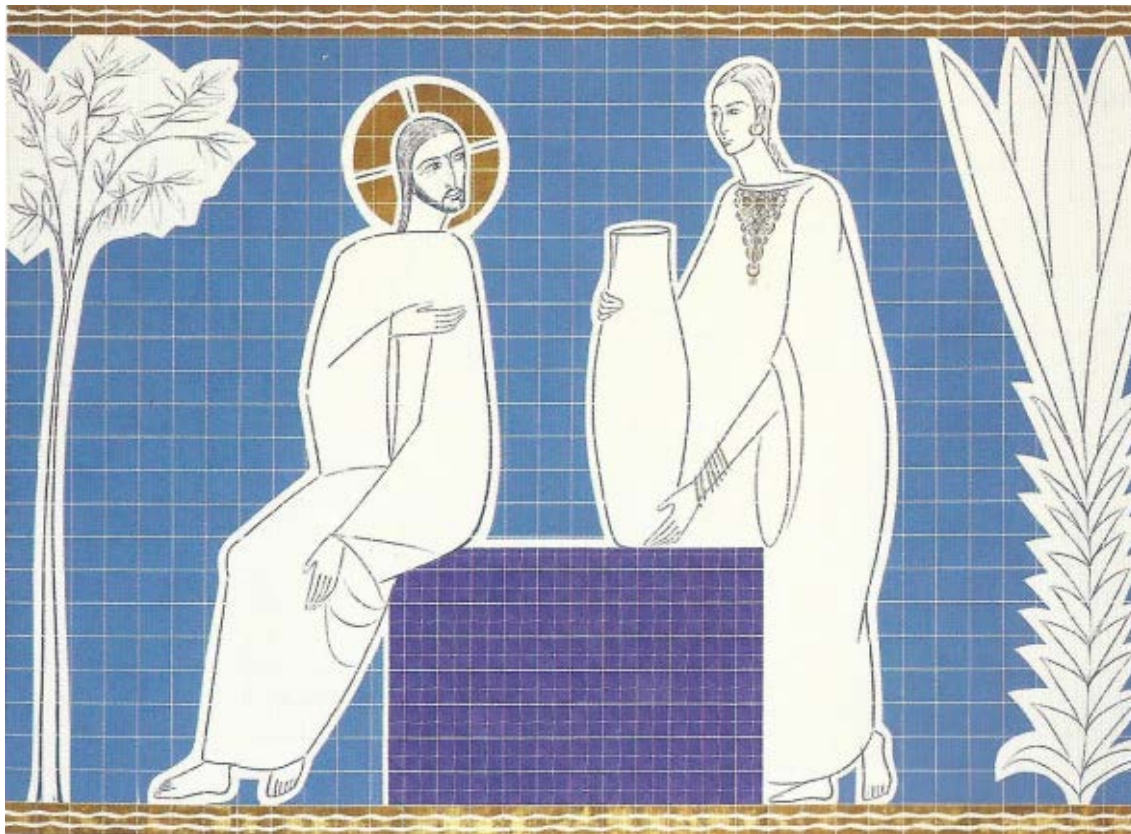
Aparentemente a cena ocorre num jardim que, segundo a simbologia de Cláudio Pasto, é considerado um refúgio sagrado e local de harmonia.

O artista frequentemente faz alusão a esse simbolismo em imagens da fauna e flora brasileira no próprio templo de Aparecida, considerando o espaço da Basílica como um microcosmos, um oásis que configura o paraíso terrestre, o Jardim do Éden.

As águas indicadas nas faixas douradas retomam o simbolismo de vida renovada. Já que o próprio Cristo revela à Samaritana que ele é a fonte de água viva.



Figura 76 - A samaritana no poço.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 40.

#### ❖ A ressurreição do filho da viúva de Naim (Figura 77)

A cena apresenta a narrativa descrita no **Evangelho de São Lucas 7, 11 -17** onde Jesus, seguido por uma multidão, foi até a cidade de Naim e, chegando na porta da cidade, encontrou uma mulher viúva indo enterrar o seu único filho.

Ao vê-la, Jesus sentiu compaixão, e tocando o caixão disse: “Jovem, eu lhe ordeno, levante-se”! O morto então levantou-se e começou a falar, fazendo com que todos aqueles que o seguiam ficassem espantados e glorificassem a Deus.



Figura 77 - A ressurreição do filho da viúva de Naim.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 41.

Desse modo, o painel traz representados Jesus, acompanhado de alguns dos seus discípulos e da mulher viúva, apontando para o morto e ordenando que ele se levante, enquanto o morto é representado levantando de um esquife.

Um dos homens é representado glorificando a Deus, maravilhado pelo milagre ocorrido, enquanto o arco, que o cerca, representa a porta da cidade de Naim onde Jesus encontrou a mulher e seu filho, conforme narrado nas Escrituras.

Na lateral do esquife e nas faixas douradas, superior e inferior do painel, encontram-se representadas figuras de tamareiras que oportunamente, aqui, simbolizam a vitória de Jesus sobre a morte. Lembrando que, assim como Cristo, morreu e ressuscitou, aqueles que creem nele também terão a vida eterna.

### ❖ A transfiguração do Senhor (Figura 78)

Os Evangelhos de **São Mateus 17, 1-9**, **Marcos 9, 2-8** e **Lucas 9, 28-36** narram que após os discípulos terem retornado de suas primeiras jornadas missionárias, Jesus tomou Pedro, João e Tiago e subiu a montanha para rezar.

Enquanto rezava, o rosto de Cristo mudou de aparência e sua roupa ficou muito branca e reluzente. Em meio à sua transfiguração apareceram os profetas Elias e Moisés.

Pedro e os companheiros dormiam profundamente, e quando acordaram viram a glória de Jesus e dos dois homens. Tomando a palavra, Pedro disse a Jesus: “Mestre, é bom que permaneçamos por aqui. Vamos fazer três tendas: uma para ti, outra para Moisés e outra para Elias”.

Quando Pedro ainda estava falando, desceu do céu uma nuvem e os encobriu. Nesse momento, os discípulos ficaram com medo e da nuvem saiu uma voz que dizia: Este é o meu Filho, o Escolhido. Escutem o que ele diz! ” E, quando a nuvem se dissipou, não havia mais ninguém com eles, somente Jesus.

O painel, desse modo apresenta Jesus ladeado pelas figuras de Moisés à sua direita e de Elias à sua esquerda.

Tomados pelo medo, os discípulos encontram-se agachados, e somente Pedro olha em direção ao Cristo representando, ao mesmo tempo, o momento em que ele fala com Jesus para permanecerem ali e construir três tendas: uma para o Mestre e as outras duas para os profetas.

A figura de Moisés é representada segurando a tábua da Lei, atributo do profeta, contendo os dez mandamentos que foram escritos diretamente por Javé (Deus) e entregues a ele, libertador e legislador de Israel, no contexto da Antiga Aliança, descrita no Livro do Êxodo, 20, 1-17 e também no Livro do Deuteronômio 5, 6-21.

Figura 78 - A transfiguração do Senhor.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 41.

Cristo, assim como Elias, segura em uma das mãos um pergaminho, símbolo de sabedoria, que lhe atribui autoridade sobre a Lei do Senhor, enquanto com a outra mão novamente é representado fazendo um gesto de bênção.

Em seu ombro, encontram-se as inscrições IC XC, anagrama formado pelas letras iniciais e finais de seu nome em grego: *Ἰησοῦς Χριστός*. Também no ombro podem ser vistas as letras gregas alfa (Α) e ômega (Ω), referindo-se ao Senhor que é o início e o fim de todas as coisas, como descrito no Livro do Apocalipse 21, 6: “Eu Sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim. A todos quantos tiverem sede lhes darei de beber graciosamente da fonte da água da viva”.

Acima da cabeça de Cristo e sob os seus pés encontram-se representações de ondas, que remetem às nuvens que encobriram a todos no momento da transfiguração de Cristo.

As nuvens são símbolo da onipresença de Deus e, na iconografia cristã, são usadas como veículo daqueles que sobem aos céus, como o Cristo na sua *Ascensão*.

Nas faixas douradas encontram-se repetidamente o termo em hebraico **ישו** (Yeshua) que quer dizer Jesus.

## **PAINÉIS “NOVO MANDAMENTO, A EUCARISTIA, A PAIXÃO E MORTE DE JESUS” (NAVE OESTE)**

Cor predominante: Tons de lilás.

### **❖ Maria de Betânia unge os pés de Jesus (Figura 79)**

A cena deste painel é descrita nos Evangelhos de **São Mateus 26, 1-5**, **São Marcos 14, 3-9** e **São João 12, 1-11**.

No entanto, aparentemente, é o Evangelho de João que Cláudio Pastro toma como referência principal para compor essa cena pois, ainda que os Evangelhos citados sigam estrutura narrativa semelhante, o texto de São João descreve que a referida passagem ocorre em Betânia na casa de Lázaro, que era considerado amigo de Cristo e que, quatro dias antes, havia morrido e foi ressuscitado por Jesus<sup>156</sup>.

O Evangelista relata, também, que na casa estavam, junto com Lázaro, as suas irmãs: Marta e Maria, aquela que ungiu os pés de Jesus.

Os Evangelhos de São Marcos e São Mateus, por outro lado, narram que a passagem ocorre também em Betânia, porém na casa de Simão, o leproso, e que

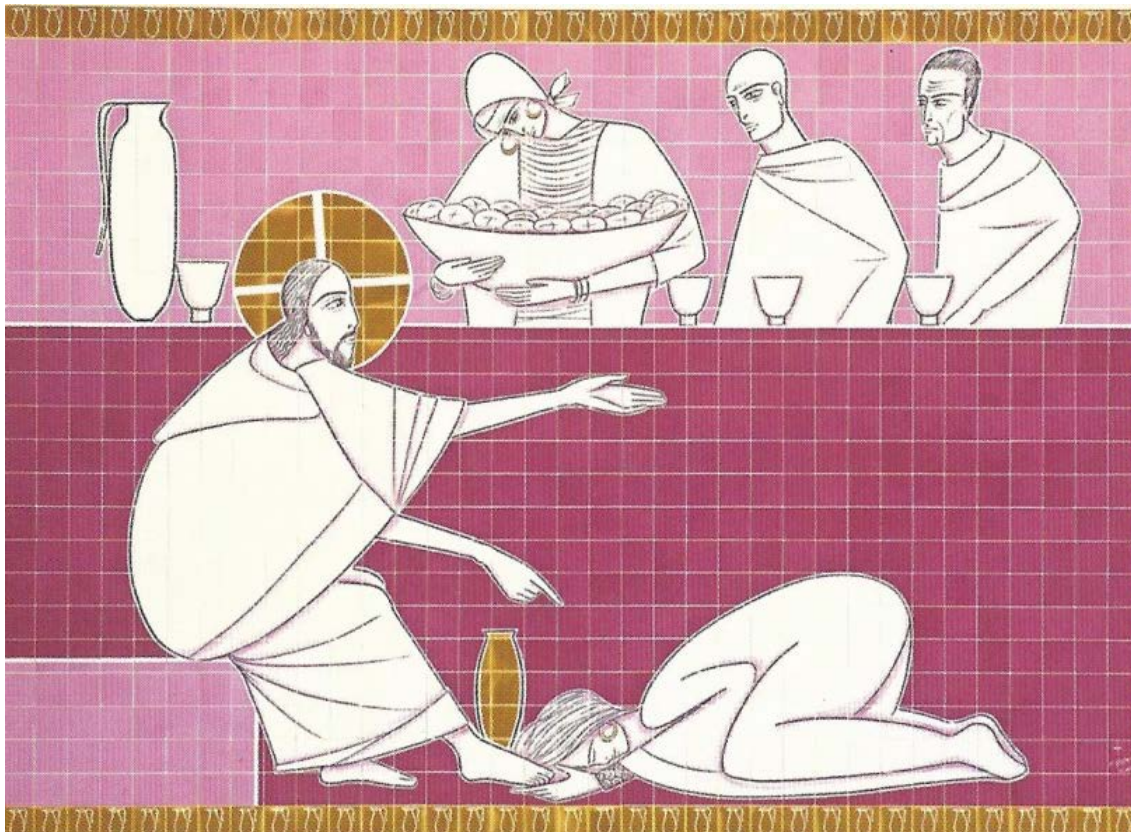
---

<sup>156</sup> Embora essa cena não represente, de fato, o momento da *Ressurreição de Lázaro*, a narrativa do Evangelho de São João faz referência a esse momento que, segundo ele, teria ocorrido quatro dias antes, próximo a celebração da Páscoa pelos judeus. Logo, apoiada pela narrativa, o painel onde *Maria de Betânia unge os pés de Jesus* torna implícito, ao mesmo tempo, o acontecimento anterior: *A Ressurreição de Lázaro*, pois a figura de Lázaro, já ressuscitado, é aqui representada na mesa do banquete ladeado pela sua irmã Marta e o apóstolo Judas Iscariotes. Isso, talvez, explique a escolha de Cláudio Pastro em representar a cena da *Ressurreição do filho da viúva de Naim*, que fecha o ciclo anterior, no lugar da representação da cena da *Ressurreição de Lázaro*, mais comumente conhecida pelos fiéis. Com essa possível tomada de decisão, o artista possibilitaria, assim, que durante as celebrações fosse possível serem referenciadas diferentes passagens do Novo Testamento que envolvem o tema *ressurreição*, para as quais Pastro teve maior liberdade de escolha, segundo Dom Darci. (Ver entrevista concedida por Dom Darci para esta pesquisa – Anexo I).



nela havia uma mulher, cujo nome não é citado, que ungiu, não os pés, mas a cabeça de Jesus.

Figura 79 - Maria de Betânia unge os pés de Jesus.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 44.

Isto posto, o texto de São João conta que, seis dias antes da Páscoa, Jesus foi à casa de Lázaro e de suas irmãs Marta e Maria, onde foi oferecido um jantar para Jesus.

Enquanto Marta servia o jantar, Maria aproximou-se de Jesus carregando quase meio litro de perfume de nardo puro, e muito caro, e com ele ungiu os pés de Jesus enxugando-os, em seguida, com os seus cabelos.

Judas Iscariotes, o discípulo que viria entregar Jesus para os romanos, testemunhando tudo aquilo, disse: “Por que esse perfume não foi vendido por trezentas moedas de prata para dar aos pobres? “



No entanto, Jesus respondeu: “Deixe-a. Ela guardou esse perfume para o dia do meu sepultamento”.

Tomando essa narrativa, portanto, Cláudio Pastro representa neste painel a figura de Jesus sentada enquanto Maria, prostrada ao chão, enxuga com seus cabelos os pés do Cristo, que ela acabara de perfumar com o conteúdo do vasilhame ao seu lado.

Na parte de trás da representação, Marta serve o jantar, aqui representado pelo pão e pelos cálices distribuídos sobre a mesa, enquanto observa a cena ao lado do seu irmão Lázaro e do apóstolo Judas Iscariotes.

Jesus aponta para Maria enquanto, com a outra mão, a pintura sugere que, ele explicava a importância do gesto de Maria em reconhecê-lo como Cristo, o Senhor.

O vasilhame com o perfume de nardo ao lado de Maria, que também é representado nas faixas douradas, faz conotação direta com a morte e sepultamento de Cristo, como o próprio evangelho descreve nas palavras de Jesus.

Do mesmo modo o pão e o vinho nos cálices, servidos durante o jantar, são símbolos da Eucaristia e remetem ao corpo e sangue de Cristo entregues para a Salvação da humanidade.

#### ❖ A entrada de Jesus em Jerusalém (Figura 80)

Neste painel Cláudio Pastro toma como referência a narrativa encontrada nos livros de **São Mateus 21, 1-11**, **São Marcos 11, 1-11**, **São Lucas 19, 29-40** e **São João 12, 12-19**<sup>157</sup>.

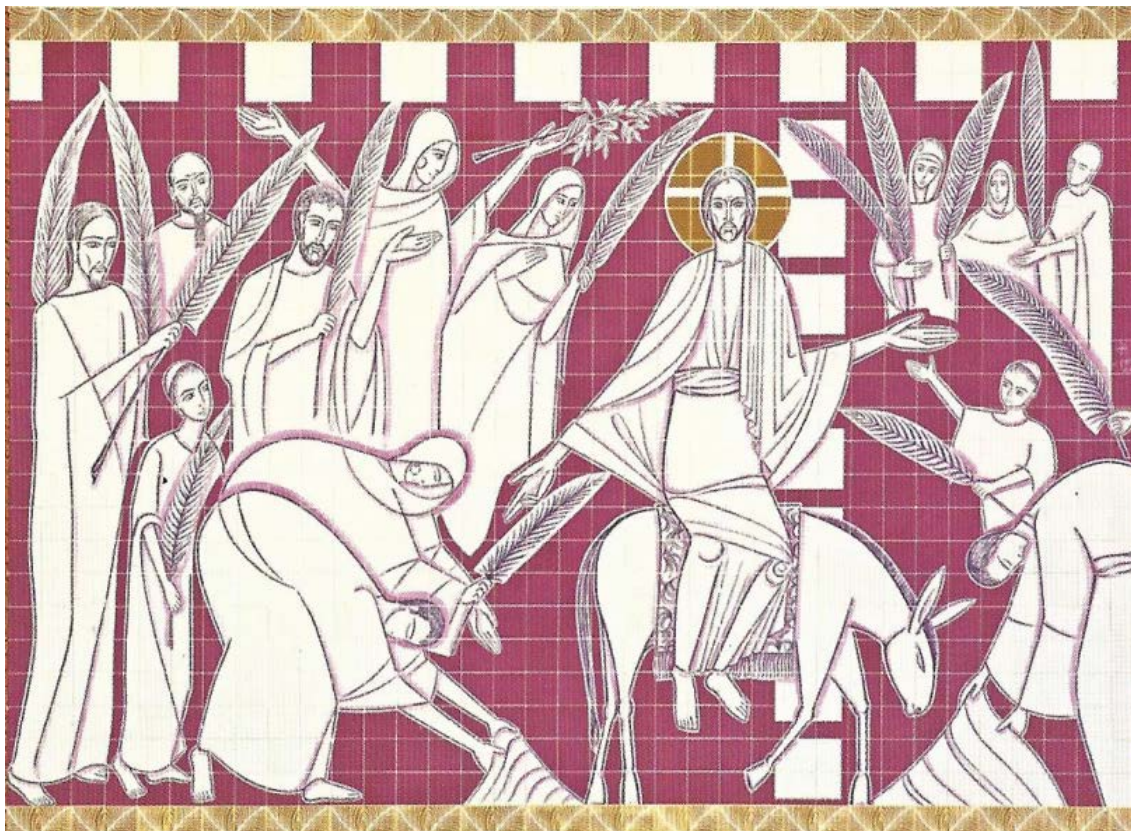
A narrativa descreve Jesus indo para Jerusalém e, tendo chegado próximo ao Monte das Oliveiras, instruiu dois de seus discípulos para ir até a cidade e trazer um jumento que eles encontrariam lá.

---

<sup>157</sup> Os Evangelhos de Marcos e Mateus descrevem que a entrada de Cristo em Jerusalém teria acontecido antes dias antes ao jantar onde uma mulher o havia ungido com perfume de nardo, enquanto São Lucas, somente relata que tal momento teria ocorrido antes da Festa da Páscoa dos Judeus. No entanto, São João coloca especificamente, que tal passagem sucedeu-se ao dia do jantar na casa de Lázaro sendo possivelmente, por essa razão, que Cláudio Pastro posicionou este painel na sequência.

Quando o jumento foi trazido, os discípulos o cobriram com suas vestes e Cristo montou e cavalgou em direção a cidade.

Figura 80 - A entrada de Jesus em Jerusalém.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 44.

Ao vê-lo, uma multidão, que teria ido à festa de Páscoa na cidade, apanhou ramos de palmeira e saiu ao seu encontro gritando: “Hosana! Bendito aquele que vem em nome do Senhor, o rei de Israel! “

Muitas pessoas estenderam seus mantos pelo caminho e outros puseram ramos que haviam apanhado nos campos.

O painel apresenta Jesus montado sobre um jumento enquanto várias personagens, representando a multidão, rodeiam-no, saudando-o com ramos. Algumas delas fazem sinal de reverência e estendem suas vestes pelo caminho.

O jumento simboliza a humildade de Cristo que, embora seja aclamado como Rei-Messias pelo povo, entra em Jerusalém de forma modesta.

As palmas, por sua vez, que também aparecem nas faixas douradas, são símbolo da vida eterna e da ressurreição de Jesus, assim como o ramo de louros, sustentado por uma das figuras femininas, significa o triunfo de Cristo sobre a morte

### ❖ O Lava-pés (Figura 81)

O Evangelho de **São João 13, 1-17** serviu de base para a concepção deste painel, cuja narrativa descreve que tal passagem ocorreu durante a *Última Ceia* de Cristo com seus apóstolos, retratada por Cláudio Pastro no painel seguinte<sup>158</sup>.

Durante esse evento, portanto, Cristo levantou-se da mesa, tirou o manto, pegou uma toalha e amarrou-a na cintura. Colocou água numa bacia e começou a lavar os pés de seus discípulos, enxugando com a toalha que tinha na cintura.

Quando chegou a vez de Simão Pedro, este disse: “Senhor, tu vais lavar os meus pés? ” Jesus respondeu: “Você agora não sabe o que estou fazendo. Ficará sabendo mais tarde”.

Então, Pedro disse: “Tu não vais lavar os meus pés nunca! ”

Jesus, no entanto, respondeu: “Se eu não o lavar, você não terá parte comigo”.

Pedro disse: “Senhor, então podes lavar não só os meus pés, mas também as mãos e a cabeça? ”

Contudo, Jesus falou: “Quem já tomou banho, só precisa lavar os pés, porque está todo limpo. Vocês estão limpos, mas nem todos”. Referindo-se a Judas, aquele que iria traí-lo.

Ao final, Jesus disse: “Eu lhes dei um exemplo: vocês devem fazer a mesma coisa que eu fiz. Eu garanto a vocês o servo não é maior que o seu senhor, nem o mensageiro é maior do que aquele que o enviou”.

---

<sup>158</sup> A precedência deste painel, no entanto, sugere, aparentemente, que Cláudio Pastro toma como referência as ações litúrgicas que ocorrem durante a celebração do *Lava-pés* na quinta-feira da Semana Santa. Onde, durante o rito, primeiramente é feita a respectiva leitura do Evangelho de São João sendo comum por essa ocasião, inclusive, que o sacerdote, a exemplo do Cristo, simbolicamente lave os pés de alguns dos fiéis, ou mesmo, de outros sacerdotes. Após isso, o celebrante segue com os ritos comuns as demais celebrações que, então, culminam na memória da instituição da Eucaristia na Santa Ceia.

Deste modo, o painel apresenta Jesus com uma toalha cingida na cintura, colocando água em uma bacia preparando-se para lavar os pés de um dos discípulos.

A cena sugere que o discípulo representado seja Pedro, já que a posição da mão esquerda indica que ele está a pedir que Jesus lave não somente seus pés, mas também suas mãos, enquanto com a mão direita aponta para a frente, pedindo para que Jesus banhe também a sua cabeça.

Na parte de trás da cena estão o manto, que Cristo teria retirado antes da ação do lava-pés num sinal de despojamento e humildade, os símbolos da Eucaristia: o pão e o cálice de vinho que representam, respectivamente, o seu corpo e sangue que foi entregue, assim como a figura do cordeiro que simboliza o próprio Cristo imolado na Páscoa.

A Menorá contextualiza que eles estão ali por ocasião da festa da páscoa dos judeus simbolizando, por outro viés, a **salvação** e a esperança da ressurreição em Cristo. Enquanto, que, nas faixas douradas, Cláudio Pastro representa repetidamente o círculo, monograma de Deus, símbolo da eternidade e perfeição divina, pois sua forma não tem início nem fim, lembrando que, assim também, são perfeitos os desígnios de Deus.



Figura 81 - O Lava-pés.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 45.

### ❖ A Ceia Pascal do Senhor (Figura 82)

Os Evangelhos de **São Mateus 26, 17-29**, **São Marcos 14, 12-25** e **São Lucas 22, 7-23** relatam a famosa narrativa da *Última Ceia* de Jesus com seus discípulos, antes dele ser traído por Judas Iscariotes.

Jesus, sabendo que iria morrer, desejou celebrar a páscoa judaica reunindo-se a sós com seus 12 apóstolos na casa de um certo homem, em Jerusalém. E, enquanto eles comiam, Jesus tomou o pão, abençoou, o partiu e deu aos seus discípulos dizendo: “Tomai e comei isto é o meu corpo”. Em seguida, tomou o cálice, deu graças e os deu dizendo: “Isto é o meu sangue, o sangue da aliança, que é derramado em favor de muitos”.



Com essas palavras Jesus, não só entregou o pão e vinho aos que estavam em torno da mesa, como também uma realidade diferente sob as aparências do alimento: seu próprio corpo e sangue.

Desse modo, Cristo instituiu a base daquilo que passaria ser o rito sacramental da Eucaristia, e que a tradição cristã celebra como um sinal do sacrifício de Cristo, consumado poucas horas depois da sua ceia com os apóstolos.

Nesse painel, portanto, estão representados Jesus com seus doze apóstolos sentados à mesa de refeição, no interior de uma sala de onde pode-se ver, pela janela, a cidade de Jerusalém.

O apóstolo João é identificado como a figura com a cabeça abaixada, posicionado como o mais próximo de Cristo pois, segundo as Escrituras, ao lado de Jesus na mesa estava o discípulo que Ele mais amava e a quem a tradição cristã identifica como sendo João, o Evangelista (João 13, 26).

Tal como algumas pinturas da *Última Ceia*, João aqui é representado com uma expressão de melancolia, simbolizando o momento que Jesus revela que entre eles haveria alguém que iria traí-lo.

O apóstolo Pedro é identificado como a figura que se encontra na outra ponta da mesa que, pela postura da mão direita, sugere o instante em que ele questiona a Jesus quem seria, dentre eles, aquele que iria traí-lo.

Figura 82 - A Ceia Pascal do Senhor.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 45.

E Judas Iscariotes, o discípulo que viria a trair Jesus, por sua vez, é representado pondo uma de suas mãos sobre o prato de pão. Por esse gesto, segundo o Evangelho de Marcos 26, 23, Judas teria sido identificado por Jesus como aquele que viria ser o seu traidor: “Quem vai me trair é aquele que comigo põe a mão no prato”.

Pedro, que posteriormente teria sido consagrado pelo próprio Cristo como Chefe da Igreja, recebe de Jesus um pergaminho simbolizando o momento que Cristo dá aos discípulos um Novo Mandamento: “Eu dou a vocês um mandamento novo, amem-se uns aos outros. Assim como eu amei vocês, vocês devem se amar uns aos outros. Se vocês tiverem amor uns para com os outros, todos reconhecerão que vocês são meus discípulos” (João 13, 34-35).

Sobre a mesa estão, mais uma vez, representados os elementos que simbolizam o sacrifício de Jesus: o cordeiro imolado, o pão e o cálice de vinho.

Enquanto nas faixas douradas Cláudio Pastro retoma a representação das uvas que, conforme identificado anteriormente, é símbolo da entrega do sangue de Jesus na cruz.

#### ❖ A oração no Horto das Oliveiras (Figura 83)

Os Evangelhos de **São Mateus 26, 36-46**, **São Marcos 14, 32-42** e **São Lucas 22,39-46** narram que Jesus, sabendo que Judas haveria de traí-lo, depois da *Última Ceia* se retirou com seus discípulos Pedro, Tiago e João para um lugar chamado Getsêmani.

Chegando lá, Jesus pediu aos seus discípulos para esperar por ele e vigiarem, enquanto ele se afastava para rezar.

Em sua oração, Jesus dizia: “Pai se queres, afasta de mim esse cálice. Contudo, não se faça a minha vontade, mas a tua!”

Depois disso, ele retornou e encontrou os três discípulos dormindo e disse: “Como assim? Vocês não puderam vigiar por uma hora sequer?”

Por mais duas vezes, Cristo deixou os discípulos com a tarefa de vigiar enquanto ele rezava, no entanto, encontrou novamente os seus discípulos dormindo.

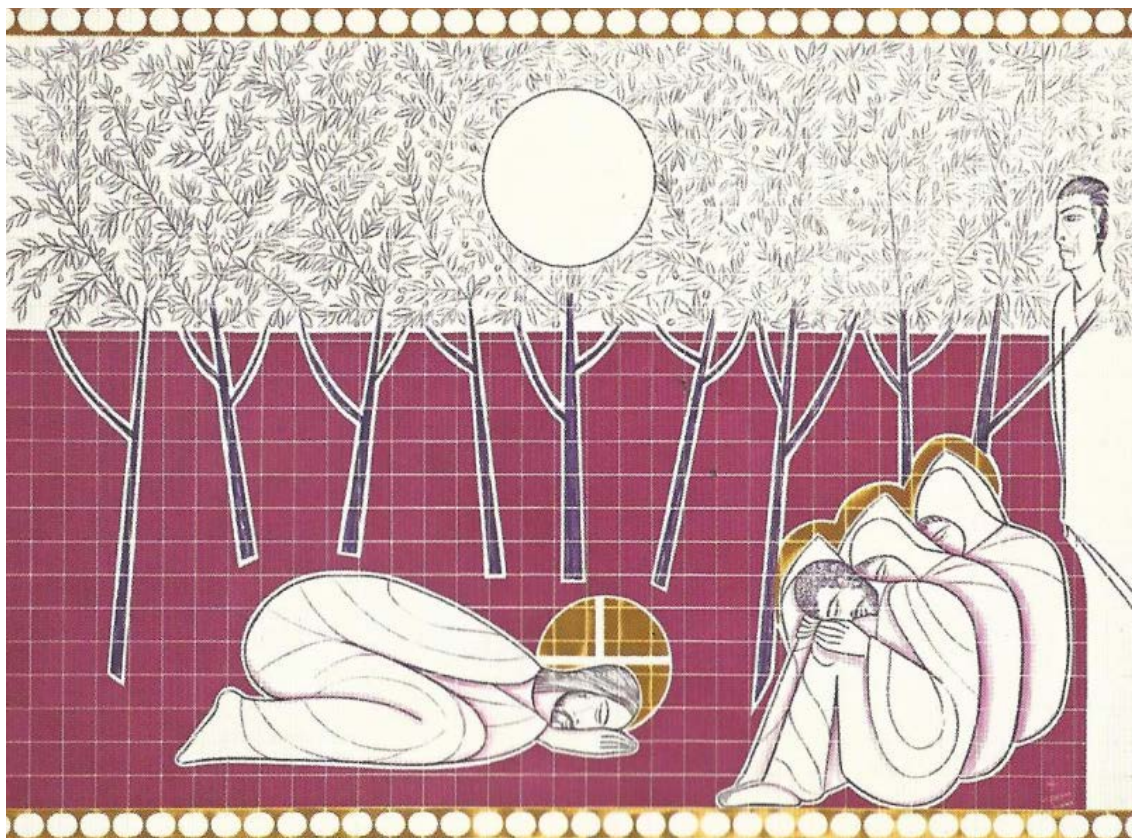
Quando ele retornou pela terceira vez, disse: “Durmam agora, e encontrem seu descanso. É chegada a hora. Eis que o Filho do Homem vai ser entregue ao poder dos pecadores”.

O painel apresenta Jesus e seus discípulos no Getsêmani, ou *Horto das Oliveiras*. Jesus está prostrado ao chão, enquanto os três discípulos Pedro, Tiago e João encontram-se dormindo.

O Horto das Oliveiras, assim como o jardim, apresenta-se aqui como lugar de refúgio sagrado, para onde Cristo, na companhia de alguns dos apóstolos, teria ido reservadamente fazer suas orações a Deus.

As oliveiras, através dos seus ramos, também simbolizam a paz e a providência de Deus, que é dada à humanidade através de seu Filho Jesus Cristo.

Figura 83 - A oração no Horto das Oliveiras.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



.Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida São Paulo*, 2017, p. 44.

Entre as copas das vegetações, encontra-se a figura de um círculo, que representa a lua cheia, contextualizando, neste caso, que a cena teria passado durante a noite.

Um personagem adicional é apresentado de pé, à direita do painel, como que observando a cena. É possível identificar, tal figura, como sendo Judas Iscariotes que, segundo as Escrituras, surge logo em seguida guiando os romanos dispostos a prender Jesus (Lucas 22, 47-53).

#### ❖ Pilatos julga Jesus (Figura 84)

Os Evangelhos de **São Marcos 27, 1-26**, **São Mateus 15, 1-15**, **São Lucas 23, 1-25** e **São João 18, 28-40** e **19, 4-16** narram que, na manhã após Cristo ter sido



capturado ante Caifás, o sumo sacerdote, ele foi amarrado e levado perante o governador, Pôncio Pilatos.

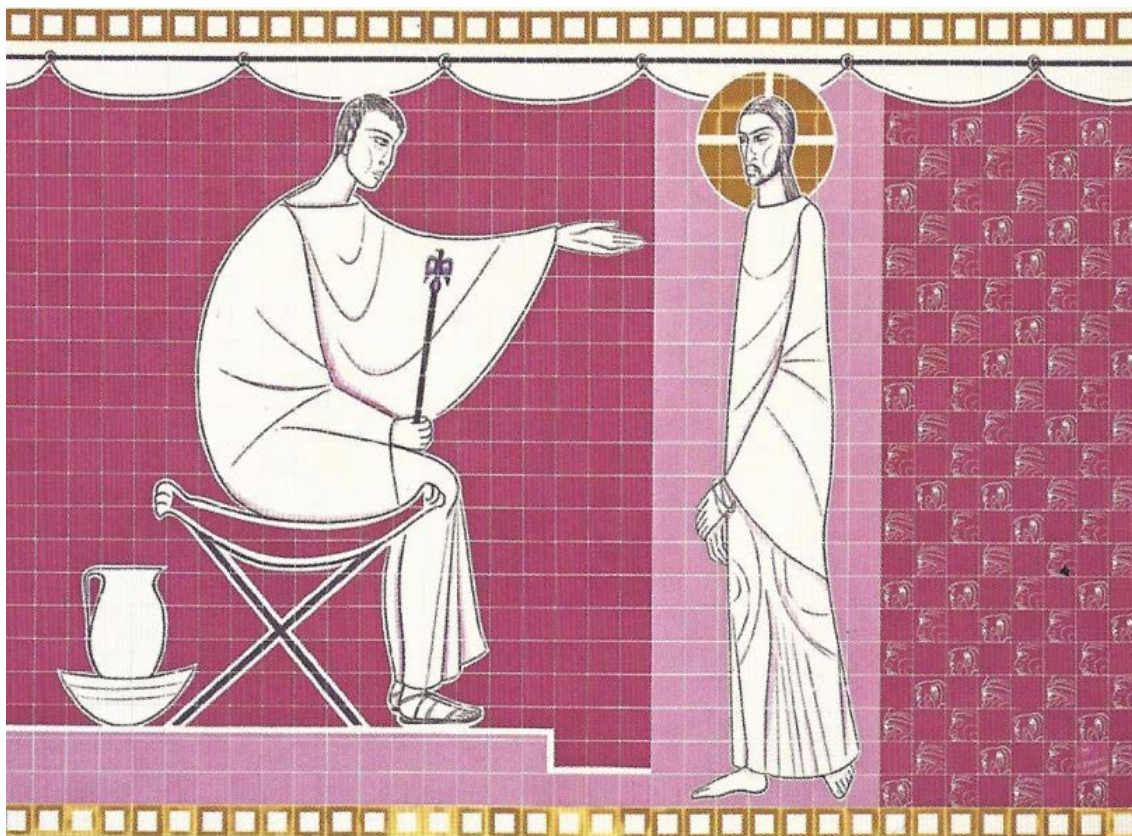
Na presença de Pilatos, Jesus foi acusado pelo chefe dos sacerdotes e anciãos, que queriam a sua morte.

Pilatos, após interrogar o Cristo, queria libertá-lo pois sabia que os chefes dos sacerdotes o haviam entregado por inveja. Logo, ele mandou açoitar Jesus e novamente o apresentou para a multidão.

No entanto, havia um costume de que, durante a páscoa, o governador deveria soltar um prisioneiro a pedido do povo, portanto os sacerdotes e anciãos persuadiram as multidões para que pedissem que outro prisioneiro fosse libertado: Barrabás.

Quando Pilatos perguntou o que deveria ser feito com Cristo, a multidão exigiu que ele fosse crucificado.

Figura 84 - Pilatos julga Jesus.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 44.



Então Pilatos, vendo que não poderia fazer nada a respeito, pegou água, e lavou suas mãos perante a multidão, dizendo: “Eu sou inocente do sangue desse homem”. Em seguida, ordenou que soltassem Barrabás, e entregou Jesus para que fosse crucificado.

O painel, deste modo, apresenta o momento em que Jesus preso é levado diante de Pilatos para ser julgado. Ele, apontando para Jesus, perguntou: “Tu és o rei dos judeus?” E, Jesus respondeu: “Tu o dizes”.

Pilatos é representado aqui segurando um cetro, que representa sua autoridade como governador romano, em cuja ponta está representada uma águia que era o antigo emblema do poder e vitória do exército romano.

No chão, próximo a Pilatos, encontra-se a vasilha e a bacia que foram utilizadas no momento em que Pilatos lava suas mãos ao entregar Jesus para ser crucificado.

Na parte direita do painel encontram-se representados um padrão figurativo que remetem a rostos que, aparentemente, simbolizam a multidão que acompanhava o julgamento de Jesus.

Nas faixas douradas encontra-se a figura do quadrado representando a natureza limitada humana, novamente fazendo alusão ao povo que cegamente pedia a crucificação do Cristo.

#### ❖ O caminho da cruz (Figura 85)

Todas as quatro versões do evangelho buscam descrever como teria ocorrido a *Via Crucis*, no entanto, esses relatos variam consideravelmente em detalhes.

Em **São Mateus 27, 27-30** e **São Marcos 15, 16-20** os evangelistas narram que, depois que Cristo foi julgado por Pilatos, os soldados o levaram, o vestiram com um manto vermelho e teceram uma coroa de espinhos que puseram sobre sua cabeça.

E, após baterem nele com uma vara, cuspirem e o insultarem, o vestiram novamente com suas roupas e o levaram para ser crucificado.

Há um consenso entre os evangelistas, porém, que Jesus, carregando a cruz nas costas, seguiu para um lugar chamado “Lugar da Caveira”, conhecido como “Calvário”, que em hebraico é chamado “Gólgota”.

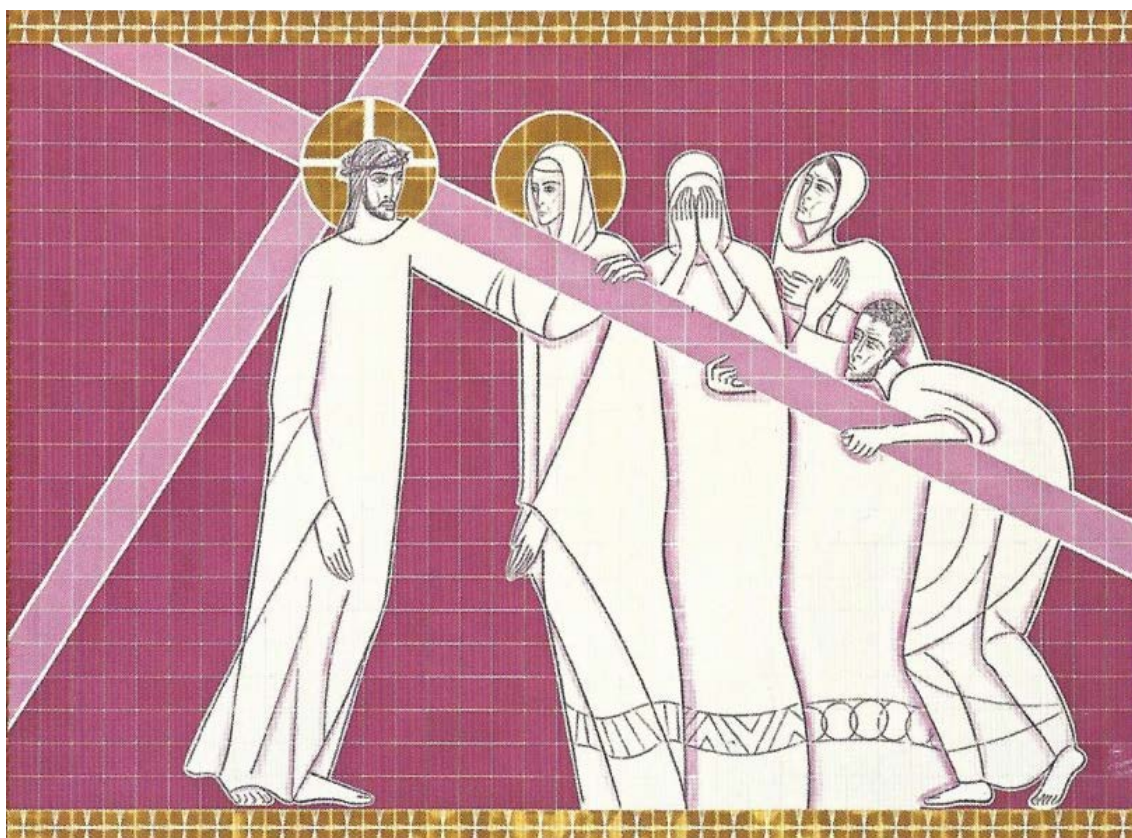
E que, quando saíram, encontram um homem chamado Simão Cirineu, que voltava do campo para a cidade, e que os soldados obrigaram a carregar a cruz junto com Jesus.

**São Lucas em 23, 26-32** relata que uma grande multidão os seguia e, entre o povo, havia mulheres que batiam no peito e choravam por Jesus.

Jesus, voltando-se para elas, disse: Mulheres de Jerusalém, não choreis por mim! Mas choreis por vós e por vossos filhos”.

Figura 85 - O caminho da cruz.

Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 45.

É, portanto, a partir dessas narrativas que Cláudio Pastro desenvolveu a composição desse painel, representando, desse modo, Jesus carregando a cruz

auxiliado por Simão Cirineu, e algumas das mulheres que, segundo o Evangelho de São Lucas, Jesus teria encontrado no caminho ao Calvário, lamentando-se.

E, embora o relato de São Lucas não busque identificar quem são, respectivamente, essas mulheres, Cláudio Pasto, aparentemente, teria sido influenciado pela tradição pictórica de cenas com esse tema, que considera que uma dessas personagens é a sua Mãe Santíssima, diferenciando-a com uma auréola<sup>159</sup>.

Nas faixas douradas, o artista representou uma cruz estilizada, destacando o elemento símbolo da morte e do sacrifício de Cristo.

### ❖ Jesus morre na cruz (Figura 86)

Assim como a *Via Crucis*, a passagem da *Crucificação de Cristo* relatado pelos evangelistas também apresenta diferentes aspectos entre eles.

Contudo, o consenso existente nestes relatos é que, chegando no lugar chamado Gólgota, os soldados crucificaram Jesus e repartiram suas vestes. E que com ele foram crucificados também dois bandidos, um à sua direita e outro à sua esquerda.

O Evangelho de **São João 19, 25** diz que, momentos antes de morrer, Jesus viu a mãe e que, ao lado dela, estavam a irmã da mãe dele, Maria de Cléofas, Maria Madalena e o discípulo que ele mais amava, João.

Jesus, voltando-se para sua mãe, disse: “Mulher, eis aí o seu filho”. Depois disse ao discípulo: “Eis aí a sua mãe”. Dessa hora em diante, o discípulo a teria recebido em sua casa<sup>160</sup>.

<sup>159</sup> A Tradição também sugere que uma das mulheres, que teria acompanhado Jesus no caminho do Calvário, teria sido Maria Madalena já que ela aparece aos pés da cruz, de acordo com Mateus 27, 56, Marcos 15, 40 e João 19, 25. A Tradição também atribui que entre essas mulheres piedosas estaria presente Santa Verônica. Aquela que, enxugando o rosto de Jesus com um pano, recebeu-o de volta com o rosto do Senhor estampado. Esta imagem seria considerada uma relíquia cristã passando a ser conhecida como *Véu de Verônica*. (Ver capítulo 2, subcapítulo 2.1, p. 38).

<sup>160</sup> Diferentemente do Evangelho de São João, São Mateus e São Marcos descrevem que, aos pés da cruz, estavam: Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e José, e Salomé, a mãe dos filhos de Zebedeu. São Lucas, por sua vez, simplesmente coloca que: as mulheres que acompanhavam Jesus

Segundo os Evangelhos de **São Mateus 27,45-50**, **São Marcos 15, 33-37** e **São João 19, 28-30**, depois de horas pendurado na cruz, um dos presentes encheu uma esponja com vinagre, colocou-o numa lança e o segurou na boca de Cristo que bebeu e, em seguida, deu um forte grito e expirou.

Neste painel, portanto, Cláudio Pastro representou Jesus crucificado entre outras duas cruzes, enquanto alguns personagens o acompanham aos pés da cruz.

As duas cruzes, que ladeiam a cruz de Cristo, sugerem que ele foi crucificado juntamente com dois bandidos mencionados pelas escrituras.

Nesta cena, diferentemente do formato da cruz latina, convencionalmente adotada pela Igreja ocidental, Cláudio Pastro opta, para a cruz de Cristo, o formato da cruz Tau, uma cruz sem a parte superior, em forma de T (Tau em grego), adotada por São Francisco, como símbolo de sua ordem religiosa.

Para os franciscanos, a cruz no formato do Tau (também conhecida como cruz de Santo Antônio), faz lembrar o amor de Jesus Cristo, que deu sua vida pelos homens e era usado como um símbolo de conversão e de uma vida voltada para a missão de ajudar o próximo.

As figuras aqui representadas, por outro lado, podem ser distinguidas considerando a narrativa de São João: Maria, mãe do Cristo, ao lado direito da cruz e o discípulo amado de Jesus (João) posicionado do lado esquerdo de Jesus na cruz.

Com eles, estão também outras duas mulheres que são identificadas no Evangelho como sendo Maria Madalena e Maria de Cléofas.

---

desde a Galileia observavam tudo à distância. No entanto, o relato de São João é frequentemente destacado pois, o gesto de Cristo de entregar sua mãe como mãe de seu discípulo amado é simbolicamente compreendido teologicamente como o momento que Jesus entregou a sua própria Mãe como mãe da humanidade.

Figura 86 - Jesus morre na cruz.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 45.

Nas faixas douradas, superior e inferior do painel, estão representados os espinhos, com os quais foi confeccionada a coroa que puseram na cabeça de Jesus durante sua crucificação.

O uso da coroa de espinhos em Jesus foi uma forma que os romanos encontraram para escarnecer ainda mais dele, já que ele era considerado por muitos, o Rei dos Judeus.

Desse modo, a coroa com seus espinhos simboliza o martírio de Cristo e, ao mesmo tempo, os pecados da humanidade que Jesus teve que suportar na sua caminhada até o Calvário.



## PAINÉIS “RESSURREIÇÃO DO SENHOR” (NAVE LESTE)

Cor predominante: Tons turquesa e verde

### ❖ As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos (Figura 87)

Para a composição desse painel Cláudio Pastro tomou como base o Evangelho de **São Lucas 24,1-12**, que conta que no primeiro dia da semana, bem de madrugada, algumas mulheres foram ao túmulo de Jesus levando perfumes que haviam preparado para ungir o seu corpo.

O evangelista identifica, em seu relato, que essas mulheres eram Maria Madalena, Joana e Maria, mãe de Tiago<sup>161</sup>.

Chegando ao túmulo, encontraram a pedra que cobria a sepultura removida e, ao entrar, não encontraram o corpo de Cristo.

Surgiram, então, dois homens com roupas brilhantes e disseram: “Por que vocês estão procurando entre os mortos aquele que está vivo? Ele não está aqui! Ressuscitou! Lembrem-se como ele falou quando estava na Galileia: O Filho do Homem deve ser entregue nas mãos dos pecadores, ser crucificado e ressuscitar no terceiro dia”.

O painel representa as três mulheres chegando ao túmulo de Cristo, segurando os perfumes que haviam levado para ungir o corpo de Jesus.

Os dois homens que o evangelho de Lucas cita são representados como anjos, como é comum em pinturas com esse tema, considerando a narrativa dos outros evangelistas em **São Mateus 28,1-10**, **São Marcos 16, 1-8** e **São João 20,1-18**.

Eles apontam para o túmulo, indicando que o sepulcro está vazio, conforme o Evangelho de Marcos, quando o anjo disse a elas: “Vejam o lugar onde o puseram”.

---

<sup>161</sup> São Lucas descreve que essas mulheres, ao chegarem ao túmulo de Jesus, encontraram dois homens com vestes brilhantes. Enquanto São Mateus descreve que foram ao túmulo somente Maria Madalena e uma outra mulher, e lá encontraram um anjo. São Marcos, assim como São Lucas, descreve que foram três as mulheres que foram ao túmulo de Jesus, no entanto, ele as identifica como sendo: Maria Madalena, Maria mãe de Tiago, e Salomé. E que, chegando lá, elas haviam encontrado, também, um anjo. São João, por sua vez, descreve que somente Maria Madalena teria ido ao túmulo de Jesus e, tendo o encontrado vazio, foi avisar Pedro. Quando ela retornou ao túmulo, teve um encontro com dois anjos.

A cena também representa os panos que serviram para cobrir o corpo de Jesus, de modo a simbolizar que seu corpo não está mais ali.

Segundo a narrativa de São João, os panos de linho estavam estendidos no chão, mas o Sudário<sup>162</sup> estava enrolado em um lugar à parte.

Nas faixas superior e inferior do painel o artista reproduz a palavra Aleluia seguida de uma estrela de oito pontas, que fazem referência à Glória do Cristo Ressuscitado. Esse elemento será retomado em todos os painéis referentes aos ciclos narrativos azulejares com o tema da Ressurreição do Senhor.

Figura 87 - As mulheres encontram o túmulo vazio e dois anjos. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 50.

#### ❖ Jesus sopra teu Espírito sobre os discípulos (Figura 88)

<sup>162</sup> Os sudários eram panos de linho que serviam como mortalha em tempos antigos. O mais célebre é o Sudário de Turim - uma relíquia cristã que supostamente teria envolvido o corpo de Jesus Cristo, durante seu sepultamento, e na qual teria ficado estampada a sua imagem.

O Evangelho de **São João 20,19-29** narra que ao anoitecer do dia em que as mulheres, que foram ao túmulo de Jesus, descobriram que o Senhor havia ressuscitado, os discípulos encontravam-se em um lugar, a portas fechadas, com medo dos judeus.

Porém, Jesus conseguiu entrar e, estando no meio deles, disse: “ A paz esteja com vocês. Assim como o Pai me enviou, eu também envio vocês”.

Tendo dito isso, Jesus soprou sobre eles dizendo: “Recebam o Espírito Santo. Os pecados daqueles que vocês perdoarem, serão perdoados. Os pecados daqueles que vocês não perdoarem, não serão perdoados”.

Tomé, um dos apóstolos, não estava com eles quando Jesus apareceu. Os outros discípulos o contaram sobre o que tinha acontecido, porém, Tomé respondeu: “Se eu não vir a marca dos pregos nas mãos de Jesus, se eu não colocar o dedo na marca dos pregos, e se eu não colocar a mão no lado dele, eu não acreditarei”.

Uma semana depois Jesus voltou a aparecer aos discípulos e, dessa vez Tomé estava com eles. Jesus entrou, ficou no meio deles e disse: “A paz esteja com vocês”. Depois disse a Tomé: “Estenda aqui o seu dedo e veja aqui as minhas mãos. Estenda sua mão e toque meu lado. Não seja incrédulo mas tenha fé”.

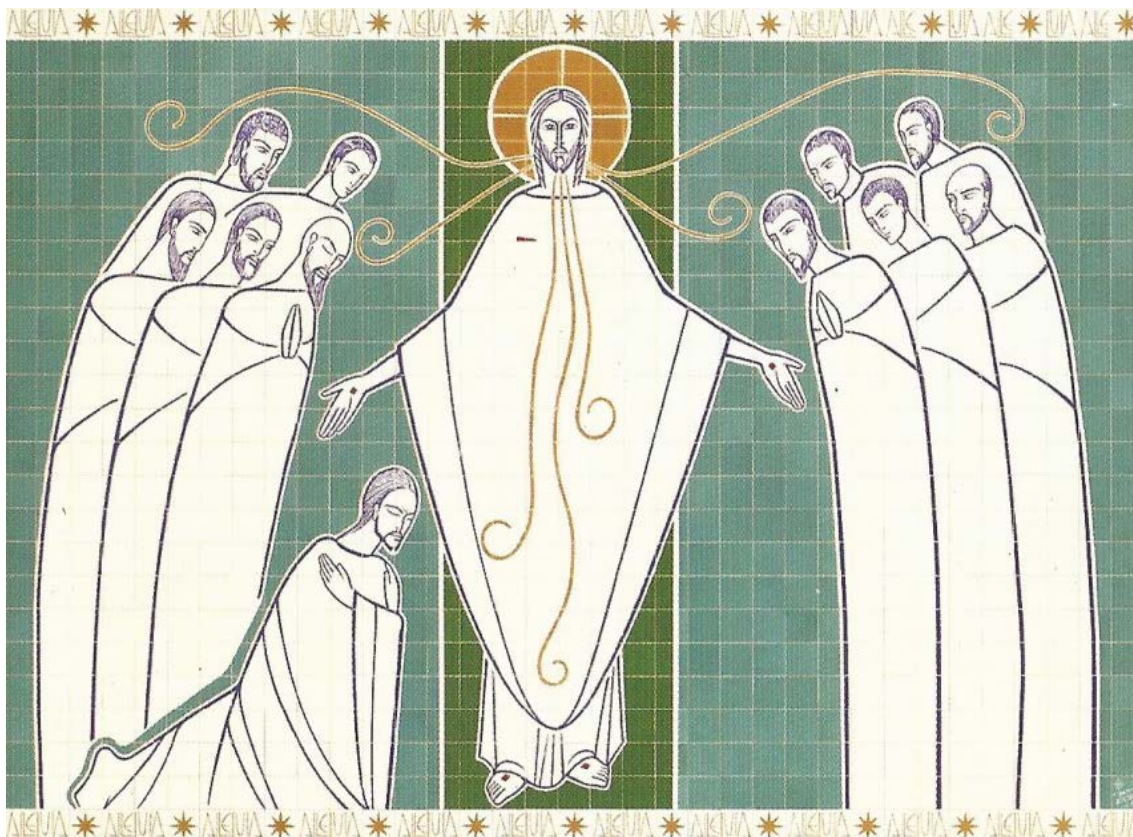
Tomé respondeu a Jesus: “ Meu Senhor e meu Deus”.

Jesus disse: “Você acreditou porque viu? Felizes os que acreditaram sem ter visto”.

Logo, esse painel apresenta os discípulos reunidos no lugar relatado no Evangelho de São João, no instante em que Jesus aparece no meio deles e sopra seu Espírito Santo.

Jesus é representado aqui com as marcas da crucificação nos pés, nas mãos e no lado direito do peito. Enquanto o apóstolo Tomé é identificado como a figura que se ajoelha diante do Cristo no momento em que ele reconhece o Senhor.

Figura 88 - Jesus sopra teu Espírito sobre os discípulos.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 50.

#### ❖ A aparição de Jesus junto ao lago Tiberíades (Figura 89)

O próximo painel toma como referência o **Evangelho de São João 21, 1-14** que relata a terceira vez que Cristo, ressuscitado dos mortos, aparece aos seus discípulos.

Segundo a narrativa, os apóstolos Simão Pedro, Tomé, Natanael de Caná, os filhos de Zebedeu e outros dois discípulos de Jesus tinham ido pescar no lago de Tiberíades.

Eles saíram, entraram na barca, passaram a noite, mas não pescaram nada.

Quando amanheceu, Jesus apareceu a eles na margem do lago, mas eles não reconheceram o Senhor.

Jesus disse-lhes: “Vocês têm alguma coisa para comer”?



Eles responderam: “Não”.

Então Jesus falou: “Joguem a rede do lado direito da barca, e vocês acharão peixe”.

Então eles jogaram a rede, mas não conseguiram puxá-la, visto a quantidade de peixes que haviam pegado.

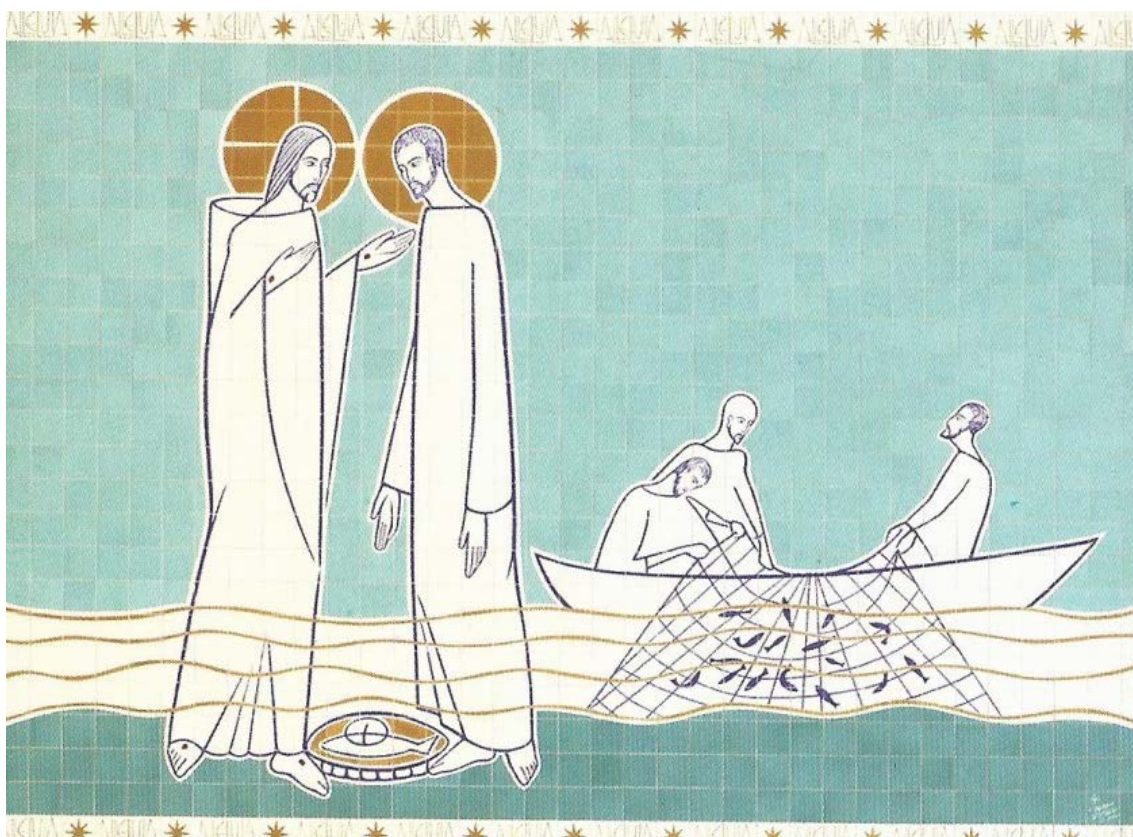
Nesse momento, os discípulos reconheceram Jesus. Simão Pedro, ouvindo que era o Senhor, pulou na água e foi até o encontro de Jesus na margem.

Quando os outros discípulos, que estavam na barca, pisaram em terra firme viram um peixe na brasa e um pão.

Jesus disse: “Tragam alguns peixes que acabaram de pescar”.

Então, Simão Pedro os ajudou a arrastar a rede para a praia que estava cheia de cento e cinquenta e três peixes grandes.

Figura 89 - A aparição de Jesus junto ao lago Tiberíades.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 51.



Jesus disse para eles: “Vamos comam”.

Nenhum dos discípulos se atrevia a perguntar quem era ele, pois sabiam que era o Senhor.

O painel, portanto, traz a representação de alguns dos discípulos na barca no momento em que eles, ao lançarem a rede no mar, pescaram muitos peixes.

No primeiro plano estão representados Jesus Ressuscitado, tendo em suas mãos e pés as marcas da crucificação, e o apóstolo Simão Pedro.

Junto a eles estão o pão e o peixe, mencionados pelo evangelho, que estavam sendo preparados quando os discípulos chegaram à margem e que, conforme dito anteriormente, simbolizam o próprio Cristo que é dado como alimento àqueles que creem n’Ele.

#### ❖ Os discípulos de Emaús caminham com Jesus (Figura 90)

O Evangelho de **São Lucas 24, 13-35**, que tem como paralelo o texto de **São Marcos 16, 12-13**, relata que dois dos discípulos de Jesus foram a um povoado chamado Emaús, que ficava distante onze quilômetros de Jerusalém e, no caminho, conversavam a respeito de tudo que havia acontecido<sup>163</sup>.

Enquanto conversavam e discutiam, o próprio Jesus se aproximou e começou a caminhar com eles, mas eles não o reconheceram.

Então Jesus perguntou: “O que é que vocês andam conversando pelo caminho?”

Um deles, chamado Cléofas, respondeu: “Tu és o único peregrino em Jerusalém que não sabe o que aí aconteceu nos últimos dias”?

Jesus perguntou: “O que foi”?

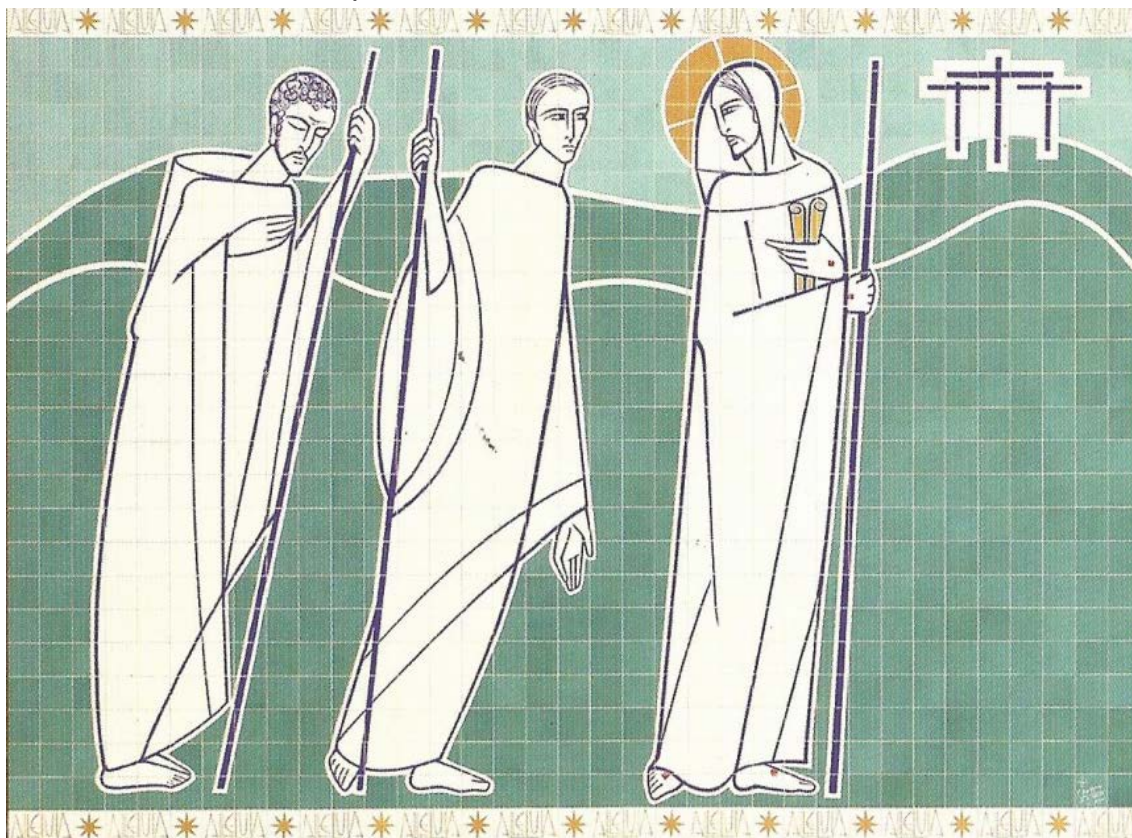
<sup>163</sup> As narrativas de São Lucas e de São Marcos consideram que esta passagem ocorreu no mesmo dia em que as mulheres foram ao túmulo de Jesus, quando descobriram que ele havia ressuscitado. No entanto, os evangelistas citados não mencionam, tal como São João, as duas narrativas anteriores a este painel: *Jesus sopra teu Espírito sobre os discípulos* e *A aparição de Jesus junto ao lago Tiberíades*. Logo, é possível que Cláudio Pastro tenha respeitado, inicialmente, a narrativa de São João, que considera que a primeira aparição de Cristo teria ocorrido para Maria Madalena no momento da Ressurreição (ver nota de rodapé 161), em seguida por ocasião em que ele sopra o Espírito Santo sobre os seus discípulos e uma terceira vez no lago Tiberíades para então, na sequência, posicionar o painel: *Os discípulos de Emaús caminham com Jesus*.

Os discípulos responderam: “O que aconteceu a Jesus, o Nazareno, que foi um profeta poderoso em ação e palavras, diante de Deus e de todo o povo. Nossos chefes dos sacerdotes e nossos governantes o entregaram para ser condenado à morte, e o crucificaram. Nós esperávamos que fosse ele o libertador de Israel, mas apesar de tudo isso, já faz três dias que tudo isso aconteceu! É verdade que algumas mulheres do nosso grupo nos deram um susto. Elas foram de madrugada ao túmulo, e não encontraram o corpo de Jesus. Então voltaram, dizendo que tinham visto anjos, e estes afirmaram que Jesus está vivo. Alguns dos nossos foram ao túmulo e encontraram tudo como as mulheres tinham dito. Mas ninguém viu Jesus”.

Então Jesus disse a eles: “Como vocês costumam entender e como demoram para acreditar em tudo o que os profetas falaram”!

Jesus durante a caminhada, então, explicava para os discípulos todas as passagens da Escritura que falavam a respeito dele.

Figura 90 - Os discípulos de Emaús caminham com Jesus.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 51.

Mais tarde, quando eles se sentaram à mesa para comer, Jesus tomou o pão e abençoou, depois, depois o partiu e deu a eles.

Nesse momento os olhos dos discípulos se abriram, e eles reconheceram Jesus, porém Cristo desapareceu na frente deles.

O painel, portanto, toma como referência a narrativa de São Lucas onde Jesus é representado caminhando com os dois apóstolos.

Cristo é apresentado, aqui, com as marcas da crucificação, nas mãos e nos pés, e segurando rolos de pergaminhos que simbolizam seu conhecimento sobre as Escrituras, que ele explicava aos discípulos durante a caminhada.

Tanto Jesus quanto os discípulos carregam um cajado, instrumento comumente carregado por peregrinos, missionários e outros viajantes como suporte e, às vezes, proteção.

Ao fundo da cena, encontra-se a imagem do Calvário, com as cruzes onde foram crucificados Jesus e os dois ladrões, sugerindo que o momento da cena havia ocorrido poucos dias após a morte de Cristo e servindo, ao mesmo tempo, como memória dos acontecimentos relatados pelos discípulos.

### ❖ Pentecostes (Figura 91)

Esse painel toma como referência a narrativa de São Lucas em **Atos dos Apóstolos 1, 12-14 e 2, 1-13**<sup>164</sup>.

Segundo o livro, os apóstolos se mantinham permanentemente reunidos. Eram eles: Pedro e João, Tiago, André, Filipe, Tomé, Bartolomeu, Mateus, Tiago, filho de Alfeu, Simão, o Zelador, e Judas, irmão de Tiago. Todos eles perseveravam unanimemente na oração, juntamente com as mulheres, entre elas Maria, mãe de Jesus.

<sup>164</sup> Segundo livro dos Atos dos Apóstolos, a narrativa de *Pentecostes* ocorre logo após a narrativa da *Ascensão do Senhor* sendo, inclusive, celebrada no último Domingo do Tempo Pascal, após a subida de Jesus Cristo aos céus. No entanto, Dom Darci elucida que ambos os acontecimentos participam de um mesmo “tempo teológico”, não se tratando aqui, portanto, de um “tempo cronológico” (ver entrevista concedida por Dom Darci para esta pesquisa – Anexo I). Segundo o Arcebispo, a passagem de *Pentecostes* possui equivalência ao momento em que *Jesus sopra teu Espírito sobre os discípulos*, que teria ocorrido logo após a ressurreição de Cristo, portanto, antes da sua Ascensão. O que leva a crer que Cláudio Pasto tenha partido desse pressuposto ao decidir posicionar o painel de *Pentecostes* antes do painel da *Ascensão do Senhor*.

Quando chegou o dia de Pentecostes, estavam novamente todos os discípulos reunidos num mesmo lugar quando, de repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte vendaval, que encheu a casa onde eles se encontravam.

Apareceram, então, línguas de fogo que se espalharam e pousaram sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem.

Aqueles que presenciaram o que havia ocorrido diziam: “Cada um de nós, em sua própria língua os ouve anunciar as maravilhas de Deus”!

Desse modo, o painel representa os onze apóstolos, descritos por São Lucas, reunidos com a Virgem Maria em oração no momento em que o Espírito Santo, na forma de línguas de fogo, desceu dos céus sobre eles.

A figura da Virgem neste painel, tal como em diversas pinturas com esse tema, também faz alusão às outras mulheres que não são identificadas por São Lucas no seu Evangelho e, conseqüentemente, não foram representadas em cena, mas que, segundo o evangelista, permaneciam com os discípulos após a ressurreição de Cristo.

Figura 91 - Pentecostes.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 50.



A imagem de Maria é colocada em evidência, no centro da composição, dado o destaque recebido por ela durante a celebração de Pentecostes pois, teologicamente, entende-se que ela teria sido a única que participou de toda a vida de seu Filho, desde o momento da concepção até a ressurreição, e tendo permanecido com os apóstolos após a ascensão do Senhor, inclusive, os auxiliando durante a formação das primeiras comunidades cristãs.

### ❖ **A ascensão do Senhor (Figura 92)**

A narrativa da *Ascensão do Senhor* é descrita no livro dos **Atos dos Apóstolos 1, 1-11** que tem, como paralelo, o Evangelho de São **Lucas 24, 50-53**.

O texto diz que Jesus, durante quarenta dias após a sua ressurreição, apareceu aos discípulos e falou para eles sobre o Reino de Deus.

No último dia que Jesus esteve com eles, os discípulos perguntaram a Cristo: “Senhor é agora que vais restaurar o Reino para Israel”?

Jesus então respondeu: “Não cabe a vocês saber os tempos e as datas que o Pai reservou à sua própria autoridade. Mas o Espírito Santo descera sobre vocês, e dele receberão forças para serem minhas testemunhas em Jerusalém, em toda a Judéia e Samaria, e até os extremos da terra”.

Depois de dizer isso, Jesus foi levado ao céu à vista deles, até que uma nuvem o cobriu e eles não puderam vê-lo mais.

Os apóstolos continuavam a olhar para o céu quando, de repente, apareceram dois homens vestidos de branco que diziam: “Homens da Galileia, por que estão aí parados, olhando para o céu? Esse Jesus que foi tirado de vocês e levado para o céu, virá do mesmo modo com que vocês o viram partir para o céu”.

Deste modo, o painel que representa esta passagem apresenta, na parte superior da cena, os pés de Cristo com as marcas da crucificação, sugerindo a sua ascensão aos céus envolvido por uma nuvem destacada pela cor dourada.

A nuvem representa a morada de Deus e, como dito anteriormente, é usado como símbolo de veículo daqueles que sobem aos céus.

Abaixo dele, foram representadas as figuras dos dois homens que, segundo a narrativa, vestiam roupas brancas e apareceram aos apóstolos.



Aqui eles são apresentados como anjos, de modo semelhante a diversas representações com esse tema, quando esses são retratados.

Figura 92 - A ascensão do Senhor.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 50.

### ❖ Pedro e João e a cura de um paralítico (Figura 93)

Cláudio Pastro tomou, para a confecção deste painel, a narrativa encontrada no livro dos **Atos dos Apóstolos 3, 1-10** que descreve quando os apóstolos Pedro e João, indo ao Templo para oração das três horas da tarde, viram trazer um homem coxo de nascença que costumava ser colocado todos os dias na porta do Templo para pedir esmola aos que entravam.

Quando o homem viu Pedro e João entrando no Templo, pediu esmola a eles.

No entanto Pedro, voltando-se para o homem, disse: “Não tenho ouro nem prata, mas o que eu tenho eu lhe dou: em nome de Jesus Cristo, o Nazareno, levante-se e comece a andar”!

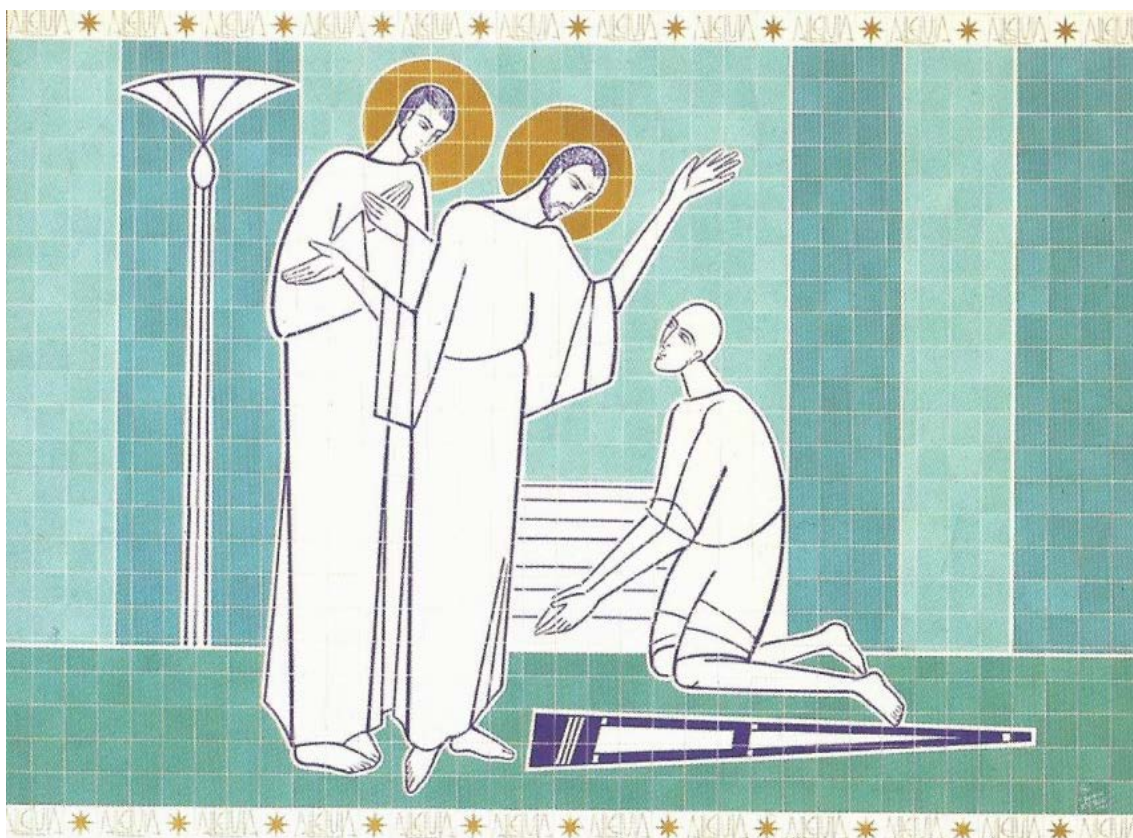
Na mesma hora os pés e os tornozelos do homem ficaram firmes e Pedro, segurando a sua mão, ajudou o homem a se levantar que, em seguida, entrou no Templo com os apóstolos louvando a Deus.

O povo que reconheceu aquele, que agora andava e louvava a Deus, como o homem que pedia esmolas, ficou admirado e espantado com que havia acontecido.

Logo, nessa cena, é apresentado o momento em que os apóstolos realizaram seu primeiro milagre após a ascensão de Jesus, configurando, deste modo, o momento em que, de fato, os discípulos iniciaram seu testemunho pelo mundo.

As figuras dos dois apóstolos de Cristo, Pedro e João, são representadas no instante em que Pedro cura o homem paralítico encontrado na porta do Templo e que, por sua vez, é apresentado de joelhos aos pés do discípulo, agradecido pelo milagre.

Figura 93 - Pedro e João e a cura de um paralítico.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 51.



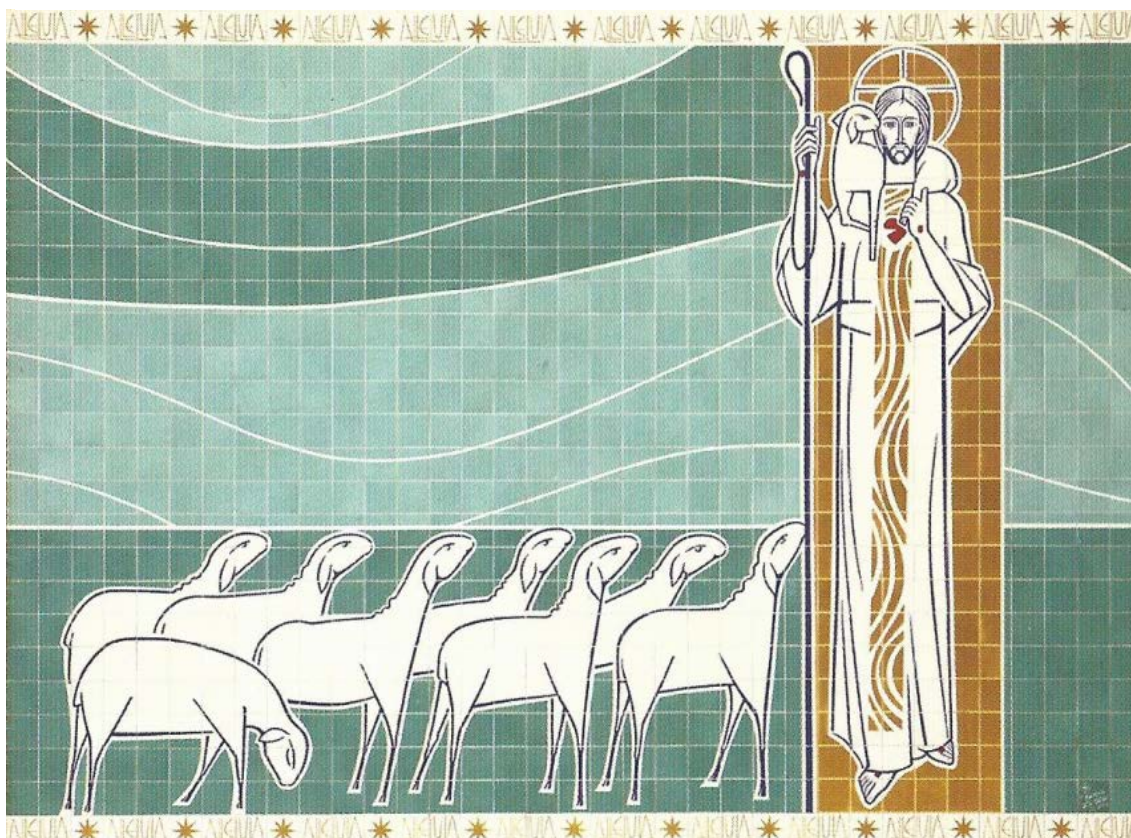
### ❖ O Bom Pastor (Figura 94)

A festa do *Cristo Bom Pastor* é celebrada pela Igreja no quarto domingo da Páscoa, tendo como leitura principal o **Evangelho de São João 10, 1-21**, quando Jesus fala aos discípulos através de parábolas, comparando-se a um pastor que cuida das suas ovelhas, que são aqueles que creem nele.

Segundo a narrativa, Jesus disse: “Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá vida às suas ovelhas. O mercenário que não é pastor, e as ovelhas não são suas, quando vê o lobo chegar, abandona as ovelhas e sai correndo. Então o lobo ataca e dispersa as ovelhas. (...). Eu sou o bom pastor: conheço minhas ovelhas, e elas me conhecem, assim como o Pai me conhece e eu conheço o Pai”.

Deste modo, o painel apresenta Jesus ressuscitado, tendo nas mãos e pés as marcas da crucificação, na figura do *Bom Pastor* acompanhado por algumas ovelhas sendo, uma delas, carregada em seus ombros.

Figura 94 - O Bom Pastor.  
Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2000-2017.



Fonte: PASTRO, Cláudio. *Santuário de Aparecida*. São Paulo, 2017, p. 51.

Em uma das mãos ele segura um báculo, espécie de cajado comumente utilizado pelos pastores para orientar o rebanho, e que simboliza, desse modo, o papel de Cristo como guia espiritual dos fiéis.

Esse tipo iconográfico, de um pastor carregando uma ovelha nos ombros, era muito comum nas pinturas das catacumbas romanas, cuja imagem possuía antecedentes greco-romanos que os primeiros cristãos tomaram como referência.

Dado que, muito antes do surgimento desse tipo de representação no contexto cristão, imagens do Deus Hermes (Mercúrio) eram frequentemente retratadas desse modo, por ele ser considerado pelos pagãos como protetor dos pastores.

Através dessa pintura, Cláudio Pastro buscou fazer alusão também, ainda que na forma de releitura, a outro tipo de representação frequentemente explorada pela iconografia cristã, a do *Sagrado Coração de Jesus*, cuja festa é celebrada pela Igreja anualmente, no dia 15 de junho.

Logo, Cristo também é representado, aqui, tendo seu coração evidenciado sobre o peito e de onde trasbordam faixas douradas que, simbolicamente, representam o seu amor misericordioso para com a humanidade, reforçando, desse modo, o tema desse painel.

## CONCLUSÕES

Como foi visto, a obra de Cláudio Pastro se desenvolveu dentro de um contexto de modificações profundas no seio da Igreja Católica Romana, que culminaram na realização do Concílio Ecumênico Vaticano II.

Ao referir a sua produção como resultado do sínodo, o artista acabou se destacando no cenário da produção de arte sacra contemporânea, com uma obra auto afirmativa acompanhada de um discurso-resposta às demandas de uma renovação litúrgica aventada pela junta clerical.

Além da sua vasta experiência anterior, que incluía trabalhos para o Vaticano, sua construção plástico-teórica, desenvolvida na forma de um pré-projeto (ver anexo II), acabou despertando interesse dos Redentoristas, razão pela qual, entre os vários artistas convidados, Pastro foi escolhido para assumir a execução do projeto de ambientação interna da Basílica.

No entanto, Cláudio Pastro foi um artista, que durante momentos da sua carreira, encontrou entraves para o desenvolvimento de sua obra, dada a enraizada cultura religiosa brasileira. Inclusive, tendo sido considerado por alguns estudiosos como um artista erudito, visto que a sua obra não possibilitaria, à primeira vista, uma compreensão total pelo grande público, dos aspectos simbólicos contidos nas imagens<sup>165</sup>.

De fato, ao posicionar a sua arte como sacra, contrapondo-a a uma arte religiosa<sup>166</sup>, Pastro desejava sobrepor-se às devoções populares, substituindo as individualidades na relação do fiel com o divino. Propondo, deste modo, uma nova maneira de dialogar com a imagem, diferentemente daquela, onde o leigo sempre se valeu de autonomia na construção de sua própria forma de relacionar-se com a religião.

A chegada das ordens religiosas durante os tempos do Brasil colônia, afinal, trouxe consigo uma religiosidade com base nas devoções onde, a forte participação

---

<sup>165</sup> Sobre esse aspecto, ver análise de SARTORELLI, César Augusto In *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo, 2013, pp. 147-152.

<sup>166</sup> Como apontado na p. 56.



popular nas igrejas passou a ser manifestada em procissões, romarias, promessas e festas dos santos, que deram um caráter peculiar à prática religiosa brasileira<sup>167</sup>.

Esta característica votiva da religiosidade popular é fortemente manifestada no Santuário de Aparecida, onde a Nave Sul da Basílica é considerada o lugar de maior visitação e concentração de fiéis no interior do templo, local onde se encontra justamente o nicho da imagem da Virgem de Aparecida, aquela que   conhecida como a padroeira do Brasil.

Logo,   possível perceber que, entre os milhares de romeiros que visitam o Santuário, há ainda um maior interesse pela visitação   imagem da santa, mesmo após a tomada da centralidade do presbitério e a conclusão do projeto de ambienta o interna com a inserção das novas imagens de Pastro.

Por esta razão,   salutar o questionamento sobre o fato de Cláudio Pastro ter conferido   sua obra um papel de antepor-se a essas devoções particulares, principalmente quando lançamos luz   Basílica Nacional de Aparecida, que   considerada o maior centro de devoção mariana do mundo.

Pois a maioria dos frequentadores do Santuário, mesmo aqueles iniciados nos assuntos da religião, acabam por não se conectar  s cenas propostas pelo artista por não compreenderem, seja na sua totalidade ou em parte, os aspectos simbólicos das imagens.

Contudo,   possível, ainda, enfatizar o aspecto pedagógico contido nas imagens de Cláudio Pastro, retomando-se ao século XII, quando Honório de Autun considerou que a adequada interpreta o das mensagens contidas nas imagens, requeria um entendimento que, constantemente, era incompreensível ao fiel.

E mesmo que indivíduo soubesse ler, o suporte de um religioso para a tradu o apropriada da simbologia contida nas cenas era importante para conect las ao leigo.

Por esse mesmo viés, Tamara Quírico coloca que: as "imagens não podem trazer por si sós, novas informa es compreensíveis ao público". E, de modo complementar, a autora coloca:

(...) um ponto que deve ser constantemente frisado ao se discutir o papel das imagens na instru o dos fiéis leigos   o fato de que elas sejam capazes de atuar plenamente apenas aliadas a outra base de forma o.

---

<sup>167</sup> ROSENDAHL, Z. *Primeiro a obriga o, depois a devo o. Estratégias espaciais da Igreja Católica no Brasil de 1500 a 2005*. Rio de Janeiro, 2012, p. 57.

Elas funcionariam como lembretes, [de modo que] os leigos só poderiam ser lembrados daquilo que já conhecessem – a *imaginatio*, a imagem mental formada a partir da explicação dos religiosos, e não o conhecimento do texto bíblico em si. (...) as histórias, portanto, já lhes teriam sido ensinadas, ou em um momento anterior ou simultaneamente à ação de contemplar às imagens <sup>168</sup>.

Erwin Panofsky, por sua vez, sublinhou que imagens são parte de toda uma cultura, portanto, não podem ser compreendidas sem o conhecimento prévio dessa mesma cultura. Assim, alguém que não seja cristão, ou esteja de fora desse contexto religioso, não terá a capacidade de compreender todo um simbolismo contido nas pinturas.

O autor cita, como exemplo, a cena da *Última Ceia* que apenas evocaria, para o observador não iniciado, a ideia da representação de várias pessoas reunidas durante um mero jantar, enquanto a pintura de uma mulher com uma criança no colo não ganharia enorme significação por não se reconhecer, na imagem, a figura da Virgem Maria e o Menino Jesus.

Sendo assim, as imagens, e as doutrinas que elas ilustram, demandam que sejam explicadas agindo como um lembrete e um reforço da mensagem oral, ao invés de constituir-se de uma única fonte de informação.

Pois, o indivíduo, seja ele religioso ou não, letrado ou iletrado, ou até mesmo, aquele que consiga reconhecer o tema, pode estar limitado a apreciar a obra somente pelas suas qualidades artísticas ou permanecer restrito a um nível de leitura mais básica, caso não haja uma instrução prévia

Assim, a imagem acompanhada da respectiva instrução é capaz, de forma inequívoca, de tornar clara a mensagem contida nas imagens, independentemente da classe social ou de sua capacidade de leitura, desempenhando amplamente suas funções primordiais: o ensino, a doutrinação e a conversão.

Do mesmo modo, a obra de Pastro deve ser vista não somente como um objeto autônomo e totalmente isenta de explicações adicionais.

As visitas guiadas promovidas por equipes do Santuário, assim como a exposição permanente sobre o projeto de ambientação do templo, localizada na cúpula da Basílica, são instrumentos que possibilitam, de forma complementar, que o público possa conhecer mais de perto a obra de Cláudio Pastro.

---

<sup>168</sup> QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, p. 131.

E ainda que essas atividades ocorram fora dos momentos de celebrações em dias, condições e horários específicos, acabando destinadas a uma parcela de fiéis um pouco mais restrita, elas permitem conduzir o fiel aos aspectos simbólicos existentes na obra de Pastro.

Por outro lado, a Basílica tem capacidade para receber, em média, 35 mil pessoas, em uma mesma missa. O que possibilita, durante as celebrações, uma maior explanação dos painéis cerâmicos a um público mais abrangente.

Portanto, as narrativas contidas nas cenas podem ser tomadas como uma extensão do culto eucarístico, onde o celebrante frequentemente poderá referenciá-las durante as homilias, quando isso for possível e conveniente ou caso a leitura do dia permitir.

Segundo Joan Bellavista: “nada mais educativo que a força evocadora de uma memória que chega a pôr-se em contato com um feito histórico de uma maneira tão viva que modifica nosso presente e orienta nosso futuro”<sup>169</sup>.

Deste modo, a arte de Pastro tem condições de cumprir sua funcionalidade litúrgica em sua totalidade, ao levar-se em conta que a mesma não pode funcionar independentemente da liturgia, mas que, no entanto, ela está a serviço de uma autêntica participação do fiel na celebração.

Logo, os ciclos narrativos azulejares de Aparecida constituem instrumentos pedagógicos relevantes, onde o sacerdote, ao valer-se de sua narrativa, torna as cenas representadas um *memento* das passagens da Sagradas Escrituras, ao mesmo tempo em que se permite celebrar os tempos litúrgicos do calendário cristão simbolizados no conjunto.

Erivaldo Silva Ferreira, em seu estudo teológico sobre *o Ano Litúrgico como itinerário pedagógico da fé*, coloca que: “a pedagogia da Igreja consiste em fazer essa ação espiritual, sobretudo pela ação litúrgica. Mas que essa pedagogia de nada valerá se não envolver os fiéis nesse contexto.

A ação do Espírito Santo, acrescida dos elementos da fé, ajudará os envolvidos a alcançarem o desempenho educativo que a própria liturgia provê”<sup>170</sup>. Por esse viés, o autor aponta que:

---

<sup>169</sup> BELLAVISTA J., 1990, p. 47 apud FERREIRA, E. S. *O Ano Litúrgico como itinerário teológico da fé*. Dissertação de Mestrado em Teologia com concentração em Liturgia, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 44.

Para que a participação [dos fiéis] seja mais intensa e consciente, a liturgia então lança mão de sinais sensíveis que alimentam, fortalecem e exprimem a fé. Os sinais sensíveis estão no plano do simbólico, e os ritos se valem dos símbolos para expressar sua força transcendental<sup>171</sup>.

Contudo, é necessário, também, que as imagens de Pastro na Basílica de Aparecida possam ser compreendidas, considerando a dimensão estética (do grego *aisthesis* = faculdade de sentir, compreensão pelos de modo totalizante)<sup>172</sup> que elas propõem para o espaço do Santuário.

Pois é também por esse viés que o artista considerou a função de sua obra de educar liturgicamente, tendo como via a contemplação da beleza contida nas imagens presentes no interior do templo<sup>173</sup>.

Segundo Pastro: “o homem é refletido no espaço que cria, assim como o espaço determina o comportamento humano” que, por este aspecto, exemplifica:

O ser humano não ocupa apenas lugar no espaço, mas é o espaço que o ocupa. Nesse sentido as igrejas, além de servir as necessidades materiais da assembleia, para a celebração, devem ter características próprias, devem exprimir o sentido e o significado cristão eclesial, através de uma linguagem simbólica expressa pela arte e arquitetura. Devem fazer com que o fiel ou aquele que ali se encontra tenha uma experiência com o Sagrado, com o Transcendente, com o Mistério, com o Invisível... Esse espaço deve ser mistagógico<sup>174</sup>.

A beleza, portanto, ao constituir-se elemento essencial na construção do espaço sagrado, possibilita conduzir o indivíduo ao mistério *teofânico* (manifestação de Deus).

Segundo a interpretação da fé cristã, Deus é beleza e esplendor e se manifestou desde a Criação, quando o próprio Deus, ao perceber que a natureza e o

---

<sup>170</sup> FERREIRA, E. S. *O Ano Litúrgico como itinerário teológico da fé*. Dissertação de Mestrado em Teologia com concentração em Liturgia, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 56.

<sup>171</sup> FERREIRA, E. S. *O Ano Litúrgico como itinerário teológico da fé*. Dissertação de Mestrado em Teologia com concentração em Liturgia, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 65.

<sup>172</sup> ANTUNES, O. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo, 2010, p. 10.

<sup>173</sup> Cláudio Pastro desenvolve esse tema em seu livro *O Deus da Beleza. A Educação Através da Beleza*. São Paulo: Paulinas, 2012.

<sup>174</sup> PASTRO, C. *Teologia do Espaço*. São Paulo, 2006, p. 5.

ser humano viviam em harmonia, viu que tudo era belo, bom e verdadeiro<sup>175</sup>. Tendo alcançado a sua máxima expressão na Encarnação e no Mistério Pascal de Cristo.

O belo, desse modo, está relacionado com a verdade, a bondade e o amor e supõe uma harmonia que suscita um sentimento de agrado e de admiração que, ao ser percebido pelos sentidos, faz-se caminho para o divino.

Logo, à medida em que a beleza, através da imagem sagrada, é manifestada pelos ritos, converte-se em um meio educativo para o cristão, onde suas formas se tornam método para que o povo compreenda, assimile e viva os mistérios da salvação.

São Gregório de Nissa (335-394) colocou que, “o homem em sua essência, é criado com a sede do belo, ele é esta sede mesma, visto que como imagem de Deus, da raça de Deus, está aparentado com Deus e, em sua semelhança, o homem manifesta a beleza divina”<sup>176</sup>.

Segundo Otávio Ferreira Antunes, “há um “contágio” do *kalós* (belo, bom e verdadeiro) que nos une na experiência de Deus”<sup>177</sup>. Portanto, o belo, ao fazer apelo aos sentidos e as emoções do indivíduo, é capaz de provocar a sua contemplação e meditação e, conseqüentemente, a sua doutrinação e conversão.

Ao abordarmos as funções das imagens no recinto religioso, estamos falando também de uma *arte sacra* que, pela sua dimensão estética, possa ser comunicativa e facilitar a experiência com o sagrado. Essas imagens, portanto, não podem ser entendidas somente como meras auxiliares em um contexto catequético.

Com muita frequência, a função emocional, pela qual a imagem provoca a fé do fiel, foi retomada pelos teólogos, significando assim muito mais do que um simples meio de disseminação do conhecimento religioso.

Gregório Magno, em sua definição sobre a função das imagens nas igrejas, ressaltou não somente o seu papel de instrução, como também reconheceu a dimensão afetiva na relação do indivíduo com essas imagens, sublinhando que “elas contribuem para entreter as coisas santas e que emocionam o espírito humano,

---

<sup>175</sup> Cf. Gênesis 1.

<sup>176</sup> BOROBIO, D. *A dimensão estética da liturgia*. São Paulo, 2010, p. 17.

<sup>177</sup> ANTUNES, O. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo, 2010, p. 61.



suscitando nele um sentimento de [arrependimento] que eleva a uma adoração a Deus”<sup>178</sup>.

Honório de Autun sobre a tríade de Gregório Magno destacou, contudo, a necessidade de conferir às igrejas uma ornamentação digna de Deus, em uma função que pode ser qualificada de estético-litúrgica<sup>179</sup>.

São Paulo VI (1897-1978) dizia que era preciso empreender o caminho da beleza, porque existe uma relação entre ela e a expressão da fé. Segundo o Sumo Pontífice, “a celebração litúrgica deve estar revestida de expressão artística. (...) A arte sagrada deve oferecer ao culto (...), o dom da linguagem inefável, que, em certo sentido, torna sensíveis as coisas espirituais e, as coisas sensíveis (...)”<sup>180</sup>.

Essa dimensão estética também foi resgatada em documentos magisteriais mais recentes onde, manifesta-se, de modo peculiar, no valor teológico e litúrgico da beleza.

Como, por exemplo, a *Exortação Apostólica Sacramentum Concilium*, de 2007 do Papa Bento XVI afirma: “de fato, a liturgia, como aliás a revelação cristã, tem uma ligação intrínseca com a beleza: é esplendor da verdade (veritatis splendor)”<sup>181</sup>.

Segundo Bento XVI, no mesmo documento, “a relação entre a beleza e a liturgia devem ser colocadas ao serviço da celebração”<sup>182</sup>. Sendo, portanto o edifício-igreja, extensão da liturgia, o emprego da sua arte e dos seus diversos símbolos deve estar em harmonia com o que ela representa.

Logo se todo o espaço sagrado é um convite à experiência de Deus através dos símbolos, a arte que pretende ser litúrgica tem de estar em harmonia com a “Teologia da Presença” pois, segundo Maria C. Boschowitsch: “se arquitetura sagrada do templo ordena o espaço, o memorial litúrgico ordena o tempo, [a

---

<sup>178</sup> BASCHET, J. *A Civilização Feudal, do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo, 2006, p. 485.

<sup>179</sup> BASCHET, J. *A Civilização Feudal, do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo, 2006, p. 485.

<sup>180</sup> PAULO VI, Papa, 1965 apud BOROBIÓ, D. *A dimensão estética da liturgia*. São Paulo, 2010, p. 14.

<sup>181</sup> BENTO XVI, Papa, 2007 apud BOROBIÓ, D. *A dimensão estética da liturgia*. São Paulo, 2010, p. 13.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 13.

imagem] marca a luz da forma interior. [A imagem] é: uma Escritura; uma Presença; uma contemplação; uma oração”<sup>183</sup>.

Portanto, de acordo com a Instrução Geral do Missal Romano: “os edifícios sagrados e os objetos destinados ao culto divino devem ser dignos e belos como sinais e símbolos das realidades celestes”<sup>184</sup>.

Por esta razão, Otávio Antunes sublinha que, “o espaço que [a arte sacra] cria deve ser um lugar do agradável encontro: oferenda da humanidade a Deus e descida de Deus à humanidade. (...) O espaço litúrgico é sacramento dessa acolhida”<sup>185</sup>.

O resultado dessa *ornamentação*<sup>186</sup> acaba por configurar o espaço de modo que ela reflita um universo muito particular, um *microcosmos* que remonta à constituição do espaço sagrado tal qual os das primeiras igrejas cristãs onde, segundo André Gabar:

Este tipo de [ornamentação] foi planejado para igrejas [que] (...) eram concebidas como microcosmos, reproduções em escala reduzida dos Cosmos, também as pinturas nas paredes e abóbadas eram projetadas segundo um plano sistemático para instrução dos fiéis. Na cúpula e em sua subestrutura eram mostradas as mais santas figuras do mundo invisível; no coro, os mistérios sagrados pertencentes ao mesmo mundo tornando inteligíveis; em abóbadas secundárias e paredes, os eventos da vida de Cristo na terra, correspondendo aos diversos estágios da redenção do homem, de que a Missa solenizada na igreja era testemunha. Essa ilustração iconográfica da Missa era parte de uma

<sup>183</sup> BOSCHKOWITSCH M.C., 1989, p. 25 apud ANTUNES, O. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo, 2010, p. 67.

<sup>184</sup> *A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos)*. Roma, 2002, Item 288.

<sup>185</sup> ANTUNES, O. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo, 2010, p. 142.

<sup>186</sup> Jean Claude Bonne propõe que se utilize o termo “ornamento” por compreender que tais elementos participam ativamente na construção da imagem, deste modo, possuindo um *modus operandi* que atravessa seu suporte em vários níveis. O autor entende, tal como Jérôme Baschet sobre a imagem, que os valores ornamentais constituem uma dimensão interna e dinâmica da arte medieval, exercendo diversas funções, que não são apenas decorativas. Sendo a primeira função dos motivos ornamentais a de celebração, mas eles possuem a capacidade de exercer diversas outras – decorativa, iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica, etc. – quando de sua articulação com seu suporte ou objeto, pois o ornamental é intimamente ligado com o objeto ou lugar onde ele se insere e o qual ele honra. (BONNE J. C., 1997, pp. 215-216 apud DOS SANTOS, A. B. *O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages*, Artigo Acadêmico, Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH - SP, Santos, 2014, p.4).

disposição plástica de um Universo Ideal e correspondia a uma noção cara aos bizantinos – de que a liturgia da Igreja não era mais do que o correlativo terreno da interminável Missa solenizada no céu pelos anjos, que, apenas após a redenção da humanidade pelo Verbo tornado Carne, poderia tornar sua natureza conhecida ao homem. Portanto os ciclos dos Evangelhos representados nas igrejas bizantinas medievais eram lembretes do retorno do homem à união com Deus e do direito que ele possuía de um lugar no Universo de Deus como representado em cada igreja<sup>187</sup>.

Logo, as imagens sagradas indicam algo que vai além das formas e dos símbolos que terminam em si mesmos, constituindo-se microcosmos, unidades representativas da dimensão sagrada.

Mircea Eliade denominou o templo de uma *imago mundi* (imagem do mundo), porque “o mundo, como obra de Deus, é sagrado”<sup>188</sup>.

Sua estrutura cosmológica lhe permite, assim, uma nova valorização religiosa, a de lugar santo por excelência. Pois, é graças ao templo, que o mundo é ressanctificado, encontra sua aliança com o divino, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo.

Com base nessa relação ontológica, que se impõe entre o cosmos e a imagem santificada do templo, outra ideia surge: sendo o templo uma obra divina, por consequência, irá encontrar-se muito perto de Deus, no céu.

Deste modo, as igrejas gozam de uma existência transcendente, espiritual e incorruptível, que lhe conferem um status sagrado em contraposição ao espaço externo, profano.

A igreja invisível, portanto, assume uma forma visível sendo, na sua concepção, exigida uma harmonia de todos os elementos que a formam, pois é a sua unidade que permite a plenitude litúrgica. Logo, as imagens, assim como o espaço arquitetônico como um todo, devem recordar ao fiel que ele se encontra em um lugar sagrado.

Cláudio Pastro, nos painéis da Basílica de Aparecida, retoma e prolonga esse simbolismo do espaço sagrado pelo qual a igreja é concebida como imitação da *Jerusalém Celeste*. Metáfora essa que relaciona a cidade de Jerusalém ao *Paraíso*, sendo reprodução aproximativa do modelo transcendente, já que era considerada pelos hebreus como a cidade prometida por Deus.

<sup>187</sup> GRABAR, A. 1953, p. 26 apud QUÍRICO, T. *Inferno e Paraíso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, 2014, pp. 140 - 141.

<sup>188</sup> ELIADE, M. *O Sagrado e o profano*. São Paulo, 1992, p.34.

Segundo João Carlos Baptista Campos, os primeiros cristãos chamavam “os labirintos que ornamentavam o local de culto de *caminhos para Jerusalém*, a Cidade Santa que estaria, [segundo os cristãos], situada no centro do mundo”.

Logo, percorrer os labirintos das imagens significava para o cristão “peregrinar até Jerusalém, [para que pudesse] dar uma orientação espiritual ao ser”<sup>189</sup>.

Pastro, desse modo, se apropriou da conformação metafórica do templo como imagem terrena da Jerusalém Celeste para plasmar a sua obra. O interior da igreja é o Universo, onde a porta principal é a entrada para o Paraíso, as quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo e no altar encontra-se o centro desse universo.

Os ciclos narrativos azulejares complementam esse conjunto pictórico, convidando o fiel não somente à contemplação, mas também, à meditação dos Mistérios de Cristo nas passagens bíblicas reproduzidas.

Todo o projeto de ambientação interna da Basílica de Aparecida elaborado por Cláudio Pasto foi desenvolvido, como foi dito, à luz das expectativas do Concílio Vaticano Ecuménico II, e nascido no contexto de um profundo desejo da Igreja de retornar ao verdadeiro espírito cristão presente na liturgia e na linguagem simbólica do espaço sagrado.

Através da Constituição Conciliar *Sacrossanctum Concilium*, a Igreja estabeleceu as reformas da sagrada liturgia e do culto eucarístico, que implicaram diretamente em novas diretrizes para a concepção do espaço litúrgico.

O documento não determinou uma arte oficial a ser seguida pelas igrejas, tendo estabelecido que, “seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados”<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> CAMPOS, J. C. B. *O espaço sagrado: linguagem, simbolização e construção de uma categoria*. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014, p. 73.

<sup>190</sup> PAULO VI, Papa. *Constituição Conciliar Sacrosantum Concilium – Sobre a Sagrada Liturgia*. 1963, Item 123.

A Igreja, contudo, através do Sacrossanctum Concilium, orientou que, “ao promoverem uma autêntica arte sacra, preferam os Ordinários à mera sumptuosidade uma beleza que seja nobre”<sup>191</sup>.

Acrescentando que, as imagens “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”<sup>192</sup>.

Para esse fim, o documento recomenda:

Recordem-se constantemente os artistas que desejam, levados pela sua inspiração, servir a glória de Deus na santa Igreja, de que a sua actividade é, de algum modo, uma sagrada imitação de Deus criador e de que as suas obras se destinam ao culto católico, à edificação, piedade e instrução religiosa dos fiéis.

Desse modo, Otávio Antunes explica que, o artista sacro ocidental, “não atende aos seus interesses particulares mas se doa a algo muito maior que se lhe impõe”<sup>193</sup>.

Portanto, ainda que a Igreja do Ocidente não compartilhe da mesma ideia ortodoxa da imagem como produção divina, na qual o pintor é somente instrumento do Espírito Santo, ela constitui, de modo semelhante, que a arte não pertence ao artista ocidental, tendo sua produção subordinada à condução do fiel pela mistagogia litúrgica.

Para isso, a Igreja delibera que, “para emitir um juízo sobre as obras de arte, oiçam os Ordinários de lugar o parecer da Comissão de arte sacra e de outras pessoas particularmente competentes”<sup>194</sup>.

Em Aparecida, o projeto de ambientação interna da Basílica desenvolvida por Pasto foi acompanhado por uma Comissão formada por teólogos, liturgos, biblistas

---

<sup>191</sup> Ibidem, Item 124.

<sup>192</sup> Ibidem, Item 122.

<sup>193</sup> PAULO VI, Papa. *Constituição Conciliar Sacrosantum Concilium – Sobre a Sagrada Liturgia*. 1963, Item 127.

<sup>194</sup> Ibidem, item 126.



e pastoralistas, sempre sob a coordenação dos Arcebispos Dom Aloísio Lorscheider e Dom Raymundo Damasceno Assis, assim como dos Missionários Redentoristas.

Portanto, embora Pastro tenha tido liberdade para orientar sua arte, assim como o seu discurso em torno dela, sua concepção, sobretudo, estaria à disposição de uma liturgia cristocêntrica aventada pelo Concílio Vaticano II e direcionada pela Comissão que o acompanhou durante todo o tempo de realização dos trabalhos.

A respeito disso, o artista colocou que:

A arte sacra é como um prolongamento do Mistério da Encarnação, da descida do Divino no criado. Com essa concepção de arte como valor “sacramental”, o artista não pode deixar-se guiar [somente] pelas suas próprias inspirações; o seu trabalho não consistirá em exprimir sua personalidade, mas, “morrendo para si”, procurará a forma perfeita que corresponda a Protótipos Sagrados de inspiração celeste. (...). Assim, esteticamente, a arte liga-se hierarquicamente à cosmologia universal e, por esta, à ontologia e metafísica; (...). Como se vê, o método artístico pressupõe disciplina espiritual, ascese. Esta ordem hierárquica determina o caráter essencial da arte sacra que consiste em ser simbólico – exprimir pelo visível o Invisível – e aí conduzir o homem<sup>195</sup>.

Por estas razões, justifica-se que Cláudio Pastro tenha retomado, em sua obra na Basílica de Aparecida, as imagens das igrejas dos primeiros séculos, e do ícone de modo particular, como referência para composição das suas imagens.

Ainda que o artista não tenha tido a intenção de seguir os cânones da iconografia oriental, conforme explicado anteriormente, é a partir da imagem ortodoxa que ele irá constituir seus primeiros anseios artísticos para, em seguida, sobrepor outros elementos estéticos em sua pintura.

Logo, o retorno às fontes proposto pelo Concílio Ecumênico Vaticano II foi a oportunidade que o artista teve de oferecer, dentro de uma arte litúrgica renovada, a proposta de beleza transcendental do ícone ao ser humano contemporâneo. Já que a arte oriental, desde sempre, guardou, pela Tradição, o caráter de presentificação do divino dessas imagens.

Segundo os cânones orientais, elas expressam o Mistério, possibilitam a Revelação divina e permitem a comunicação do homem com Deus, pela qual o artista define:

[As artes dos primeiros cristãos] eram [essencialmente] simbólicas, pois queriam, tão somente retratar “outra coisa”. (...) E as figuras, um santo ou

<sup>195</sup> PASTRO, C. *A arte no cristianismo*. São Paulo, 2010, p.122.

um profeta tinham desproporcionalidade proposital, uma vez que queriam apenas indicar a presença e não ser eles mesmos presenças realistas (...) <sup>196</sup>.

Contudo, Cláudio Pastro propunha uma redescoberta da arte sacra “criando (...) novas obras, não idênticas, sem dúvida, às do passado, (...), mas análogas por emanarem o mesmo Principio Espiritual”<sup>197</sup>.

Deste modo a Igreja no Ocidente, a partir das formas plásticas do artista sacro no Santuário Nacional de Aparecida, experimenta esse retorno às origens da liturgia das primeiras comunidades cristãs, mesmo que na forma de releituras.

Sua iconografia é a prova, portanto, de que a imagem cristã, que tem base no Medievo, se perpetua na contemporaneidade, constituída das mesmas funções do passado e possibilitando que o Mistério Pascal de Cristo ainda possa ser introduzido simbolicamente em novos tempos e novos lugares.

---

<sup>196</sup> PASTRO, C. *Guia do espaço sagrado*. São Paulo, 1999, p. 46.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 123.

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

ANTUNES, O. *A beleza como experiência de Deus*. São Paulo: Paulus, 2010.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. *Estudos de iconografia cristã*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2016.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal, do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

BERGMAN, Lisa. *Tesouro da Tradição: Guia da Missa Tridentina*. Campinas: Ecclesiae, 2015.

BOROBIO, D. *A dimensão estética da liturgia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BRANDÃO, Jack. *Apontamentos imagético-interdisciplinares: as artes iconológica, pictográfica e literária*. São Paulo: Lumen et Virtus, 2014.

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*. Lisboa, 2015.

BRUSTOLONI, Júlio J. *História de Nossa Senhora Aparecida: sua imagem e seu Santuário*. Aparecida: Editora Santuário, 1998.

CAMPOS, Marcelo. BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA Beatriz. *Historia da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

DA COSTA, Rosemary Fernandes. *Mistagogia hoje*. São Paulo: Paulus, 2014.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma historia do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIAS, Maria Cristina Verica Lodi. *Patrimonial Azalea Brasileiro*. Brasília: Monumenta BID, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDRON, Adolphe Napoleón. *Manuel d'iconographie chétienne greque et latine*. Paris: Imprimerie Royale, 1945.

DUARTE, Adélio Damasceno. *Ícones: "E o verbo se fez rosto e armou a tenda entre nós..."* Belo Horizonte: FUMARC, 2003.

FERGUSON, George. *Signs & symbols in Christian art*. New York: Oxford University Press, 1954.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra 1992.

GUARDINI, Romano. *Imagen del culto e imagen de devoción*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.

HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Happer & Row Publishers Inc., 1974.

HALL, James. *Illustrated Dictionary of Symbols Eastern and Western Art*. Great Britain: John Murray (Publishers) Ltd, 1994.

KOCH, Wilfried. *Dicionário de estilos arquitetônicos* (Tradução: Neide Luzia de Rezende). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1966.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone uma escola do olhar*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

LICHTESTEIN, Jacqueline. *A teologia da imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LOPES, José Rogério. *A imagética da devoção: a iconografia popular como mediação entre a consciência e a realidade e o ethos religioso*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

MATHEUS, Thomas. F. *The Art of Bizantium*. Londres: Everyman Art Library, 1998.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Editora Livraria Martins Fontes, 1992.

PAULINAS, Núcleo de Catequese; PASTRO, Cláudio. *Iniciação à liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2012.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1955.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo*. São Paulo: Paulus, 2010.

PASTRO, Cláudio. *Arte sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.

PASTRO, Cláudio. *Iniciação à liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2012.

PASTRO, Cláudio. *Aparecida*. São Paulo: Editora Santuário, 2013.

PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PASTRO, Cláudio. *O Deus da beleza: a educação através da beleza*. São Paulo: Paulinas, 2018.

PASTRO, Cláudio. *Teologia do Espaço*. São Paulo: Grafa, 2006.

PORTUGAL, Daniel B. *A vinculação entre humanos e imagens nas dinâmicas contemporâneas do consumo: totetismo, fetichismo e idolatria*. In Estudos Design / Revista Online. Rio de Janeiro, 2011, v.19 nº 1.

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

ROSENDAHL, Zeny. *Primeiro a obrigação, depois a devoção*. Estratégias espaciais da Igreja Católica no Brasil de 1500 a 2005. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

SARTORELLI, César Augusto. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Cláudio Pastro: um estudo da produção arquitetônica e plástica de Cláudio Pastro e da arquitetura religiosa católica brasileira no século XX*. São Paulo: Alameda, 2013.

SERRÃO, V. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, A. C. *O Concílio de Trento em Portugal e suas novas conquistas: olhares novos*. Lisboa: 2012, p.104

SCHMITT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l' Occident médiéval*. (Tradução: Maria Cristina Pereira). Paris: Le Leopard d'Or, 1996.

SCHMITT, Jean Claude e GOFF, Le. *Dicionário Temático do Ocidente – Tomo I*. São Paulo: EDUSC, 2006.

SCHMMIT, Jean Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

TOMMASO, Wilma Steagall de. *O Cristo Pantocrator: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro*. São Paulo: Paulus, 2017.

WIJTEN, Cônego Hilário O. *Prem: meu livro de Liturgia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1955.

### **Artigos, dissertações e teses**

BARATA, Mario. *Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX*. 1955. Tese (Curso de professor). Rio de Janeiro, 1955.

BERTO, João Paulo. A arte a serviço do sagrado: a arte sacra de Cláudio Pastro (1948-) e o Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. In: VIII EHA - Encontro de História da Arte, 8., 2012.



BERTO, João Paulo. Modernidade e tradição na arte sacra contemporânea a partir da obra de Cláudio Pastro. *Jornal O Lince*, 2013.

CAMPOS, João Carlos Baptista. *O espaço sagrado: linguagem, simbolização e construção de uma categoria*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. A tradição dos ciclos narrativos na cultura cristã: dos temas bíblicos aos santos medievais. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 4, 2016.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. Os ciclos iconográficos cristãos da Baixa Idade Média: narratividade, usos e funções. *In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO*, 15. *Anais do....Rio de Janeiro*, 2012.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. *Os ciclos iconográficos de São Francisco de Assis: interpretações e apropriações na arte azulejar da América portuguesa – século XVIII*. 2014. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2014.

FERREIRA, Erivaldo Silva. *Ano litúrgico como itinerário teológico da fé*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teologia com concentração em Liturgia) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LICARI, Silverio. *Fundamentos teológicos da iconografia cristã*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teologia Dogmática) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Fabiana de Carvalho de. *Estratégias para preservação do patrimônio cultural moderno: Athos Bulcão em Brasília (157-2007)*. 2012. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

QUÍRICO, Tamara. Devoções por imagens: pinturas e culto privado na Itália, entre os séculos XIII e XV. *Antíteses*, v.9, 2016.

QUÍRICO, Tamara. Para Além da Religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações do Juízo Final. *Figura: Studi sull'Imagie nella Tradizione Classica*, 3, 2015.

SANTOS, Luíza Ximenes. *O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem*. Monografia (Cultura e Arte Barroca, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura) - Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2013.

SANTOS, A. B. O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, SP. 22.*, Santos, *Anais eletrônicos do...*, 2014.

SENÁBIO, Soluar Lucelia. *A arte do azulejo no Brasil: do colonial ao contemporâneo*. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

TOMMASO, Wilma Steagall de. Reflexões sobre o mistério na arte sacra. *Teoliterária*, v.5, n.9, 2015.

WANDERLEY, Ingrid Moura. *Azulejo na arquitetura. Os painéis de Athos Bulcão*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia São Carlos, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Paulo, São Carlos, 2006.

### **Demais obras de referência**

A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002

Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo. Edição Pastoral. São Paulo: PAULUS, 1990.

JOÃO PAULO II, Papa. *Catecismo da Igreja Católica*. Edição Típica Vaticana. Vaticano, 1992.

BENTO XVI, Papa. *Catecismo da Igreja Católica* (Compêndio). Libreria Editrice Vatican: Vaticano, 2005.

Os azulejos no século XVIII. Breve apontamento. *Cadernos de Divulgação* 1. Lisboa: Direcção Geral da Divulgação, 1983.

SACCONI, Luiz Antonnio. *Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Geração, 2009.

### **Referências eletrônicas**

AQUINO, Felipe. História da Igreja: O Concílio de Trento. 2018. Disponível em: <https://cleofas.com.br/historia-da-igreja-o-concilio-de-trento/>. Acesso em 18 maio 2019.

*BÍBLIA PAUPERUM*. Disponível em: <http://www.historygraphicdesign.com/a-graphic-renaissance/printing-comes-to-europe/9-biblia-pauperum>. Acesso em: 10 maio 2019.

DAMASCENO, São João. Apologia contra os que condenam imagens sagradas. 730 d.C. (Tradução: Rafael Rodrigues). 2013. Disponível em: <http://www.apologistascaticos.com.br/index.php/patristica/livros/622-livro-apologia-contra-os-que-condenam-as-imagens-sagradas-sao-joao-damasceno-730-dc>. Acesso em: 11 jan.2018.

FINELON, Pe. Vitor Gino. O Mistério Pascal. 2013. Disponível em: <http://arqrio.org/formacao/detalhes/173/o-misterio-pascal>. Acesso em: 15 jan. 2018.

JUNIOR, Rafael Alves Pinto. Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil. 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MAIO, Luís. Uma bíblia africana. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/12/23/jornal/uma-biblia-africana-152866>. Acesso em: 27 jul. 2018.

MAZZEI, Lorenza. Uno straniero alla corte del re. Disponível em: [https://www.academia.edu/24116158/Uno\\_straniero\\_alla\\_corte\\_del\\_re.\\_Linflusso\\_de\\_lla\\_pittura\\_veneziana\\_in\\_Etiopia](https://www.academia.edu/24116158/Uno_straniero_alla_corte_del_re._Linflusso_de_lla_pittura_veneziana_in_Etiopia). Acesso em: 27 jul. 2018.

PAULO VI, Papa. Constituição Conciliar Sacrosantum Concilium – Sobre a Sagrada Liturgia. 1963. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm). Acesso em: 29 nov. 2017.

PAULO VI, Papa. Decreto Perfectae Caritatis - Sobre a conveniente renovação da vida religiosa. 1965. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm). Acesso em: 29 nov. 2017.

PIO XII, Papa. Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia. 1947. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_po.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm). Acesso em: 29 nov. 2017.

SÉCULO XVIII - O CICLO DOS MESTRES. In A ARTE DO AZULEJO EM PORTUGAL. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec18.html>. Acesso em: 21 maio 2019.

STRAWBRIDGE, G. The Five Solas of the Reformation. 1993. Disponível em: <https://www.fivesolas.com/5solas.htm>. Acesso em: 18 maio 2019.

TOMMASO, W. S. de. Cláudio Pastro: um artista pós Vaticano II. 2017. Disponível em: <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/index.php/artigos/claudio-pastro-um-artista-pos-vaticano-ii/>. Acesso em: 29 nov. 2017.

**ANEXO A** - Entrevista concedida por d. Darci José Nicioli, ex bispo-auxiliar da Arquidiocese de Aparecida e atual Arcebispo de Diamantina, MG.

1. Quais foram as motivações que levaram os Redentoristas a desenvolver o projeto de ambientação interna da Basílica de Aparecida? Qual o papel e o objetivo real dessas imagens? O que de fato está por trás da realização da obra?

*A obra, sua estrutura construtiva, terminou no ano de 1980, quando o Papa São João Paulo II consagrou o Templo. O desafio do acabamento interno permaneceu, pois, o arquiteto Benedito Calixto Neto nada havia feito com vistas ao espaço sagrado da grande Basílica. A teologia litúrgica no ano de 1945, no tempo em que a Basílica Nova fora concebida, era anterior ao Vaticano II, o que exigiu um profundo reestudo.*

*Inicialmente, intencionava-se colocar a Imagem da Virgem no centro do Templo, no entanto, a liturgia renovada ensinava que o centro é o Cristo. Também, como era de praxe, não havia concelebração da Eucaristia, o que exigia nas Igrejas os altares laterais para que vários sacerdotes celebrassem ao mesmo tempo. Estávamos, portanto, diante do desafio de reorganizar o espaço sagrado do grande Templo, a partir do altar e do presbitério, tendo como centro o Cristo e não a Virgem. Nesse sentido, a Imagem foi localizada num espaço ao fundo da Basílica e construiu-se o presbitério para congregar toda assembleia celebrante, ao redor de um único altar, o Cristo Senhor. A concepção básica da arte sacra foi no sentido de levar o povo celebrante a fazer uma experiência de renascimento, de Páscoa.*

*Assim, nas paredes que sustentam a grande cúpula plasmou-se o “paraíso” perdido pelo pecado, encimado pela árvore da vida, a cruz, onde pássaros estão em revoada. Representaram-se todos os ecossistemas do Brasil, com sua fauna e flora, as quatro estações do ano – primavera, verão, outono e inverno – e, também, as fases da vida, deste a concepção até a idade madura. A Basílica, sala do Rei, é um grande útero onde renascemos pela Fé! Na celebração Eucarística somos reconduzidos ao paraíso. A Eucaristia redime o homem e o cosmos! Nas paredes das quatro alas, em forma de cruz grega, estão plasmados, como uma “Bíblia Pauperum”, os mistérios da nossa redenção, desde a Anunciação até a Ressurreição, abrangendo também a vida Pública de Jesus.*

*Ao fundo, no espaço devocional, separado do espaço celebrativo, está a imagem original de N. Senhora Aparecida, encontrada no rio Paraíba do Sul, em 1717, num grande painel que ladeia o nicho que expõe a Rainha e Padroeira do Brasil, o tesouro material maior do Santuário, estão representadas mulheres importantes na História de Nossa Salvação, desde Eva e passando pelas mulheres lutadoras como Raquel, Judith, Lia etc..., tendo como centro Maria, a “teotokos”, a grávida de Deus, que é o marco entre o Antigo Testamento e o Novo Testamento, iniciado com o Verbo Encarnado, Cristo Jesus.*

*As alas SUL e NORTE do Santuário são “femininas”, de um lado o painel das mulheres do Antigo Testamento, como descrito acima e do outro, ala Norte, a partir de Maria Madalena, a primeira mulher que testemunhou a ressurreição, até a Irmã Dorothy Stang, religiosa mártir, assassinada por fazendeiros no Norte do Brasil. Dezenas de mulheres, santas reconhecidas pela Igreja e leigas, estão ali representadas. No centro está Cristo Reinante, o “Pantocrator”. É a Igreja peregrina e a Igreja celeste que se encontram na Casa de Deus.*

*As alas LESTE E OESTE são “masculinas”, de um lado os Patriarcas e Apóstolos, ladeando o Cordeiro – Cristo ágape, que se entregou por amor – e do outro, homens que ajudaram a construir a Igreja no Brasil, como Pe. Cícero, Pe. Vítor Coelho, Alceu de Amoroso Lima etc...*

*Em todo o espaço do Templo, que possibilita acolher 35 mil pessoas, ao mesmo tempo, está presente a Igreja, comunidade viva, santa e pecadora, que caminha unida para o Céu. Toda a arte do Santuário Nacional foi concebida para que os fiéis sintam que aquele espaço sagrado é “morada de Deus, casa da Mãe Maria e lugar do encontro de irmãos”.*

2. Quais características que fizeram com que Cláudio Pastro se destacasse entre os profissionais convidados para o desenvolvimento do projeto de ambientação interna da Basílica de Aparecida? Quais foram os critérios utilizados nessa escolha?

*Á época, foi feita uma convocação aos artistas mais conhecidos, como Adélio Sarro, Tirapelli, e o próprio Cláudio Pastro. Todos tiveram oportunidade de apresentar um pré-projeto. Cláudio Pastro mostrou-se o mais oportuno e suas obras sacras já eram conhecidas, no Brasil e no mundo. Ele foi contratado no ano de 1999 e iniciou as obras pelo Presbitério e piso do Santuário Nacional.*

3. Cláudio Pastro, em suas explanações, se colocava como um artista engajado numa arte voltada à liturgia através de uma pedagogia da imagem voltada para uma imersão em uma experiência mistagógica do espaço sagrado, como resposta às demandas do Concílio Vaticano II. No entanto, por esse viés, o artista acabava por se colocar na contramão da devoção popular. A busca por essa arte mistagógica, e pedagógica foi um caminho escolhido pelo próprio artista ou uma solicitação da Comissão que acompanhou o projeto?

*A concepção é de Claudio Pastro que foi acompanhada por uma equipe de teólogos, litúrgos, biblistas e pastoralistas, sempre sob a coordenação dos Arcebispos (Dom Aloísio Lorscheider e Dom Raymundo Damasceno Assis e dos Missionários Redentoristas).*



4. Claudio Pastro desejava, com sua obra, ir na contramão das devoções populares, em busca de uma arte sacra, voltada ao culto que acabou sobrepujado pelas devoções particulares com o passar dos séculos. Contudo, essas devoções formaram a base da cultura religiosa desenvolvida no Brasil, tendo hoje, em Aparecida, o centro de sua maior expressão devocional. Qual a receptividade dessas imagens pedagógicas de Pastro junto ao público? Elas são, normalmente, compreendidas pelos fiéis? Cláudio Pastro pode mesmo ser considerado um artista erudito?

*Entendemos que a arte figurativa, por si só, fala tudo num primeiro olhar. A arte simbólica, característica de Cláudio Pastro, provoca a interatividade com o fiel orante. Contemplar exige “repouso do olhar e silêncio do coração”. O que esperamos não se vê, “porque estamos aguardando mediante a esperança” (Rom 8, 24-25). A fé é vivida entre “luzes e sombras”, no “agora” do acolhimento do Reino e no “ainda não”, que se dará na “Parusia”. Portanto, optou-se pela arte mistagógica, catequética, que não termina no primeiro olhar, mas que é dinâmica, completada por cada um que a contempla.*

*Quem vive o cotidiano do Santuário vê que o romeiro se sente “em casa”, é conduzido à oração espontaneamente, contempla e leva para a vida um apelo para voltar sempre àquele lugar santo. A arte do Santuário ajuda o fiel a tocar o mistério de Deus, não a compreendê-lo com a razão, mas a senti-lo no coração.*

*Há no Santuário um serviço de acolhimento que realiza uma visita guiada, ressaltando as particularidades da obra de Cláudio Pastro.*

5. Aparentemente, Cláudio Pastro, na *Bíblia Pauperum*, buscou representar as passagens mais relevantes da vida de Cristo, seguindo toda uma tradição iconográfica, relacionando-se com os ciclos narrativos da arte cristã dos primeiros séculos. Como foram, de fato, as escolhas dessas passagens? O artista teve liberdade para escolhê-las? Porque em um dos painéis preferiu-se representar a passagem da “Ressurreição do filho da viúva” ao invés de passagens mais conhecidas como a “Ressurreição de Lázaro”?

*Fez-se uma catequese sobre os mistérios da nossa salvação, a partir dos Mistérios do Rosário, bem ao gosto da Piedade Popular, desde a Encarnação até à Ressurreição, passando pela vida Pública de Jesus. O artista optou livremente por representar “momentos de ressurreição”, dando destaque à dimensão catequética, o drama humano a ser superado na morte, como na passagem da ressurreição do filho da viúva, que resgata também a dignidade da família e da viúva que, segundo a tradição semita, perderia todos os direitos com a viuvez.*

6. Na sequência dos painéis, a passagem da “Ascensão do Senhor” encontra-se após a passagem de “Pentecostes”. Qual foi a razão da aparente inversão desses painéis?

*A Ascensão do Senhor e a Vinda do Espírito Santo é um mesmo “tempo teológico”, não se trata, portanto, de tempo cronológico. No Evangelho de João o Espírito Santo é dado imediatamente na Ressurreição (Jo 20, 19-23) e em Atos dos Apóstolos, quando o Espírito é enviado 50 dias após (At 2, 1-11). Creio que o artista partiu deste pressuposto.*

7. Quais os parâmetros utilizados para o uso da cerâmica como material-suporte na obra? Foi uma escolha pessoal do artista ou da Comissão do projeto?

*Pensou-se na unidade do conjunto, tanto estético-religioso, como na unidade do material usado, para conseguir a harmonia. Procurou-se a unidade do material usado: A imagem de Nossa Senhora Aparecida é de barro cozido, o Templo é de tijolo aparente de barro cozido, o piso é de pedra (granito brasileiro) e os azulejos de porcelana. Há uma linguagem única no material utilizado. Também, a azulejaria nos remete aos primórdios da nossa Fé, a Abrão de UR na Caldéia, no oriente. A tradição dos azulejos veio para o Brasil pelos Portugueses, após a península Ibérica ter sido invadida pelos muçulmanos (Alambra – Espanha). Portanto, a azulejaria, tornou-se, também, arte brasileira. Todo o Templo é como um oásis, no qual se pretendeu buscar a harmonia para fugir do “caos do mundo”.*

+ Darci José Nicioli, CSsR  
Arcebispo de Diamantina, MG (Brasil)

**ANEXO B:** Estudos desenvolvidos por Cláudio Pastro apresentados como pré-projeto para ambientação interna da Basílica de Aparecida.

Fonte: PASTRO, Cláudio. Guia do Espaço Sagrado. São Paulo, 2007, pp. 259-254 e 259.

ALGUMAS REFLEXÕES E SUGESTÕES SOBRE UM LOCAL  
QUE NÃO NOS PERTENCE  
**A BASÍLICA DE APARECIDA**  
PARA MELHOR COMPREENSÃO DESSE ESPAÇO SAGRADO

"É a forma que nos revela a natureza das coisas." *Odo Casel*

**1. REFLEXÃO SOBRE ARTE E LITURGIA**

Arte e liturgia têm uma natureza  
**SIMBÓLICA**

isto é,  
tratam de dois mundos,  
dois pólos que aí, nesse ponto,  
no espaço sagrado **unem-se**  
ou se desunem = **DIABÓLICA**

\* O fundamento é o Mistério da Encarnação:

Por meio das realidades da Criação, somos introduzidos nas realidades celestiais.

Arte e liturgia fazem parte do

Memorial Cristão:

A. é um lugar onde Deus se expressa.

B. é um caminho até Deus (pedagogia da Fé)

Assim:

A **ARTE** participa da sacramentalidade da liturgia, pois a **Liturgia** é o esplendor da divina beleza ou a realidade transfigurada.

Portanto, Arte e Liturgia participam da mesma **unidade** que celebram, isto é,

**O MISTÉRIO PASCAL**

A **LITURGIA É CÂNON DA ARTE SACRA** e esta jamais tem a primazia. A arte serve. Do contrário podemos cair num esteticismo do "belo pelo belo". No entanto, **POR MATERIALIZAÇÃO, É PRECISO CONSIDERAR A VERDADEIRA ARTE SACRA NÃO SÓ COMO DESCRITIVA** (pedagógica) e decorativa (celebrativa) mas **SINAL DE UMA PRESENÇA**: em Jesus, Deus se fez matéria e imagem, de nossa carne, para recuperar toda a Criação.

Na liturgia,

A **PALAVRA E A AÇÃO SÃO SACRAMENTOS** tornam o **LUGAR SACRAMENTAL**, isto é, participante da mesma realidade transfigurada.

— O **ALTAR** é o lugar da ação sacramental por excelência, o Mistério Pascal a centralidade — a centralidade da eucaristia determina a importância do altar.

— O **AMBÃO** é o lugar da palavra. Palavra e rito são um só acontecimento sacramental, sinal eficaz e atuante.

— A **SÉDIA** é o lugar da Presença Atualizada do senhor por meio de seu Ministro. **ALTAR, AMBÃO e SÉDIA** formam a trilogia sacramental indispensável para a celebração do culto cristão.

Uma visão utilitarista, carente de base teológica-artística, que não vai além da visão de mesa, cadeira, suporte, parede etc. não completa o **SIMBOLISMO SACRAMENTAL**.

**O ESPAÇO, EM SI, FAZ UM COM O ESPÍRITO, FECHA O SÍMBOLO** e é dessa relação que surge o belo ou o feio, o esplendor ou a negação do que se propõe.

### O MENOS VALE MAIS

O espaço despojado onde "o menos vale mais" remete-nos à assistência do que aí se celebra: Valorizar os objetos e o espaço tem por fim a sacralidade do próprio homem que participa dessa nova ordem das coisas, pois ele mesmo é o objeto, O TEMPLO DO ESPÍRITO SANTO: O HOMEM É O ESPAÇO.

A majestade das obras de arte em todo o passado cristão (ver as antigas construções, os belos altares, ambões, batistérios, pinturas, músicas...) fala por si só do grandioso senso litúrgico que, de novo, após o Vaticano II, estamos redescobrimo.

### O ESPAÇO CRISTÃO É ECLESIAL

isto é, acolhe o Corpo MÍSTICO DO SENHOR como Assembléia POR ELE CONVOCADA (ECCLESIA). Convoca o Cristão (como homem novo = Templo do Espírito Santo) para um espaço onde o Senhor se revela à comunidade celebrativa (Universal, a com. do céu e da Terra).

É por esse motivo que as paredes e os elementos aí colocados revelam o MISTÉRIO CELEBRADO (não é o mistério do povo, mas de Deus que conclama seu povo) e não são meros objetos funcionais ou decorativos.

### QUE ESPAÇO É ESSE?

Esse espaço contém a MAGNITUDE DA REVELAÇÃO CRISTÃ.

Assim surgiram (já no início da Igreja) as Basílicas + "JERUSALÉM NOVA" (ver capítulos 21 e 22 do apocalipse).

A Basílica é um edifício real que por si nos revela toda essa grandeza. Tudo o que aí for colocado ou acrescentado deve ser feito com cautela objetiva (NADA de subjetivismos).

É para isso que trabalharemos

Per visibilia ad invisibilia

## 2. COMENTÁRIOS SOBRE MINHAS SUGESTÕES

As sugestões aqui apresentadas são frutos de minha experiência de longo trabalho na área — estão apresentadas com a singeleza de um estudo (são esboços na forma de rascunho) e sei serem parte de um todo maior juntamente com as apreciações de toda a equipe de trabalho.

### 2.1. Organização do espaço e ambientação

\* No primeiro desenho (em Corte) quis chamar a atenção sobre "o centro", razão do edifício: o presbitério com o altar, lugar do memorial.

\* Na cúpula, como um anel, coloquei a flora e fauna brasileiras — Deus faz aliança com esta terra — é AQUI (Brasil) que "a Jerusalém Nova desce como Esposa bem adornada" para desposar seu amado.

\* Do alto, sobre o altar, desce uma cruz cósmica e dourada (4 lados iguais), símbolo da vitória pascal, orgulho de seu povo, Sinal da aliança nova, árvore da vida no centro da praça da Nova Jerusalém, a própria basílica.

• Esta forma de cruz bem estudada deve tornar-se um distintivo para o povo brasileiro como, por exemplo, o Corcovado é para o Rio de Janeiro.

\* Biblia Pauperum

Ao longo das paredes das 4 naves, logo acima dos primeiros arcos, o antigo e Novo Testamentos farão (de forma elegante) uma cinta com a "história da fé" dos peregrinos que geração após geração aí virão celebrar e receber, assim, uma educação permanente da fé. Sob a forma de azulejos, pois fazem parte das tradições ibérica e brasileira, essas paredes descreverão na linguagem visual (universal) a ESCRITURA.

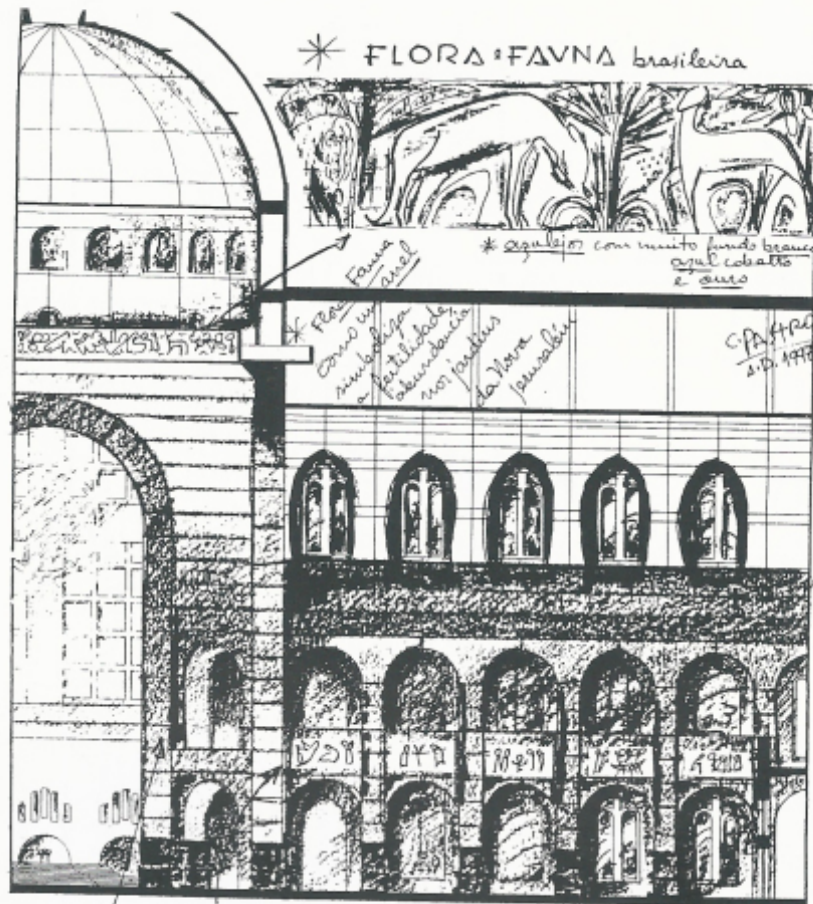
\* A "Ábside" (que não é côncava) deve receber 3 grandes painéis (RETÁBULOS) em azulejos:

— Retábulo 1. Cristocêntrico

— Retábulo 2. As mulheres na Bíblia







\* BIBLIA PAUPERVM

\* azulejos fundo branco azul cobalto e ouro

\* cobrada na parte mais baixa para cumprir sua finalidade

\* principais Mistérios da Salvação (ANTIGO e NOVOT.) colocados paralelamente

Por ex. de um lado Moisés no monte Sinai e d'outro Jesus no Golgota. Outro EX. Travessia do Mar Vermelho e Batismo de Jesus.

\* CORES

paredes "terra" (cor brigue) cúpula e reto branco

1º o tom terra sempre foi usado nas basílicas (o tom natural, pedra p.a. ex.)

2º é a cor mais importante para o ser humano = humus além da gruta, do útero (lugar de repouso e gestação)

3º é a cor dos adamos dos nativos brasileiros

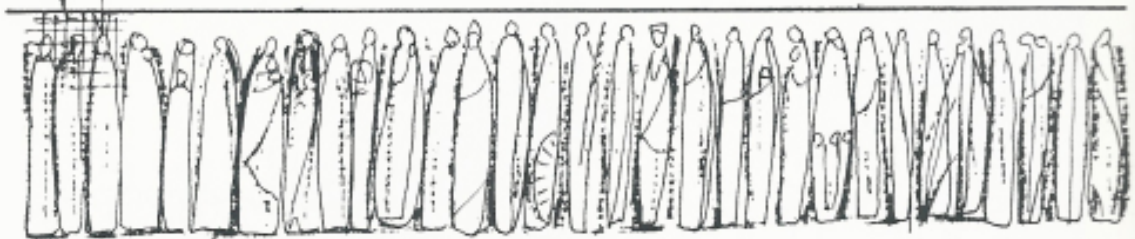
o fundamento deve ser sempre moderno e social.

Prancha 63

azulejos brancos  
 figuras e letras  
 azul escuro  
 & ouro

\* painel  
 AS MULHERES NA IGREJA

— parede do fundo  
 entrada da Basílica



ONDE, UNIDOS OS IRMÃOS, LOUVAM A DEUS, ALÍ TAMBÉM, O SENHOR DA'A SUA BENÇÃO

C. PASTOR  
 A. O. 1997

\* -mulheres na Igreja:

- mártires
- Virgens
- mães
- crianças
- doutoras...

Antífona  
 do Cântico Evangelico  
 de VÉSPERAS  
 COMUM das STAS. MULHERES

\* Elementos deco-  
 rativos (feitos)  
 para as naves laterais  
 baseados nas raças

indígena



\* São  
 sugestões  
 que exigem  
 muitas  
 análises  
 e pesqui-  
 sas.

branca



negra

