CRISTO PANTOCRATOR: A ORIGEM E SUA DIVULGAÇÃO NO BRASIL

Profa. Dra. Wilma Steagall De Tommaso

CV: http://lattes.cnpq.br/8209900139809763



Figure 1 Claudio PASTRO. Pantocrator. Aparecida (SP). Basílica de Aparecida. Painel em azulejos.

O barroco é uma arte intrinsicamente ligada ao Brasil, pois era essa arte da Contrarreforma que acontecia na Europa no periodo em que o País se estruturava enquanto colônia de Portugal. Na arte barroca, Cristo é representado crucificado como Servo-Sofredor profetizado por Isaias, fato que começa a se consolidar a partir do final da Idade Média quando se inicia uma "nova devoção humanista". A imagem do *Christus triumphans* cede pouco a pouco àquela do *Christus dolens, patiens*.

A arte barroca do Brasil colônia exerce ainda uma grande fascinio nos fiéis, no público em geral e revela, por outro lado, a grande dificuldade de se encontrar uma linguagem artística contemporânea que traduza adequadamente os conteúdos da reforma litúrgica do Concílio Vaticano II.

O Cristo representado no Primeiro Milênio era o Pantocrator que aos poucos, foi cedendo lugar ao crucificado, cada vez mais humanizado.

"O Cristo que se impôe agora é o da Paixão, o Cristo sofredor. A iconografia difunde as novas imagens de Cristo, inclusive, numa mistura de simbolismo e de realismo, a representação dos instrumentos da Paixão. A exibição, com a crucifixão, da colocação no túmulo abre a porta para uma meditação sobre o cadaver que invadirá, a partir do século XIV, a sensibilidade macabra. Uma Europa do cadáver e logo da cabeça do morto se espalha por toda cristandade."¹

O mundo latino do final da Idade Média, multiplicando as imagens do Cristo sofredor e vencido pela morte, parecia deixar em segundo plano sua Ressurreição vitoriosa.

A importância do Servo-sofredor de Isaías foi aumentando no Ocidente, junto ao Humanismo e o movimento Renascentista italiano, fato este que contribuiu para que a imagem do Crucificado se impusesse à do Cristo Pantocrator, a imagem de Deus do Primeiro Milênio. Segundo Claudio Pastro foi o excesso de devocionismo que deu espaço para que aos poucos a arte sacra do Ocidente se tornasse cada vez mais subjetiva, devocional. A devoção aos santos vai tomando o lugar do Senhorio do Cristo, assim foi se perdendo a dimensão do Mistério.

Para Feuillet, no entanto, na arte sacra do Ocidente a divindade do Cristo não é negada; sua vitória salvadora sobre a morte não é esquecida; o que se quer a princípio é pagar um tributo, mesmo modesto, em reconhecimento do sacrifício divino. O ícone participa dessa reparação e marca o ponto de reencontro de uma divindade na qual se privilegia na Encarnação uma humanidade que é parte que recebe o Mistério.²

1.1 Arte sacra e arte religiosa.

A diferença entre arte sacra e arte religiosa é importante para que se entender a arte de Claudio Pastro.

De maneira geral as expressões "arte sacra" e "arte religiosa" são usadas como sinônimas para classificar ou catalogar obras de cunho cristão. Mas, para a Igreja Católica, há duas vertentes: a arte sacra tem um destino litúrgico, é destinada ao culto, enquanto a arte religiosa, mais ligada ao subjetivo, reflete a vida religiosa do artista, é

¹ Jacques LE GOFF. As raizes medievais da Europa. p.116. ² Cf. Michel FEUILLET, *Représenter Dieu*, p. 99.

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

Na concepção de Claudio Pastro, a verdadeira arte sacra é de natureza não sentimental ou psicológica, mas ontológica e cosmológica; ultrapassa o pensamento do artista, seus sentimentos, suas fantasias, é a tradução de uma realidade que vai além dos limites da individualidade humana; é um veículo do Espírito que serve ao humano e não do humano que serve ao Espírito.⁴

A arte sacra é mistagógica, pois tem a função de conduzir, de introduzir o ser humano na divindade. Ela faz o indivíduo sair de si mesmo, ir além de sua realidade e penetrar no Mistério que ultrapassa o cotidiano, a palavra e a própria arte. Não que a pessoa vá negar a realidade, mas apreciá-la de uma nova maneira. Em termos religiosos cristãos, o fiel consegue ver a realidade com os olhos do Cristo. Para Claudio Pastro, "dois conceitos são bastante importantes para a compreensão de arte sacra: a mistagogia, paulatina entrada e participação no Mistério, crescente intimidade com Deus (crescimento na vida em presença do Mistério), e a mistania, a expressão dessa intimidade em gestos".

A arte religiosa é devocional – a pessoa fica ligada à imagem, mas a figura não é o Mistério. Por isso a arte religiosa é limitada, seu discurso é fechado. É a luta do humano com o divino. A arte sacra, ao contrário, apresenta um discurso aberto, isto é, uma abertura para o Mistério. Para Pastro,

A imagem de devoção parte do interior da comunidade crente, do povo, da época, suas correntes e movimentos, da experiência do homem crendo e vivendo a fé. Apesar de se referir a Deus e seu governo, o faz como conteúdo da piedade humana, de experiências individuais e pessoais.⁶

Já a linguagem da arte mistagógica, segundo Pastro, atua em duas dimensões: pode introduzir o fiel no Mistério como pode revelá-lo. É a questão da imagem que ultrapassa o limite da palavra. Ele lembra São Gregório de Nissa, Padre da Igreja (330-

³ Discurso do Papa Pio XII a um grupo de artistas da Academia da França de Vila Médici em Roma, em 19 de maio de 1948. Disponível em www.canalsocial.net/ger/ficha GER.asp?id=3897&cat=arte. Acessado em 26 de outubro de 2011.

⁴ Claudio PASTRO, *A arte no cristianismo*: fundamentos, linguagem, espaço, p.120-121.

⁵ Claudio Pastro; André Tavares, Iconografia como expressão da fé, in: Ceci Baptista MARIANI; Maria Angela VILHENA, *Teologia e arte*: expressões de transcendência, caminhos da renovação, p.49.

⁶ Claudio PASTRO, *A arte no cristianismo*: fundamentos, linguagem, espaço, p. 114-115.

395), para quem "a palavra leva-nos a diferentes interpretações. A imagem nos coloca diante da presença". É neste sentido que, para Pastro, a imagem de culto difere da imagem de devoção:

A imagem de culto vem da transcendência e está dirigida à transcendência, enquanto a imagem de devoção surge da imanência, da interioridade. [...] Na imagem de culto a interioridade é divina, seu domínio está na esfera do "céu". Como no ícone, a imagem de culto não tem psicologia, no sentido habitual da palavra. Tem realidade, essência e poder. Aqui não há nada para analisar ou entender, mas manifesta Aquele que reina, e o homem emudece, contempla, reza. 7

A função do artista é acolher o Mistério e este está sempre presente na liturgia. A arte de Pastro liga-se puramente à liturgia, como se pode ver nos painéis da Basílica de Aparecida. Eles apresentam o Mistério – a Pastro não interessam cenas humanas, sentimentos humanos, nada disso.

Na palavra Mistério está contida a Revelação, como fato de cobrir e desdescobrir. No sentido popular, isso é algo impossível. Mas no sentido cristão, é a Revelação da divindade na carne por meio de Jesus Cristo. Na palavra *imagem* (*in* + *aggere* = forma dentro da terra), por ser uma marca, um sinal, encontra-se a indicação de algo capaz de nos levar para dentro do próprio Mistério. Diz Pastro:

Sobretudo na Igreja do Oriente, a palavra "mistério" é bastante utilizada para se referir aos sacramentos da Igreja. As ações de Jesus continuam através dos séculos, na celebração dos sacramentos: ele mesmo atualiza seu amor pela humanidade, a salvação oferecida, através de sua Esposa, a Igreja, que é também seu Corpo Místico: todo cristão é membro desse corpo, em uma grande comunhão, sendo a cabeça desse corpo o próprio Cristo Jesus.⁸

Claudio Pastro diz ser difícil falar de arte sacra sem tratar de toda a questão teológica litúrgica. O que define a arte sacra, para ele, é o fato de só poder ser entendida dentro do rito, da liturgia.

Em sua obra *Guia do espaço sagrado*, Pastro assinala que por ser a imagem o sinal da presença do invisível, o projeto do programa iconográfico de uma igreja deve ser muito bem cuidado e, de preferência, simultâneo ao estudo e à organização da

⁷ Claudio PASTRO, *A arte no cristianismo*: fundamentos, linguagem, espaço. p.115.

⁸ Claudio Pastro; André Tavares, Iconografia como expressão da fé, in: Ceci Baptista MARIANI; Maria Angela VILHENA, *Teologia e arte*: expressões de transcendência, caminhos da renovação, p. 41.

arquitetura, tendo como centro o Cristo e seus mistérios. ⁹ Isto porque mistério remete à palavra "mistagogia" e, para Pastro, uma função da arte é ser mistagógica. Mistagogia tem um significado profundo: ação de conduzir ao mistério, ação pela qual o mistério se conduz. Este é o sentido da iconografia para o artista: ser mistagógica. Em suas palavras: "os teólogos medievais reconheciam nas imagens de Cristo um tríplice papel: mestre, condutor e encantador. A arte tem uma função mistagógica"¹⁰.

No documento litúrgico, o *Sacrosanctum Concilium*, a carta magna da liturgia católica, o termo mistagogia não aparece. A preocupação do Concílio em relação ao assunto está nas entrelinhas, comenta Pastro, pois documentos conciliares não desperdiçam palavras, são diretrizes concisas e pontuais. Contudo, quando se lê em (122): "estarão (as belas artes) 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", a expressão "conduzir o espírito do homem" pode indicar um traço significativo do valor mistagógico da arte. O cristianismo é a religião do mistério da Encarnação.¹¹

A iconografía do espaço sagrado revela a grandeza do mistério celebrado nesse lugar. A arte sacra é o prolongamento do Mistério da Encarnação, da descida do Divino no humano, arte que tem valor sacramental e é simbólica, isto é, sinal de união.

O termo símbolo é perigosamente polissêmico. Etimologicamente, símbolo vem do grego *sýmbolon*, do verbo *symbállein*, significando "lançar junto", jogar ao mesmo tempo, "com-jogar." A princípio, é um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam aos portadores de cada uma das delas se reconhecerem. O símbolo é, então, a expressão de um conceito de ambivalência. Por extensão, é chamado símbolo toda realidade aparente que reenvia a uma realidade oculta à qual está ligada pela forma. Porém, no cristianismo tudo foi manifestado. Deus, ele mesmo, se revelou, se mostrou pela Encarnação, a realidade derradeira. Deus criador não está mais oculto, mas se manifestou de maneira total se abandonando nas mãos dos homens. Logo, não haveria um símbolo cristão no sentido estrito da palavra símbolo, isto é, de forma a remeter por analogia ou semelhança a uma realidade oculta. A

¹⁰ Idem, *A arte no cristianismo*: fundamentos, linguagem, espaço, p. 300.

⁹ Cf. Claudio PASTRO, Guia do espaço sagrado, p. 78-79.

¹¹ Cf. Claudio PASTRO, A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço, p.114.

teologia do ícone concluiu, rapidamente, a necessidade de uma representação direta do Cristo, ou seja, em seu aspecto humano, mas com formas simbólicas.¹²

Por isso, é a forma, para Pastro, quem faz a arte sacra, não o tema. Quando faz o projeto ou cuida do programa iconográfico, ele recomenda que se coloque um Pantocrator na abside ou na parede frontal do santuário da igreja: Cristo é o celebrante, o sacerdote preside. Diz ele:

Porque celebramos unicamente o mistério pascal, a iconostase é um belo e proveitoso elemento litúrgico. Como centro é o Cristo, recomenda-se pintar um Pantocrator. É o Cristo, Mestre e Senhor, com a Escritura em sua mão esquerda contendo uma frase-mantra para a comunidade, por exemplo: "Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida" ou "Eu faço nova todas as coisas." ¹³

A arte sacra sempre se reporta a um protótipo. No caso da imagem de Jesus Cristo, o protótipo para Pastro é aquele da Tradição da Igreja Católica Ortodoxa, o *Mandylion* de Edessa.

2. O Mandylion de Edessa ou a Santa Face

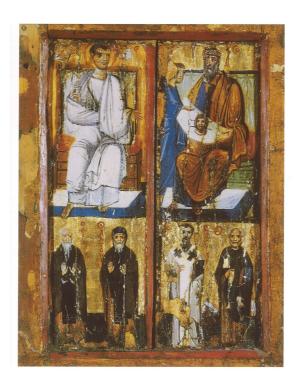


Figure 2 Rei Abgar recebendo o *Mandylion*, com os santos Paulo de Tebas, Antão, Basílio e Efrem. Século X. Monasterio Santa Catarina do Monte Sinai

¹² Cf. Philippe SERS, *Icônes et saints images*: la représentation de la Transcendance, p. 47-48.

¹³ Claudio PASTRO, Guia do espaço sagrado, p. 79.

A Tradição da Igreja afirma que o primeiro ícone de Cristo¹⁴ surgiu durante a Sua vida aqui na Terra. É a imagem que no Ocidente é conhecida como a Santa Face e na Igreja ortodoxa é a "imagem não feita pela mão do homem", *achéiropoiètes*. Essa história é transmitida aos fiéis no dia 16 de agosto¹⁵, quando se celebra a Trasladação da imagem "Aquiropita" de Nosso Senhor Jesus Cristo de Edessa para Constantinopla, por hinos e textos do serviço litúrgico.

Segundo essa Tradição, o rei Abgar da cidade de Edessa, estava doente de lepra, teve um sonho no qual ele via Jesus sendo perseguido, aprisionado e martirizado. Então ele envia um emissário em busca deste que ele considerava um grande profeta visto em seu sonho. Quando o emissário do rei, depois de muito procurar, afinal encontra-se com Jesus, diz-lhe: "o meu rei pede que o Senhor venha comigo em nosso país, lá o Senhor estará protegido, o meu rei não deixará que nada de mal lhe aconteça". Jesus responde que agradecia, porém não poderia aceitar, afinal Ele veio para os seus e, além disso, era preciso que Ele cumprisse a Vontade do Pai. O emissário replica que o seu rei era muito rigoroso e, portanto, não poderia voltar de mãos vazias. Então Jesus lhe pede um lenço que o emissário trazia e com esse lenço enxuga o rosto, dobra-o e devolve-lhe pedindo que entregasse ao rei. O emissário assim o fez. Quando o rei recebeu o lenço, desdobrou-o e viu que a face de Jesus, a Santa Face, estava impressa no *Mandylion* (lenço em grego) e, ao ver a imagem, o rei ficou curado de sua doença. Esta imagem, o *Mandylion*, é considerada pelos ortodoxos como *achéiropoiètes* (não pintado por mãos humanas). Para Egon Sendler,

Embora haja diferenças nos ícones *achéiropòetes*, pode-se reconhecer particularidades próprias a esse tipo, particularidade que já eram encontradas em Bizâncio:

- só a cabeça do Cristo é representada, mas sem o pescoço, geralmente sobre um véu, o *mandylion*;
- as partes do rosto, o cabelo, as mechas (mais comum duas de cada lado) e a barba são desenhadas segundo uma estrita simetria;
 - os olhos estão bem abertos, penetrantes;

¹⁴ Há outras histórias, menos relevantes, sobre o aparecimento do primeiro ícone de Cristo como o conto eslavo do ano 570 em que uma menina, que não acreditava em Jesus, encontrou em seu jardim o rosto do Cristo impresso em um lenço.

¹⁵ Cf. Maria DONADEO, O ano litúrgico bizantino, p. 201.

- há com frequência sobre a testa quatro caracóis 16;
- a expressão do rosto é severa e até mesmo ameacadora. 17

Para André Grabar, mais que as outras imagens, aquelas "não feitas por mãos humanas" tomaram posse da categoria do sagrado e contribuíram para expansão do culto das imagens, tanto que essas *achéiropòietes* encontraram adoradores fervorosos entre os imperadores de Constantinopla desde a época de seu aparecimento. Segundo o autor,

Não saberíamos afirmar como aconteceu o fato de que o culto dos ícones em Bizâncio obteve um sucesso, antes jamais esperado, na segunda metade do século VI. A aparição das *achéiropoiètes* nessa época, e o uso político que fizeram os imperadores, pode ser explicado tanto pelo sucesso geral dos ícones no Império, tanto como pela vontade dos imperadores de tirarem, eles mesmos, proveito desse culto e dele se apoderarem. A verdade é que não dispomos de textos relativos aos ícones no final do século VI e no século VII como no período precedente. ¹⁸

Pode-se dizer, pois, sem afirmar cegamente, que a mais antiga Tradição privilegiou três tipos de imagens. Primeiro as *achéiropoiètes*, que devem sua existência não aos homens, mas aos anjos ou mesmo a Deus; depois, temos aquelas produzidas por impressão direta e milagrosa dos traços de Jesus sobre um linho, como é o caso do *Mandylion* e do lenço de Verônica, nos dois casos sem pincel, nem pigmentos; por fim, aquelas que derivam em estilo dos retratos mortuários de Fayom, que são surpreendentes pela verdade, sinceridade e proximidade carnal. Para Boespflug esses três tipos foram fundamentais na argumentação cristã a favor das imagens e sua veneração no II Concílio de Nicéia.¹⁹

¹⁷ Egon SENDLER, *Les Mystères du Christ*: les icônes de la liturgie, p.26.

¹⁶ Mechas de cabelo.

¹⁸ André GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*: le dossier archéologique, p. 19.

¹⁹ François BOESPFLUG, *La pensée des images*: entretiens sur Dieu dans l'art, avec Bérénice Levet, p. 225-226.

3. O Pantocrator, a origem.



Figure 3 Cristo Pantocrator entre o imperador Constantino IX e a imperatriz Zoe. Século XII. Hagia Sofia, Istambul.

A origem grega – *pan*- todo; *kratos*- poder, mestre de tudo, soberano mestre – era o qualificativo dado pela mitologia grega a Zeus, mestre dos deuses e dos homens. A palavra *Sabaoth* – multidão, exército –, junto ao nome de *Yahveh* no Antigo Testamento, sugere, de forma análoga, a soberania de Deus.²⁰ Pantocrator é um termo rico em significados que, embora traduzido por "Onipresente", é melhor compreendido pela expressão "Oni-regente" ou "Aquele que tudo rege", como sugere Georges Gharib.²¹ No entanto, a verdade do Pantocrator, segundo a teologia católica, já se manifesta nas Escrituras: o Deus todo poderoso do Antigo Testamento e o Cristo, o Senhor do Novo Testamento que revela o espírito Santo. Como diz Marina Copsidas,

DUBOST, Mgr. Michel; LALANNE, Mgr. Stanislas, Le nouveau Théo: l'encyclopédie catholique pour tous, p. 689.

²¹ Cf. Georges GHARIB, Os ícones de Cristo: história e culto, p. 91-92.

No Antigo Testamento, Deus manifesta todo o seu poder por sua Palavra e por seu Sopro: na criação, na liberação e na eleição de seu povo e enfim, na Aliança. E, portanto, Ele renuncia ou, mais ainda, transcende seu poder para deixar espaço à liberdade do homem ²²

A primeira iconografia cristã não apresentou Cristo como imagem individual. Antes do Edito de Milão e da conversão de Constantino ao cristianismo, as imagens de Jesus o mostravam em ação, realizando milagres ou ensinando os discípulos. Quando passou o período das perseguições, os cristãos puderam enfim expor sua fé nos edifícios públicos. O cristianismo deixou de ser religião ilícita, passando a ser religião autorizada e no ano 386, religião do Império com Teodósio. Em um século a condição dos cristãos mudou radicalmente a seu favor. Desde o início do século IV o imperador financiava a construção das basílicas cristãs e tinha como conselheiros personagens importantes do mundo cristão. Esse contexto favoreceu o despertar da necessidade de imagem ou a exploração das possibilidades de ofertas para a linguagem da imagem, para continuar a transmitir o Evangelho dessa forma.

Na decoração das basílicas, a representação de certos elementos da doutrina cristã tornou-se não apenas possível, mas desejável. A construção das basílicas teve um papel fundamental no desenvolvimento da arte na Igreja. O projeto de produzir imagens que mostrassem Jesus Cristo, Filho de Deus feito Homem, verdadeiro Deus e o Salvador do mundo foi estimulado e se fez mesmo necessário para a existência das basílicas.

O Cristo Deus na arte monumental do Império, colocado na abside, foi destinado para ser visto primeiro por quem entrava na basílica, em seguida em toda igreja cristã até o século XIV, como se o fiel que entrasse no edificio fosse acolhido por seu Deus. A basílica a princípio não era a casa de Deus, mas o lugar de reunião do povo. Ao fundo das igrejas aparecia dali em diante a poderosa figura do Cristo em busto, em *imperator*, o Pantocrator.²³

A divindade de Cristo exibe-se, em resposta ao que fora proclamado no Concílio de Niceia, em 325, a verdadeira identidade de Jesus Cristo: "Deus nascido de Deus,

²³ Cf François BOESPFLUG, *La pensée des images*: entretiens sur Dieu dans l'art, avec Bérénice Levet, p. 106-107.

²² Marina COPSIDAS, *Le Christ Pantocrator*: présence et rencontre, p. 23.

verdadeiro Deus nascido do verdadeiro Deus, da mesma substância que o Pai", expressão esta que traduz em tese o neologismo grego *homoosius*. Os heréticos arianos recorreram nesse contexto à palavra *homoiosius* que se limita a afirmar uma semelhança entre o Pai e o Filho; não mais uma identidade substancial, de natureza de ser do Pai e do Filho, apenas uma relação de semelhança. Por conseguinte, os Pais da Igreja tiveram que elaborar uma doutrina para fixar a identidade de Jesus. No seu rastro, os pintores vão primeiro tatear e em seguida buscar e descobrir os meios para tornar visível essa identidade.

As primeiras pinturas do Cristo nas catacumbas jamais evocaram sua divindade. O Cristo era mostrado como taumaturgo, cidadão romano, filósofo grego, com traços do protótipo ainda não individualizados. Os artistas resolveram esse problema recorrendo principalmente ao modelo imperial, ou ao modelo Júpiter. A imagem do imperador imita a imagem dos deuses do Pantheon, em particular àquela de Júpiter.²⁴

O historiador russo André Grabar é quem sustenta a tese de que as primeiras representações do Cristo-Deus foram calcadas essencialmente sobre a iconografía imperial: em suma, representaram o Cristo como um imperador celeste para mostrá-Lo na condição de Deus.

Fatores como a evolução capital no plano sociopolítico sob Constantino e Teodósio, as formulações conciliares, convergiram assim para convencer o cristianismo que não apenas podia, mas devia suscitar imagens de Cristo Deus.

²⁴ Cf. François BOESPFLUG, *La pensée des images*: entretiens sur Dieu dans l'art, avec Bérénice Levet, p.108-111.

4. Tipologia do Pantocrator

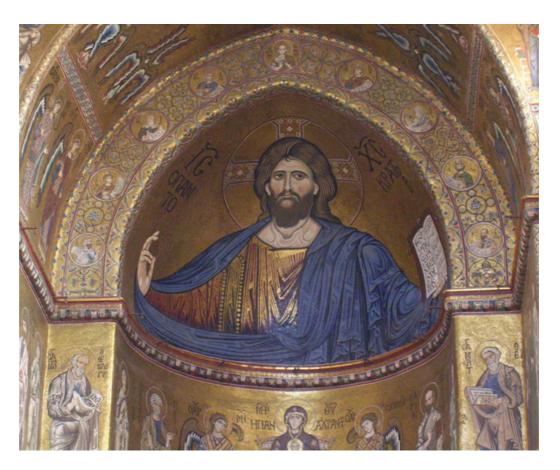


Figure 4 Mosaico, Cristo Pantocrator. Basílica Monreale, Sicília Itália, Século XII.

De forma geral, nos ícones a perspectiva é inversa, a recusa da profundidade é ilustrada para que os personagens se desprendam do fundo dourado onde há ausência de qualquer tipo de elemento decorativo. Só assim percebidos, fora do espaço e do tempo, pode-se impor uma presença espiritual. Esse tipo de figuração contribui com aquela harmonia de conjunto típica dos ícones. As linhas da perspectiva não se encontram num ponto de fuga no fundo da pintura, mas se encontram num ponto de frente. As linhas de força saem do interior do ícone, em direção ao espectador, em resumo, do fundo da imagem, o ponto de perspectiva passa para frente, a figura representada envia raios na direção daquele que se abre para recebê-las, contrariando a pintura do Renascimento que procura dar profundidade de espaço à cena pintada. Se o ponto inicial se encontra naquele que contempla, então o personagem do ícone vêm ao seu encontro. Sob esta visão, pode-se pensar que o Pantocrator vem ao encontro de quem o contempla.²⁵

²⁵ Michel QUENOT, *L'Icône*: fenêtre sur le Royaume, p. 123-125.

O rosto das imagens, geralente é o centro espiritual do ícone e são representados quase sempre frontalmente, pois a frontalidade significa presença, portanto um contato direto com quem contempla. O rosto de Cristo para a tradição oriental, é o do *Mandylion*.

Os traços do Pantocrator podem ser resumidos assim: rosto alongado, olhos grandes marcados por sobrancelhas arqueadas, parecem imóveis, mas não somente vigiam e interrogam, como penetram até o mais profundo da alma do espectador, o olhar penetrante e fascinante, voltado para o infinito. Por esse olhar, o homem pode contemplar imediatamente no interior das profundidades de Cristo, ou seja, penetrar o seu Mistério.²⁶ O nariz longo, fino e delicado é quase um filamento que une os olhos à boca, remete ao *Pneuma*, palavra grega que significa "Espírito", "Vida". O pescoço, união da cabeça com o resto do corpo, é longo e alargado, aparece muito resistente e, em especial, com uma ou duas pregas como que em ato de soprar, típico de Cristo Ressuscitado que sopra o Espírito sobre os apóstolos: "... Ele soprou sobre eles e disse: recebei o Espírito Santo" (Jo 20, 12). A barba é longa, terminando em ponta arredondada, bigode caído, cabelos ondulados que formam uma espécie de cúpula sobre o alto da cabeça e são depois recolhidos à altura das orelhas e descem sobre os ombros. No alto da fronte larga e alta destacam-se, muitas vezes, da cabeleira dois, três ou mais cachos, cuja presença, atestada só para a imagem de Cristo, tem sido diversamente interpretada como sabedoria.²⁷

Na pintura bizantina a figura humana apresenta uma carência total de realismo, pois pretende antes de tudo transmitir uma mensagem espiritual, posto que a beleza interior tem primazia sobre a estética, pois o ícone pretende cumprir sua função evangélica. Todos os corpos são apresentados altos e longelíneos, desprovidos de todo volume, o que é proporcionado pela ampla roupagem. A magreza do corpo indica a superioridade do espírito sobre a carne, uma vez que acentua a renúncia das coisas materiais e de todos os assuntos terrenos.²⁸

²⁶ Cf. Manuel VEGA, *A simbologia do icone*. (trad.) André Sperandio. Disponível em: www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/simbologia_del_icono_bizantino.html. Acessado em 04 de março de 2013.

²⁷ Cf. Georges GHARIB, Os ícones de Cristo: história e culto, p. 94.

²⁸ Cf. Manuel VEGA, *A simbologia do icone*. (trad.) André Sperandio. Disponível em: www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/simbologia_del_icono_bizantino.html. Acessado em 04 de março de 2013.

As vestes que cobrem o corpo de Cristo são constituídas de três peças, as mesmas usadas na Palestina no tempo de Cristo, porém com a nobreza hierática romana: a túnica vestida diretamente sobre o corpo, o manto e as sandálias presas ao tornozelo por tiras de couro.²⁹ Passarelli destaca a importância para o significado da faixa que se inspira no Livro do Apocalipse: "ao voltar-me, vi sete candelabros de ouro e, no meio dos candelabros, alguém semelhante a um Filho do Homem, vestido com uma túnica longa e cingido à altura do peito com um cinto de ouro" (AP 1,13).³⁰

O corpo de Cristo se destaca no fundo dourado chamado na iconografía grega de céu para indicar que a pessoa representada se encontra agora na glória do céu, na iconografía bizantina representa a luz de Deus. Os iconógrafos conseguem esse efeito, aplicando folhas de ouro que são polidas até alcançar o máximo brilho. A auréola, chamada coroa e também glória, desenhada com traço fino sobre o mesmo fundo dourado, é sinal da santidade do personagem. Em todas as imagens de Cristo, na auréola estão desenhados três braços de uma cruz: esta, que se tornou comum no decurso do século VI desde o tempo de Justiniano, é uma clara alusão à dimensão salvífica do personagem representado.³¹ Para Sendler, a auréola é um importante elemento do Pantocrator, "ela indica que o Cristo é Deus. Na auréola se inscreve sempre uma cruz, signo da misericórdia de Deus. Mas o Pantocrator também é o Deus que se manifestou a Moisés na sarca ardente: 'Eu sou Aquele que é' (Ex 3,14)".³²

Sobre o ícone estão presentes inscrições, cuja finalidade é chamar a atenção para a identidade divina e, ao mesmo tempo, humana do personagem representado. Algumas inscrições, obrigatórias, são constituídas dos dois diagramas do nome de Cristo IC XC, para Jesus Cristo, e do sagrado trigrama do nome de Deus revelado a Moisés no Sinai: Ο ΩN (Eu sou, o Existente, Ex 3,14), e inserido nos três braços visíveis da cruz introduzida na auréola. Essas inscrições estão sempre em grego. As outras inscrições, facultativas, são o nome acrescentado e as frases no livro quando este está aberto.³³

Na confecção do ícone, a escolha das cores segue igualmente uma regra, segundo o que se procura simbolizar. O Pantocrator vem sempre revestido de uma

²⁹ Cf. Georges GHARIB, Os icones de Cristo: história e culto, p. 94.

³⁰ Gaetano PASSARELLI, O ícone do Cristo Salvador, p. 17.

³¹ Cf. Maria DONADEO, *Ícones de Cristo e dos santos*, p. 40.

³² Egon SENDLER, *Les mystères du Christ* : les icônes de la liturgie, p. 32.

³³ Cf. Maria DONADEO, *Ícones de Cristo e dos santos*, p. 40.

túnica vermelha, cor amplamente utilizada, pois simboliza o sangue do sacrifício, assim como o amor, pois o amor é a causa principal do sacrifício, caso contrário é o branco que significa o intangível; o *himation*, a toga ou manto vem em tons azul-esverdeado. O azul, em quase todas as culturas antigas era a cor relacionada à divindade, os egípcios a ligaram também à verdade, portanto aos seus deuses.

O vermelho, por sua intensidade notável, se assimila ao fogo da fé, à luz divina que também é atribuida ao branco no simbolismo das cores. O Cristo está geralmente vestido cujo tom vermelho é sinal do reconhecimento de seu poder sobre o Universo. É também um chamado ao sacrificio do sangue derramado por nós na sua passagem na terra. O azul escuro de deu manto, tom que amortiza a luz, é uma fonte de calma e serenidade que envolve Nosso Senhor.³⁴

Portanto, como bem o diz Donadeo, "já na simbolização das cores das vestes encontramos a grande definição cristológica: Jesus Cristo verdadeiramente homem, verdadeiramente Deus. Cristo se revestiu da nossa humanidade (Cf. Cl 1,18-20; Fl 2,6-7)."

4.1 A mão que abençoa



Figure 5 A mão que abençoa.

³⁴ René LÉAUSTIC, *Écrire une icône*: initiation aux techniques, p. 61.

³⁵ Maria DONADEO, *Ícones de Cristo e dos santos*, p. 43.

A mão direita acena quase sempre com um gesto de bênção, dispondo os dedos de Cristo como usam os sacerdotes bizantinos: a ponta do polegar toca a do anular. Às vezes, os dedos desenham um monograma: o mínimo pelo I, o anular pelo C, o médio e o polegar unidos pelo X e o indicador pelo C (ICXC – Jesus Cristo). Sobre o ícone, com efeito, deve estar o nome da figura representada; para Jesus Cristo, coloca-se no alto a abreviação grega ICXC e isso também para os ícones executados na Rússia. Assim o Manual do Monte Athos descreve a mão que abençoa:

Quando fazes uma mão que abençoa, não unas os três dedos juntos, mas une o polegar com o anular apenas; o dedo chamado indicador e o médio formam o nome IC: com efeito, o indicador forma o I; o dedo médio curvado forma o C; o polegar e o anular que se unem obliquamente e o mínimo que está ao lado, formam o nome XC; de fato a obliquidade do mínimo, estando ao lado do anular, forma a letra X; o mesmo mínimo, que tem forma curva, indica justamente por isso o C; por meio dos dedos, portanto, se forma o nome XC e por esse motivo, pela divina providência do Criador de todas as coisas, os dedos da mão humana foram modelados assim e não foram demais ou de menos, mas em quantidade suficiente para formar este nome.³⁷

Esse gesto, visível por meio da posição dos dedos, além de seu significado óbvio, pretende chamar a atenção para um duplo mistério. Os três dedos abertos (o polegar, o indicador e o mínimo) pretendem recordar a Trindade; os dois dedos juntos (o médio e o anular) vêm para recordar que em Cristo subsistem duas naturezas: a divina e a humana.³⁸

.

³⁶ Cf. Maria DONADEO, Os icones: imagens do invisível, p. 83.

³⁷ Apud Egon SENDLER, Les mystères du Christ: les icônes de la liturgie, p. 30-31.

³⁸ Cf. Gaetano PASSARELLI, O ícone do Cristo Salvador, p. 25-27.

4.1.2 O livro segurado na mão esquerda e suas inscrições



Figure 6 Claudio PASTRO. *Pantocrator*. Santa Rosa (RS). Abside do presbitério do Mosteiro Beneditino da Transfiguração. 1998. Diâmetro: 1m.

No exílio, na Ilha de Patmos, João teve uma visão de um livro fechado que ninguém pode abrir:

Percebo na mão direita daquele que está no Trono um Livro enrolado, escrito em frente e verso, selado com sete selos. Vejo um anjo poderoso proclamar em voz alta: quem é digno de abrir o livro e de romper seus selos? Ninguém é capaz, nem no céu, nem sobre terra.

Esse livro não é somente o livro da Primeira e da Segunda Aliança escrito dentro e fora, cujo sentido é revelado e escondido: é o próprio livro da vida. O livro que diz ao homem aquilo que o homem é, cujas letras permanecem obscuras e seladas. O Cordeiro simboliza o coração inocente e ferido que é o único que pode decifrar o enigma, a inteligência do coração capaz de abrir o livro. Em certas representações do Cristo Pantocrator, geralmente nos afrescos da cúpula das igrejas, o livro que ele tem na mão direita permanece fechado. Mas nos ícones, o Pantocrator desceu da sua cúpula e está entre os homens. Inocente, ferido por ódio e injustiça do mundo, encarna a

vulnerabilidade do amor humilde. Mais do que um poder absoluto, cego, Ele nos revela que o fundo do ser é terno: o livro está aberto. O que está escrito sobre o livro exprime o que Ele é, o que Ele vive: ele vem ao mundo não para julgá-lo e condená-lo, mas para salvá-lo.³⁹

As inscrições no livro aberto são diversas, escolhidas pelo iconógrafo ou pelo oferente, ou por ambos. Essas inscrições, tiradas dos Evangelhos, contribuem para ilustrar o nome acrescentado e para especificar o sentido da representação quando falta o nome acrescentado. As inscrições são inúmeras, Gharib apresenta as que estão presentes no manual de pintura do monge de Athos, Dionísio de Furná:

Para o Pantocrator: "Eu sou a luz do mundo, quem me segue não anda nas trevas, mas terá a luz da vida" (Jo 8,12). Para o Salvador do mundo: "Aprendei de mim, que sou manso e humilde de coração e encontrareis repouso para as vossas almas" (Mt 11,29). Para o Mensageiro do Grande Decreto: "Saí de Deus e dele venho; não venho por mim mesmo, mas foi ele que me enviou" (Jo 8,42). Para o Emanuel: "O Espírito do Senhor está sobre mim, por isso me ungiu: mandou-me levar a boa nova aos pobres" (Lc 4,18). Quando o representa como Sacerdote: "Eu sou o bom Pastor: o bom Pastor dá a vida pelas suas ovelhas" (Jo 10,11). Quando o representas na Assembléia dos Incorpóreos: "Eu via Satanás cair do céu como um relâmpago" (Lc 10, 18). Quando o representas entre os Profetas: "Quem recebe um profeta em meu nome..." (Mt 10, 41). 40

Os Evangelhos são a verdadeira fonte de inspiração para a pintura dos sagrados ícones de Cristo. Ainda aparecem as mais sugestivas inscrições gravadas nas diversas representações da face do Pantocrator, em Furná:

Quando o representas entre os Apóstolos: "Eis que vos dou o poder de pisar serpentes" (Lc 10,19). Quando o representas entre os Bispos: "Vós sois a luz do mundo; não pode uma cidade..." (Mt 5,14). Quando o representas entre os Mártires: "Todo aquele que se declarar por mim diante dos homens, também eu me declararei..." (Mt 10,32). Quando o representas entre os Santos: "Vinde a mim vós todos que estais cansados sob o peso dos vossos fardos e eu vos darei descanso" (Mt 11,28). Quando o representas entre os Pobres: "Curai os enfermos, purificai os leprosos" (Mt 10,8). Quando o representas sobre uma Porta: "Eu sou a porta: se alguém entrar por mim, será salvo" (Jo 10,9). Quando o representas num cemitério: "Quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá" (Jo 11,25). Quando o representas

.

³⁹ Cf. Georges GHARIB, *Os ícones de Cristo:* história e culto, p.102.

⁴⁰Apud Georges GHARIB, Os ícones de Cristo: história e culto, p.101.

como sumo Pontífice: "Senhor, Senhor, olha do céu e vê, visita esta vinha; protege o que a tua direita plantou" (SI 80,15-16).⁴¹

Pode-se contemplar as mesmas características que foram descritas acima, do Pantocrator, na obra de Pastro. Embora o artista tenha como fontes inspiradoras os modelos bizantino e românico, realiza um Pantocrator muitas vezes atualizado, não só nos seus traços marcantes, mas também nas inserções que consegue habilmente harmonizar da cultura afro-indígena do Brasil.

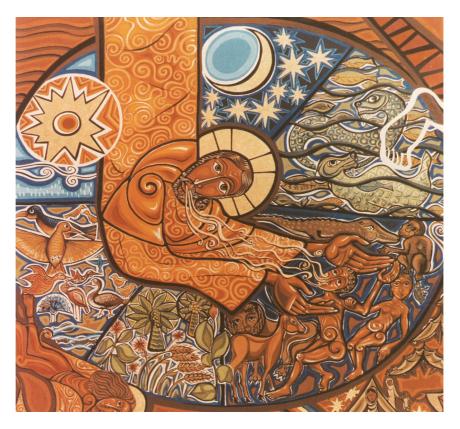


Figure 7 Claudio PASTRO. A História da Salvação. São Paulo (SP). Igreja São Bento do Morumbi. 1982. Detalhe de A Criação do Mundo. 30m x 5m.

5. A Jerusalém Cesleste e o Pantocrator

Toda produção artística e arquitetônica de Pastro é pensada nos detalhes dentro das normas e práticas da liturgia e arte sacra, definidas pela Igreja a partir do Vaticano II. Enquanto arte sacra, e não religiosa, enquanto bela, "tem um sentido objetivo; é ou não é, e independe do meu (subjetivo) parecer, do meu gosto, portanto o sentido da

_

⁴¹ Apud Georges GHARIB, Os ícones de Cristo: história e culto, p.102.

beleza está intimamente ligado ao sentido objetivo de sagrado, um não vive sem o outro",42.

A presença do Invisível só é percebida em uma cultura do símbolo, em que "as coisas e acontecimentos" indicam outra realidade. Em um universo limitado pelo visível, não há a ação do Mistério, mas apenas a ação humana que em si é fraca e limitada quando não usurpadora. Os símbolos são sinais repletos, contém toda realidade. Desde a iconografia cristã primitiva, os símbolos que entraram na sua configuração tornaram-se tradicionais e se repetem, não sem algumas variantes, mas, segundo um estilo convencional, seguem cânones que evoluíram consideravelmente tanto no Oriente quanto no Ocidente.

Os símbolos cristãos estão culturalmente situados e têm como sua primeira e fundamental raiz, a Tradição bíblica. O profeta Isaías faz Iahweh dizer: "Eu sou o primeiro e o último, fora de mim não há Deus." (Is 44,6). Jesus Cristo, Alfa e Ômega, exprime por sua vez a totalidade do tempo, do início ao fim da Criação. Tudo é dominado por Ele. O autor do Apocalipse cita o mesmo texto de Isaias e acrescenta, dirigindo-se aos fiéis de cultura grega, uma fórmula equivalente valendo-se do simbolismo das letras. Sendo alfa e ômega, primeira e última letras do alfabeto, faz o Senhor dizer: "Eu sou Alfa e Ômega, Aquele que é, Aquele que era e Aquele que vem, o Todo Poderoso" (Ap 1,8). Após a visão de Deus sobre seu trono de glória, presidindo a nova criação, João o ouve falar: "eis que faço nova todas as coisas" [...] "Eu sou Alfa e Ômega, o Princípio e o Fim" (Ap 21, 5-6). Enfim, no capítulo 22, no qual termina o Apocalipse, é o próprio Cristo que assume os títulos antes reservados a Deus: "Eu sou alfa e Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim" (Ap. 22.13). 43

⁴² Claudio PASTRO, *O Deus da beleza*: a educação através da beleza, p. 17.

⁴³ Cf. Gérard-Henry BAUDRY, Les symboles du christianisme ancien: Ier-VII siècle, p. 57-58.



Figure 8 Cristo em majestade. Roma, Catacumba de Comodille. Fim do sec. IV. Pintura mural

Esta imagem do século IV demonstra que os primeiros cristãos já compreendiam que Jesus Cristo é o Alfa e Ômega, Princípio e o Fim, do livro do Apocalipse. A missa é uma antecipação da vida na Jerusalém Celeste, — lugar prometido a todos os cristãos na eternidade — porém, a cada celebração litúrgica acontece esse encontro do Cristo com Seu povo, o céu desce para a terra. Para Claudio Pastro esse é um fator fundamental na compreensão do sentido iconográfico do espaço litúrgico, que deve ser preparado para receber a Presença.

No *Sacrosanctum Consilum*, o parágrafo 8, "A Liturgia terrena, antecipação da Liturgia celeste", quer reforçar a atenção para esse Mistério:

Pela Liturgia da terra participamos, saboreando-a já, na Liturgia celeste celebrada na cidade santa de Jerusalém, para a qual, como peregrinos nos dirigimos e onde Cristo está sentado à direita de Deus, ministro do santuário e do verdadeiro tabernáculo (22); por meio dela cantamos ao Senhor um hino de glória com toda a milícia do exército celestial, esperamos ter parte e comunhão com os Santos cuja memória veneramos, e aguardamos o Salvador, Nosso Senhor Jesus Cristo, até Ele aparecer como nossa vida e nós aparecermos com Ele na glória (23).

Há tempos, antes do Vaticano II, a Igreja repensava sua posição e sua liturgia tomando como ponto norteador uma volta às fontes da Igreja, já que os períodos anteriores teriam deturpado os valores reais da fé cristã com rubricismos e influências diversas. A arte também seria importante fator neste processo, buscando verdadeiros

valores de *opus dei*, passando a ser encarada com uma extensão do serviço divino, a liturgia e uma oferenda ao sagrado, capaz de fazer a cidade celeste, a Nova Jerusalém, se realizar na vida do fiel.

A proposta de Claudio é que no lugar onde o sagrado se manifesta, de forma simples e objetiva, sua linguagem deve ser a mesma da Igreja. Sua arte não pode ser vista e vinculada somente a expressões, pois está plena de conteúdo simbólico.

Importante ressaltar que duas importantes fontes de inspiração simbólica na obra de Claudio Pastro são o livro veterotestamentário "Cântico dos Cânticos" – em que o noivo é o símbolo de Deus apaixonado por sua noiva, o Seu povo – e o livro do Apocalipse.

A liturgia renovada convida à representação do Cristo glorioso, o Pantocrator. Representação que no contexto litúrgico não só torna presente uma ausência, mas exibe também a sua própria presença enquanto imagem.



Figure 9 Claudio PASTRO. *Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio*. Roma. Vaticano. 1998.Metal dourado e incisão Diâmetro: 1 m.

Claudio Pastro vai beber da fonte da arte bizantina, rica em sua simbologia, porém, sem seguir a risca seus cânones como será demonstrado no próximo capítulo, que se ocupará também da dimensão do Mistério que norteia sua obra e das influências que foram relevantes como: os movimentos da arte européia dos séculos XIX e XX; o movimento pré-Concílio; o *ad fontes* e o Concílio Ecumênico Vaticano II.

Para Pastro, o Pantocrator é uma nova forma, uma nova visão da Igreja a partir do Vaticano II que não exclui a questão do Cristo na cruz. Isso é evidente, não pode e nunca será excluída. A imagem do "Cristo em Glória" afirma seu "Senhorio", o Cristo vivo ressuscitado, dogma de fé da Igreja: Cristo ressuscitou! Na missa, toda liturgia é reverência ao Pantocrator, ao Senhor. Segundo o artista, "aqueles que se opõem à imagem, porque a associam ao poder político terreno, são, possivelmente, pessoas que não vivem nenhuma espiritualidade."



Figure 10 Claudio PASTRO. *Jerusalém Celeste e Pantocrator*. Santa Maria (RS). Abadia de Santa Maria. 2012. Têmpera sobre concreto.

REFERÊNCIAS

BAUDRY, Gérard-Henry. Les symboles du christianisme ancien: Ier-VII siècle. Paris: Éditions du cerf, 2009.

BOESPFLUG, François. *La pensée des images*: entretiens sur Dieu dans l'art, avec Bérénice Levet. Montrouge: Bayard, 2011.

COPSIDAS, Marina. *Le Christ Pantocrator*: présence et rencontre. (Préface du Père Boris Bobrisnskoy). Paris: Les Éditions du Cerf, 2009.

DONADEO, Maria. *Os ícones*: imagens do invisível. São Paulo: Edições Paulinas, 1996.

 Ícones de Cristo e dos sant	tos. São Paulo: Edições Paulinas, 1997	١.
. O ano litúrgico bizantino.	São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.	

DUBOST, Mgr. Michel; LALANNE, Mgr. Stanislas. *Le nouveau Théo:* l'enciclopédie catholique pour tous. Paris: Mame, 2009.

FEUILLET, Michel. Représenter Dieu. Paris: Desclée de Brouwer, 2007.

GHARIB, Georges. Os ícones de Cristo: história e culto. São Paulo: Paulus, 1997.

GRABAR, André. *L'iconoclasme byzantin*: le dossier archéologique. Paris: Flammarion, 1984. (1*ére* édition, 1957).

LE GOFF, Jacques. As raízes medievais da Europa. Petrópolis: Vozes, 2007.

LÉAUSTIC, René. Écrire une ícone: initiation aux techniques. Paris: Médiaspaul, 2005.

MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela. *Teologia e arte:* expressões de transcendência, caminhos da renovação. São Paulo: Paulinas, 2011.

PASSARELLI, Gaetano. *O ícone do Cristo Salvador*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1996.

PASTRO, Claudio. Guia do espaço sagrado. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. *A arte no cristianismo*: fundamentos, linguagem, espaço. São Paulo: Paulus, 2010.

QUENOT, Michel. L'Icône: fenêtre sur le Royaume. Paris: Les Éditions du Cerf, 2001.

SENDLER, Egon. *Les mystères du Christ:* les icônes de la liturgie. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

SERS, Philippe. Icônes et saintes Images: la répresentation de la Transcendence. Paris:
Les Belles Lettres, 2002.