

Uma proposta para estudo da imaginária cristã a partir de Romano Guardini e o contexto cultural da obra

A Proposal for the Study of the Christian Imaginary from Romano Guardini and the Cultural Context of the Work

D. MAURO MAIA FRAGOSO, OSB*

Resumo: Na transição do século XIX para o século XX, irrompeu entre os pesquisadores um interesse sem precedente pelo estudo das imagens sagradas, as quais Romano Guardini distingue como *imagem de culto* e *imagem de devoção*. A especulação acerca dessas mesmas imagens foi ainda mais acentuada com as decisões tomadas pelo Concílio Vaticano II, no que se refere à diminuição das representações hagiográficas no interior do templo. Desde então, o culto às imagens sagradas entrou em declínio e simultaneamente passou a ser objeto de interesse dos mais variados ramos acadêmicos e, notoriamente, do comércio. Dentre os estudiosos, o tema foi subdividido entre iconografia e iconologia. Independentemente do rumo que tomara as sagradas imagens, particularmente em meados do século XX, para melhor compreensão do tema, é preciso retomar aos primórdios do cristianismo, passando pela veneração dos santos, a formação do calendário litúrgico, o estabelecimento ou consolidação da cultura cristã e a importância dos sinais e símbolos que transportam os fiéis a uma realidade além do mundo material ou, mais precisamente, com a divindade e seus intermediários entre o céu e a terra. Tendo em vista a complexidade do cristianismo em terras Orientais, essa proposta para estudo da imaginária cristã atem-se aos limites Ocidentais.

Palavras-chave: Cristianismo. Imagem de culto. Imagem de devoção. Devoção popular. Liturgia.

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

Abstract: In the transition from the Nineteenth Century to the Twentieth Century, an unprecedented interest in the study of sacred images erupted among researchers, which Romano Guardini distinguishes as *an image of worship and an image of devotion*. Speculation about these same images was further accentuated by the decisions taken by the Second Vatican Council regarding the reduction of hagiographic representations within the temple. Since then, the cult of sacred images has declined and at the same time has become an object of interest in a wide range of academic fields, and notably in commerce. Among the scholars, the theme was subdivided between iconography and iconology. Regardless of the direction taken by the sacred images, particularly in the mid-Twentieth Century, in order to better understand the theme, it is necessary to return to the beginnings of Christianity, through the veneration of the saints, the formation of the liturgical calendar, the establishment or consolidation of Christian culture and importance of the signs and symbols that carry the faithful to a reality beyond the material world or, more precisely, to the divinity and its intermediaries between Heaven and Earth. In view of the complexity of Christianity on Eastern lands, this proposal for the study of the Christian imaginary is in keeping with the Western limits.

Keywords: Christianity. Cult image. Image of devotion. Popular devotion. Liturgy.

1 A obra e seu contexto cultural

Antes de abordar mais diretamente o tema da *imaginária cristã*, como proposta de estudo, convém dirigir uma palavra aos menos familiarizados com a temática em questão. No final século XIX, teve início na Europa um movimento classificatório de estilos artísticos, ocupando-se mais com as formas das imagens do que com o contexto vital em que foram elas plasmadas. Desde a Idade Média aos dias atuais, antes que determinada matéria receba uma forma hagiográfica, é costume que haja uma intenção ou ideia de uma instituição ou de um comitente particular, avaliada mediante a aprovação de um anteprojeto, seguido de um contrato, no qual são estabelecidos o material a ser utilizado na reprodução imagética, os prazos, as condições de trabalho, o valor da obra e outras eventuais cláusulas.

Já por essas poucas palavras introdutórias, é possível eleger um determinado ramo das ciências humanas, ou mesmo das ciências exatas, uma das diversas áreas sob a qual se pretende abordar o estudo da imaginária cristã. A

princípio pode-se pensar na sociologia, tendo em vista a sociedade para a qual determinado vulto sagrado foi delineado. Esse mesmo vulto sagrado pode ser abordado sob a ótica da teologia, pela sua função religiosa. De igual modo, a obra pode ser analisada segundo a economia, considerando o seu valor e o contexto econômico para o qual foi executada. Pelo aspecto da geografia, a obra pode ser analisada desde o local de onde a matéria foi extraída até a espacialidade a ser ocupada após sua execução, envolvendo o relacionamento entre a obra e a sociedade a que a mesma é exposta.

Vinculadas a alguns desses prismas apresentados, além de outras possibilidades, as sagradas imagens podem ainda ser estudadas pelas vertentes da iconografia ou da iconologia. Pelo viés iconográfico, o enfoque recai predominantemente sobre a materialidade da obra, considerando sua forma a partir de determinado estilo vinculado a um período específico. O viés iconológico, por outro lado, é bem mais abrangente e procura vincular a obra ao contexto vital no qual e para o qual ela foi reproduzida. O que envolve a sociedade com suas respectivas especificidades. Essas duas modalidades metodológicas para o estudo das sagradas imagens são aqui apresentadas apenas com o objetivo de apontar algumas possibilidades de pesquisa relativas à reprodução imagética. Como se trata de uma proposta, ou abertura para novos estudos, a metodologia a ser escolhida deve sempre ficar a cargo dos interessados.

O libelo *La esencia de la obra de arte*, do teólogo Romano Guardini, é uma resposta a um incógnito “Senhor Doutor” (GUARDINI, 1960, p. 15), que havia escrito sobre as transformações imagéticas que Cristo vinha sofrendo desde os primórdios da arte cristã até meados do século XX. Explicitando melhor, Guardini diz que o referido Doutor, através de sua pesquisa, mostra como a imagem de Cristo se põe em movimento, incluindo composições de cenas, vivacidade de posturas e gestos, tornando sua expressão mais individual, mais humano todo seu ser e assim sucessivamente. Não resta dúvida de que esses avanços na reprodução da imaginária sejam instrutivos e convincentes. Contudo, Guardini repreende dizendo que a transformação em questão não se trata de simples deslocamentos e alterações no mesmo plano.

Segundo o pensamento de Guardini, no que se denomina *imagem sagrada* é preciso reconhecer diversas estruturas ou fenômenos que não estão interligados, mas que em cada ocasião tem sua natureza própria. São exata-

mente desses fenômenos, conhecidos por hierofania, que Guardini se vale para apresentar sua ideia sobre *la esencia de la obra de arte*. E assim o faz sob a condição de teólogo e filósofo, segundo sua formação acadêmica, eximindo-se de toda classe de erros históricos. Guardini diz ainda que a ele não interessa abordar as *sagradas imagens* a partir das diversas formas concretas de manifestação dos fenômenos, mas deles mesmos e diretamente. Para isso, Guardini opta pelo método das “diferenças máximas”, salientando que o método escolhido por ele, possivelmente seja um método “pouco histórico” (ibidem, 1960, p. 16). Mas, é a partir desse método, que Guardini aborda as *sagradas imagens* distinguindo-as entre *imagem de culto* (ILUSTRAÇÃO 1) e *imagem de devoção* (ILUSTRAÇÃO 2). Antecipando seu parecer quanto a materialidade ou forma das imagens, Guardini (ibidem, p. 17) afirma que a nomenclatura *imagem de devoção* desgraçadamente não é boa, pois tendo em vista a alta consideração da *imagem de culto*, a *imagem de devoção* adquire uma conceituação um tanto pejorativa.

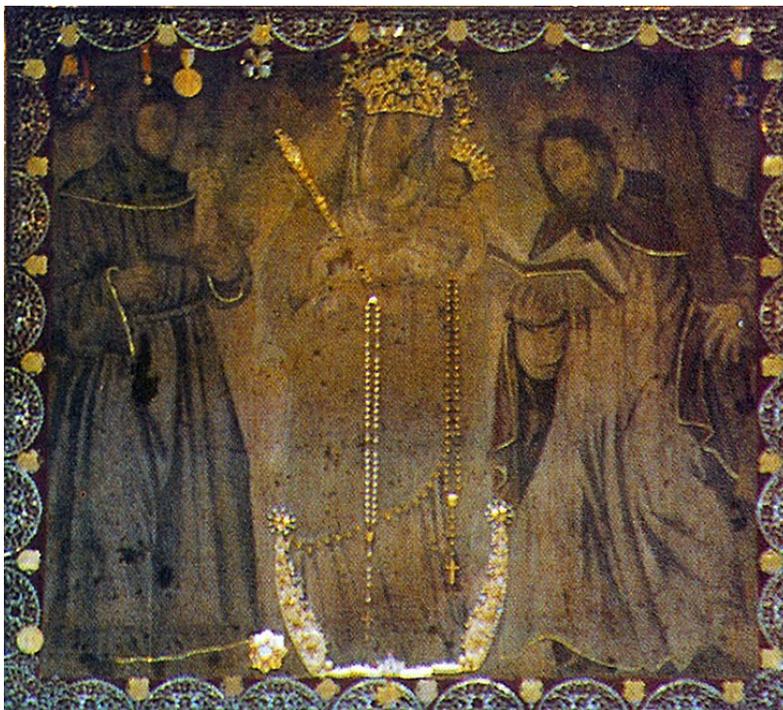


Ilustração 1 – Nossa Senhora de Chiquinquirá – Colômbia, Pintura em tela, século XVI.
Disponível em: <<http://farfalline.blogspot.com/2012/08/nossa-senhora-de-chiquinquirá.html>>.
Acesso em: 08 set. 2017.



Ilustração 2 – Adalbert Gressnicht (1877-1956), Visitação de Maria à Isabel, pintura parietal. Mosteiro de São Bento. São Paulo. Fotografia: João Rossi.

Antes de apresentar a religiosidade de um povo, é preciso considerar seu contexto cultural, pois é precisamente a partir da cultura, estabelecida como um lastro ou substrato, que desabrocha a religiosidade. Neste sentido, o geógrafo Carl Sauer (2011), afirma que para melhor compreensão dos elementos estranhos agregados à cultura de um povo é necessário identificar quais são as etapas normais de desenvolvimento da área cultural em questão, investigar as fases de apogeu e decadência. A esse processo não escapa a música, a religiosidade e todos os demais elementos considerados culturais. Sendo a imaginária sagrada um desses elementos, também ela participa desse processo de evolução e involução, o que necessariamente não implica numa degradação estética. Ou melhor, é possível haver uma progressiva acuidade estética enquanto simultaneamente haja um distanciamento espiritual, tanto por parte da música como da imaginária que, a princípio, são expressão de intensa espiritualidade. Foi em consonância a esses fatos de crescente projeção estética e regressão espiritual que pesquisadores como Hans Belting (2010) e Jean-Claude Schmitt (2007) se propuseram a escrever sobre o percurso das *sagradas imagens*.

Hans Belting (2010), historiador da arte e especialista em arte medieval, em *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*, narra a trajetória da imaginária cristã anterior ao século XV, fazendo uma crítica à passagem das *sagradas imagens* ao status de obra de arte, o que nas palavras de Romano Guardini coincide com a distinção entre *imagem de culto* e *imagem de devoção*.

Quanto aos termos *imaginária* e *iconografia*, até certo ponto, eles podem ser considerados sinônimos perfeitos. Mas, recorrendo à semântica, conclui-se que é possível entendê-los de outro modo. Enquanto o termo *imagem* provém da palavra latina *imago/inis*, o termo *ícone* provém do grego *eikon/ónos*. Ambos traduzidos para o português como *imagem*. Contudo, na cultura Ocidental, tem sido cada vez mais recorrente a presença do *ícone*, que é uma imagem reproduzida por meio de uma técnica Oriental envolta em mística sagrada e utilizada no culto cristão praticado no Oriente. Na cultura Ocidental, no campo das artes visuais, o *ícone* é classificado simplesmente como pintura. O que não corresponde ao conceito religioso estabelecido no período iconoclasta, desde então, utilizado como conceito para a *imaginária* cristã Oriental. Portanto, a fim de evitar qualquer dúvida, é preferível a utilização do termo *imaginária* no que concerne à reprodução imagética através das diferentes técnicas reprodutivas, tais como: afresco (fresco), escultura, pintura, gravura, iluminura, mosaico, fotografia, virtual e as imagens animadas ou em movimento da era cinematográfica e da tecnologia digital. No atual contexto midiático em que proliferam cada vez mais as técnicas de reprodução imagética, o termo *imagem* pode ter o seu conteúdo deteriorado a ponto de beirar a ininteligibilidade para uns ou significar qualquer coisa para outros.

2 Do judaísmo ao cristianismo: a problemática na reprodução de imagens

A instituição do cristianismo, fundado a partir da tradição judaica, trouxe consigo a abertura para adoção de novos elementos culturais de outros povos que adotaram a religião cristã. Segundo a Lei mosaica, a cultura de povos pagãos foi uma contínua ameaça à genuinidade da fé monoteísta do povo hebreu. Neste contexto, dentre outras prescrições, a Lei mosaica

proibia aos hebreus contraírem matrimônio com pagãos (Dt 7, 3); adorarem a deuses estrangeiros (Ex 20, 3); e retratarem seres como ídolos (Ex 20, 4). Tratava-se de uma proibição específica: *não reproduzir imagens para serem adoradas como deuses*. O mesmo Deus que proibira a retratação de ídolos, encarregara a Moisés de construir a Arca da Aliança, e determinando detalhadamente todos os elementos decorativos que deveriam figurar em torno da mesma Arca. Esta deveria ser construída de madeira de acácia, revestida de ouro por dentro e por fora, e circundada por uma coroa, igualmente de ouro. Ordenou ainda que fizessem dois querubins de ouro e os colocassem sobre o propiciatório. As faces dos querubins deveriam estar voltadas uma para a outra. Suas asas deveriam estender-se por cima do propiciatório, cobrindo-o por inteiro e depositar o propiciatório sobre a Arca. Deveriam fundir os candelabros em ouro e orná-los com flores, e flores ainda em estado de como ou gema. As cortinas deveriam ser ornadas com querubins feitos de esmeralda. As bordas do manto sacerdotal deveriam ser guarnecidas com romãs de ouro (Ex 25-28).

Não obstante as proibições, na medida em que o povo eleito estabelecia contato com outros povos, adotava seus costumes pagãos, desobedecendo os preceitos divinos. Dentre as diversas propostas ou metodologias de interpretação bíblica, uma delas é a interpretação alegórica. Entende-se por alegoria bíblica a utilização de uma figura de linguagem, podendo ser uma determinada pessoa ou objeto tendo em vista outra pessoa ou outro objeto. A ideia é propor em figura ou protótipo, que reflita como e num jogo de espelho, a figura desejada. Um exemplo dessa figura de linguagem é a videira, inicialmente apresentada como imagem do povo hebreu e, posteriormente, figura do próprio Cristo (ILUSTRAÇÃO 3). Ainda mais alguns exemplos de figuras veterotestamentárias em alusão ao Novo Testamento: José do Egito, vendido por 20 moedas, pode ser visto como imagem do Cristo, vendido por 30 moedas; o rochedo fendido que jorra água no deserto, remete ao Cristo crucificado de cujo lado aberto brotou sangue e água (ILUSTRAÇÃO 4); o cordeiro imolado na páscoa judaica, prefigura o Cristo a ser imolado de uma vez por todas, pela salvação da humanidade. Desse modo, a literatura bíblica, não ilustrada pelas artes visuais, é ricamente ilustrada pelo simbolismo, pelas figuras de linguagem e apresentada por uma trama textual viva e expressiva, como que compondo um cenário.

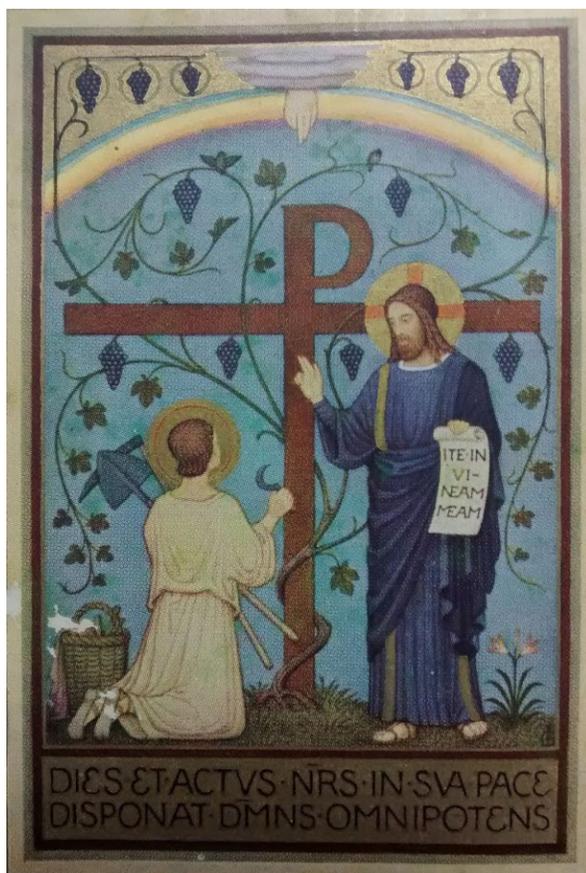


Ilustração 3 – Simbolismo da Prima: Impressão em papel, Abadia de Beuron, Alemanha, século XIX/XX.¹

¹ “O Senhor todo-poderoso disponha os nossos dias e trabalhos em Sua paz”. Estas palavras da bênção contêm o sentido da segunda Hora de oração matutina, a Prima. Enquanto as Laudes estão cheias do louvor de Deus, a Prima pensa mais nos homens com suas lutas, mas também no dia de trabalho que vem. A Prima é, portanto, consagração do trabalho, preparação para a luta diária e boa atitude. A imagem reveste o pensamento desta Hora com a parábola dos trabalhadores da vinha (Mt 20, 1s). A vinha é a Igreja, o Cristo místico, e diariamente somos contratados por Deus. Quem reza é semelhante ao trabalhador, que com seus instrumentos de trabalho simbólicos se ajoelha diante do Senhor a fim de receber a bênção do dia. Cristo veste uma roupa de púrpura azul com largas faixas douradas, sinal da dignidade real (“Vai para a minha vinha”). A parreira sobe junto a uma cruz, posta como sinal do Cristo. Nosso dia de trabalho deve ser justamente uma participação na obra salvífica de Cristo. Acima da parreira brilha o arco-íris e a mão de Deus se estende das nuvens para baixo abençoando, por meio da qual se expressa a consagração do dia e do trabalho (Texto traduzido do alemão por Dom Paulo Soares de Azeredo Coutinho OSB).



Ilustração 4 – Simbolismo da Noa: Impressão em papel, Abadia de Beuron – Alemanha, século XIX/XX.²

²Por volta da hora nona (15 horas) consumou-se o sacrifício da cruz. Do coração trespassado do Salvador fluíram sangue e água, símbolos da Igreja (no Batismo e na Eucaristia). Como outrora Eva do lado de Adão adormecido, a noiva Igreja saiu do lado do segundo Adão. A Noa é a última das Horas do dia (15-18 horas) e conduz nossos pensamentos para a morte e “a recompensa eterna de uma morte santa”. Pedimos a graça da perseverança. Imagem: a Paixão consumada é aludida simbolicamente na cruz dourada sobre o fundo vermelho escuro com palmas da vitória. A Igreja, saída do lado de Cristo, é representada como uma jovem noiva em vestes brancas. Ela navega num barquinho em direção ao porto da eternidade. O barco é um velho símbolo da passagem para o Além, mas também da Igreja. Na mão da noiva está um feixe dos méritos alcançados, no barco estão os dons para a procissão das oferendas eternas. Assim a Igreja retorna para casa carregada de riquezas a fim de receber a recompensa eterna, representada pela mão de Deus com a coroa da vitória (Texto traduzido do alemão por Dom Paulo Soares de Azeredo Coutinho OSB).

Em se tratando de um estudo de imaginária, convém lembrar que tanto a palavra *caligrafia* quanto *iconografia* provêm da mesma raiz grega *graphé*. E ainda mais: no âmbito da semiologia, *caligrafia* é a denominação de uma das modalidades das artes visuais, definida como a arte de escrever bem. Já no âmbito da teologia, o Cristo é o Verbo, a Palavra que, segundo o desígnio do Pai, se fez carne na mais completa acepção de pessoa humana, sem no entanto, deixar de ser Deus e prefigurado no Cântico dos cânticos como o *Belo amor*.

Através do mistério da Encarnação, o Filho de Deus desvelou, de uma vez por todas, o que significa ser criado à imagem e semelhança do Criador. Através de sua compleição corpórea mostrou a imagem de Deus e pelo seu intelecto, espírito ou alma, revelou a semelhança existente entre Deus e o homem. Mas, segundo o medievalista Jean-Claude Schmitt (2007, p. 295), somente no século XII que, através da polêmica antijudaica, foi possível precisar o valor teológico das *sagradas imagens* na Igreja do Ocidente.

3 O cristianismo e o culto aos santos

A princípio e, não sem escrúpulos, os cristãos conservaram alguns preceitos judaicos e aboliram outros. Conservaram sobretudo a fé monoteísta e a literatura veterotestamentária como prenúncio da vinda do Messias. Por outro lado, rejeitaram tudo aquilo que podia vincular o culto cristão ao culto judaico, mais precisamente o radicalismo no cumprimento da Lei mosaica e os sacrifícios no Templo. No seu itinerário de Jerusalém a Roma, os cristãos perceberam a necessidade de uma abertura ao diálogo para com os outros povos e enriqueceram-se com a adoção de elementos da cultura greco-romana, como por exemplo, na utilização do vocabulário empregado pelos pagãos no âmbito civil, e a estatuária, no âmbito religioso. Nos altares, onde os pagãos sacrificavam aos ídolos, os cristãos passaram a oferecer o sacrifício incruento de Cristo; o púlpito, de onde os gregos encenavam as tragédias, foi convertido em lugar onde os sacerdotes cristãos passaram a pregar a boa nova; nas edículas, em que cultuavam os ídolos, passaram a cultuar a Virgem Maria, os Mártires, sementes de novos cristãos, e, posteriormente, os demais santos. A propósito da utilização de imagens no culto cristão, a legislação eclesiástica denominou duas formas de culto distintas: a *latria* ou adoração, prestada somente a Deus e a *dulia* ou veneração, prestada aos santos em geral e à Virgem Maria.

3.1 A liturgia e o calendário cristão

No culto cristão, o conceito de celebração litúrgica vai muito além de um ato isolado no tempo e no espaço. Para o cristão, celebrar a liturgia não é apenas recordar, reviver ou fazer memória em nome de Cristo. Para o cristão, celebrar a liturgia é participar, é integrar-se no mistério do nascimento, morte e ressurreição de Cristo, que se prolonga através do tempo e do espaço. Contudo, a liturgia hodiernamente vivenciada é fruto da vivência cristã ao longo de vinte séculos. No decorrer desses séculos de existência das celebrações cristãs, as normas litúrgicas foram sendo compostas paulatinamente, a partir da religiosidade judaica e recebendo incrementos culturais de outros povos que adotaram o cristianismo como religião. No contexto de difusão espacial, a liturgia foi enriquecida com as vestes dos romanos, utensílios e elementos arquitetônicos dos gregos, e mais particularmente, a língua vernacular dos diversos povos nos quais passou a ser celebrada, após o Concílio Vaticano II, bem como cânticos, gestos e símbolos (ALDAZÁBAL, 2005; AUGÉ, 1998; BOROBIO, 2002; VAGAGGINI, 2009).

Com o passar do tempo, surgiu a necessidade de calendário próprio. Foi então, durante o século II, que estabeleceu-se a Páscoa como início e fim do ano litúrgico. Doravante, a Páscoa cristã passou a ser celebrada no domingo seguinte ao dia 14 do mês de Nisã do calendário judaico (AUGÉ, 1999, p. 301; BASURKO, 1990, p. 64). Foi igualmente a partir do século II que a Igreja passou a celebrar o natalício dos santos, considerando a data de falecimento dos mesmos. Inicialmente a Igreja celebrou apenas os mártires. Os demais santos, falecidos por mortes naturais, passaram a receber lugar nas celebrações a partir do século IV. Foi também ao longo do século IV que o Natal passou a ser celebrado no dia 25 de dezembro, data em que os romanos festejavam o *Sol invictus* – Sol invencível (AUGÉ, 1999, p. 315).

A formação do calendário litúrgico foi um processo lento que se estendeu ao longo da Idade Média (AUGÉ, 1999, p. 276-281) e continua, ainda hoje, em processo de desenvolvimento. Trata-se de um calendário dinâmico e em contínuas vias de construção, na medida em que nele são acrescentadas novas efemérides litúrgicas. No ano de 1958 foi acrescentada a solenidade de Cristo Rei e, mais recentemente, no ano de 2018, o Papa Francisco inseriu a celebração de Maria, *Mãe da Igreja*. Tendo a figura de Cristo por começo e fim, o calendário cristão se mostra ainda mais dinâmico conforme nele são acrescen-

tados os natalícios dos novos santos. Quanto ao começo e fim do calendário cristão, Augé vale-se da afirmação de Santo Agostinho que considera a Semana Santa como a última semana do ano litúrgico. Essa tese agostiniana parte do princípio de que a ressurreição de Cristo constituiu um novo começo e que segundo a tradição, “Cristo ressuscitou no mesmo dia em que o mundo foi criado” (AUGÉ, 1999, p. 278; AGOSTINHO, *In Iohannis Evangelium Tractatus* XIII, 13-14; *Corpus Christianorum Series Latina – CCSL – 36*, 138).

Como delineador da sagrada liturgia, o calendário cristão está intimamente ligado à imaginária cristã, por ser ele o determinante das efemérides e, por conseguinte, a ocasião em que as imagens devem ser mais vivamente expostas à veneração do grande público.

3.2 O despertar da cultura cristã

Seguindo a mentalidade de que a imagem diz mais do que a palavra, os primeiros cristãos não se furtaram a esse recurso semiológico. Contudo, no parecer de Basurko (2002, p. 65), já nos dois primeiros séculos de vigência do cristianismo, havia uma corrente que, apoiando-se na proibição estabelecida no livro do Êxodo (20, 4) rejeitava a reprodução de imagem figurativa. No século III, aquela parecia ser uma questão já resolvida, dando ganho de causa aos partidários da reprodução imagética. Na verdade, aquela mesma questão ressurgiria com maior impetuosidade e ao longo do século VIII, quando passou a ser conhecida como questão iconoclasta. Doravante, a utilização de imagens tem sido uma constante no seio da cristandade. Não obstante ter sofrido uma estratégica mudança quanto à temática a ser representada, a partir do século XVI, por ocasião da Reforma Protestante. Doravante, entre os protestantes, passa a preponderar o retrato e a natureza morta, como gêneros de pintura (TAPIÉ, 1990).

Ainda segundo Basurko (2002, p. 65), o início do século III foi o período em que o cristianismo começou a esboçar sua liberdade cultural na arquitetura e naquilo que posteriormente passou a ser denominado como artes visuais. Se nos dois primeiros séculos o culto cristão fora celebrado em residências de famílias cristãs, nos primórdios do século III, as celebrações ganharam espaço em edificações já existentes, mas transformadas em locais exclusivamente dedicados ao culto. Com o contínuo aumento de adeptos, as primitivas construções já não mais os comportavam, foi então que, por volta do ano

232, na Mesopotâmia, atual Síria, a Dura Europos, uma casa nos moldes de uma edificação residencial, foi transformada em igreja doméstica e decorada com afrescos batismais. Todavia, parece que a mudança definitiva tenha ocorrido na segunda metade daquele mesmo século III, quando então os cristãos passaram a construir edifícios especialmente dedicados ao culto.

Foi igualmente em meados do século III que as comunidades cristãs passaram a ter lugares específicos destinados ao sepultamento. Na opinião de Basurko (2002, p. 66), esse fato contribuiu com o desenvolvimento da arte cristã. Com efeito, paredes e tetos das câmaras sepulcrais eram cobertas com ilustrações pictóricas guiadas por cânones profanos. No entanto, os temas ali representados eram, em geral, provenientes de fontes cristãs, mais particularmente das Sagradas Escrituras. Dentre as representações mais antigas, encontram-se a figura de Jonas, de Noé com a arca, Daniel entre os leões e Lázaro ressuscitado, todos personagens bíblicos que, em perigo de morte, encontraram a libertação. Tais ilustrações com o tema específico da morte tem por finalidade reforçar a crença dos fiéis na salvação eterna, oferecida por Jesus Cristo. Ainda que retratando cenas bíblicas, os artesãos buscavam inspiração em vultos da cultura local, reinterpretando-os com sentido cristão. Assim, por exemplo, o Bom Pastor é inspirado na figura mitológica de Orfeu, considerado poeta e médico, vinculando a poesia ao Verbo, e a medicina, à salvação eterna. Jonas, por sua vez, é retratado como Endimião que, em disputa com Zeus, preferiu dormir para sempre, a fim de permanecer sempre belo e imortal. Mais uma vez é a figura da imortalidade sendo retratada através de figuras mitológicas. O mosaico retratando o Cristo como o Sol Invicto, encontrado nas escavações do Vaticano, reflete a mesma articulação entre fé cristã e cultura profana (BASURKO, 2002, p. 66), articulação essa que, de uma forma ou de outra, vem sendo retratada ininterruptamente na imaginária cristã. Neste sentido, é esclarecedor fazer uma comparação entre um determinado tema, plasticamente retratado, com o mesmo tema retratado literariamente, em particular, nos escritos dos santos Padres.

3.3 Técnicas de reprodução empregadas nas artes visuais

Toda comunicação humana é feita através de sinais inteligíveis. Como dito anteriormente, até mesmo a caligrafia é classificada como modalidade das artes visuais. Neste sentido, salientam-se as iluminuras medievais, bem como os *tipos*, tanto da impressa como os digitais.

A propósito das técnicas de reprodução utilizadas pelas artes visuais, além das iluminuras e da impressão convencional, vale a pena recordar outras diferentes técnicas de reprodução que, por vezes, são utilizadas indistintamente como sinônimos de imagem. Esta sim, – a imagem – pode ser reproduzida através de diversas técnicas como: escultura, – incluindo a modelagem, encolagem, relevo, porcelana, barro cozido ou terracota, o estuque, imagem de vestir e imagem de roca, bem como a escultura de vestir (ILUSTRAÇÕES 5 e 6); a pintura é outra técnica que também pode ser reproduzida por diversas modalidades, dentre elas: a policromia, o douramento, a têmpera, o óleo sobre tela, a pintura mural e o afresco, também chamado fresco, que como já diz o nome, é uma pintura feita sobre a massa do reboco ainda fresca. Quanto ao gênero, a pintura é subdividida em: paisagem, natureza morta, pintura histórica, pintura abstrata e retrato. A iluminura e o ícone podem ser classificados simultaneamente entre as técnicas de reprodução e os gêneros de pintura. Não menos importantes, ainda incluídas nas técnicas de reprodução imagética, largamente utilizadas na cultura cristã, estão a gravura, o vitral e a tapeçaria.



Ilustração 5 – Maritônio Portela: Sagrada Família, imagem de vestir, madeira, século XXI.



Ilustração 6 – Nossa Senhora dos Anjos, Imagem de vestir, escultura em madeira, autor anônimo, Irmandade dos Negritos de Sevilla, Espanha, século XVII. Bordado a ouro por Jeremí Ibañez, 2007, Desenho do manto: Mariano Sanchez del Pino.

3.4 Sinal e símbolo: realidades além das imagens

Toda comunicação é realizada através de códigos inteligíveis por parte do receptor e, obviamente, pelo emissor que se torna receptor ao receber a resposta. Assim sendo, é necessário que os signos emitidos sejam compreendidos igualmente por ambos os interlocutores. Um sinal que o receptor não compreende, não cumpriu sua função de comunicar uma mensagem. Em si mesmo, o sinal é vazio de significado. O sinal é um elemento que designa ou representa outra realidade. Ele apenas aponta uma realidade exterior a ele (ALDAZABAL, 2005, p. 17).

No entendimento do liturgista Vagaggini (2009, p. 51), o sinal é um fator sensível que dá a conhecer algo diferente daquilo que ele é. É distinto da coisa

que significa e menos perfeito do que ela. É semelhante, mas também dessemelhante e mais conhecido do que o que ele representa. Simultaneamente e sob diversos aspectos, o sinal revela a coisa significada e a esconde. Para o espectador que não compreende, o sinal pode ser um obstáculo. Ao contrário, para aquele que o compreende, o sinal é ponte e revelação. Em outras palavras, para que o espectador compreenda o sinal, bem como o símbolo, é preciso que ele tenha um conhecimento prévio, ainda que mínimo, acerca do contexto em que o sinal está inserido. Quando o objeto significado é revelado, o sinal perde a razão de ser. Um exemplo recorrente é a fumaça. Uma vez identificado o foco de incêndio, a fumaça perde o seu significado. Em comparação ao sinal, o símbolo é uma linguagem mais viva e expressiva. O símbolo é dinâmico. Ele deixa de ser sinal e se torna símbolo, quando transformado em ação simbólica. Neste caso, a mesma fumaça mencionada no caso de um incêndio, quando emanada de um turíbulo, durante a celebração litúrgica, deixa de significar apenas a existência de brasas, e passa a significar a oração que sobe até Deus (Sl 141, 2).

Ainda segundo Vagaggini (2009, p. 53), os conceitos de imagem e símbolos estão muito próximos do conceito de sinal. Hodiernamente, não raro, são até mesmo utilizados como sinônimos. Mas, prestando atenção, percebe-se que a imagem e o símbolo são espécies particulares dos sinais. Por esse prisma, a *imagem* pode ser definida como sendo um sinal visível que traz em si uma relação com o exterior do objeto retratado. Em outras palavras, a imagem, segundo o conceito das artes plásticas, representa o aspecto exterior de um objeto por inteiro. Ainda que um artista plástico pretenda retratar um determinado órgão interno de um indivíduo, o órgão será retratado pelas suas feições externas. Essa ideia apresentada por Vagaggini, continua sendo válida, contudo ela não consegue abranger o conceito de imagem na era da tecnologia, quando um órgão pode ser apresentado em pleno funcionamento. Vagaggini apresenta o conceito de *imagem*, valendo-se da definição dada por Santo Tomás de Aquino que, por sua vez, recorre ao conceito original de *eikon*, no qual cada objeto induzia ao conhecimento de outro objeto.

Quanto à palavra *símbolo*, oriunda do vocabulário grego, ao ser traduzida para português, ela vem, progressivamente, perdendo sua conotação original. Na sua origem, a palavra *símbolo* significa colocar juntas duas partes de um mesmo objeto que se encontram separadas, sem no entanto reparar a unidade, mas sim, restabelecendo-a (AUGÉ, 1998, p. 99). Por vezes, semiólogos e outros

profissionais de áreas afins, utilizam a palavra *cartão*, isto é, um desenho da parte faltante, a fim de enfatizar que não se trata de uma restauração, mas apenas dar uma ideia do que era o objeto por inteiro.

Guardini defende a ideia de que todo símbolo seja um sinal, mas nem todo sinal é símbolo. Para melhor compreensão do símbolo, Augé (1998, p. 100) se vale da figura humana e exemplifica dizendo que, da mesma maneira que o homem, formado de duas partes distintas – corpo e alma –, necessita espiritualizar aquilo que é corporal, – atribuindo-lhe atividades físicas –, necessita igualmente materializar aquilo que é espiritual para sua melhor compreensão. Desse modo, o símbolo permite ao homem reunir, no seu imaginário, algumas realidades associadas, mas separadas, devido às naturezas que são diferentes. Talvez esse pensamento de Augé pudesse ser ilustrado com a piedosa lenda do pelicano. Por volta do século XII, o homem pensava que o pelicano alimentava seus filhotes com a sua própria carne, o que levou a uma comparação com Cristo que ofereceu o seu próprio corpo para a salvação da humanidade. Trata-se de uma lenda porque o pelicano se suja com o sangue da presa e não com o seu próprio (FRAGOSO, 2012).

No campo da semiologia, o termo *símbolo* vem frequentemente sendo utilizado em relação a diversos elementos materiais ou materializados, como por exemplo, o vocabulário e os gestos. São eles, os símbolos, seja de que natureza for, que permitem a uma sociedade determinada como tal, ou ao menos indivíduos, a se reconhecerem e a se identificarem.

Por isso, o sinal ou símbolo, quando analisado isoladamente ou fora do seu contexto, pode ser traiçoeiro e enganador. E ainda mais, para que o espectador interprete corretamente um sinal ou símbolo, é necessário que ele – o espectador – tenha um conhecimento prévio, ainda que mínimo, do contexto vital da representação imagética, isto é, da obra a ser analisada.

No âmbito das artes visuais, a reprodução de uma obra figurativa parte de um tema, previamente escolhido. O passo seguinte é delimitar a composição em torno do objeto principal a ser retratado. Nessa composição da obra devem constar elementos – sinais ou símbolos – que passam a ser chamados de atributos iconográficos e tem por finalidade oferecer ao espectador indícios de identidade do principal objeto retratado.

Além de estimular e fortalecer a fé cristã, individual e coletivamente, em conformidade com a antiga *Propaganda Fide*, hodierna *Congregação para a evangelização dos povos*, a *imagem*, como elemento cultural, é um veículo de

propagação da fé (FRAGOSO, 2017). Vale a pena salientar que para além dos santos cultuados pela Igreja Universal, há também os cultos locais, bem como os cultos particulares das Ordens e Congregações religiosas. Neste sentido, o emprego da *imagem* aproxima-se do conceito de *propaganda comercial*, ora em curso. Esse conceito atualmente empregado, por sua vez, retoma a antiga ideia da *Propaganda* que outrora denominou um dicastério da Cúria Romana.

4 A reprodução e a veneração das sagradas imagens

Como demonstrado inicialmente, o teólogo Romano Guardini (1960, p. 17) classifica as *sagradas imagens* em *imagem de culto* e *imagem de devoção*. Antes de mais nada, convém estabelecer a distinção entre *culto* e *devoção*, segundo a concepção dos liturgistas, que são os profissionais que se ocupam das rubricas e normatização das celebrações. Guardini, na condição de teólogo, destacou-se na literatura eclesiástica e na liturgia. Conhecendo um pouco mais a pessoa de Romano Guardini, torna-se possível compreender melhor a distinção que ele faz entre as duas categorias de imagens, por ele mesmo apresentadas.

Na perspectiva litúrgica e teológica, o culto cristão pode ser definido como sendo serviço de adoração a Deus, individual ou coletivamente, realizado em conformidade com as diretrizes do magistério eclesiástico, como determina a *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a sagrada liturgia*: “Nas celebrações litúrgicas, limite-se cada um, ministro ou simples fiel, exercendo o seu ofício, a fazer tudo e só o que é de sua competência, segundo a natureza do rito e as leis litúrgicas” (n. 28). Portanto, qualquer ato religioso que exceder a esse ditame, deve ser tributado em conta de *Exercício devocional*.

Entende-se por *devoção* a prática de atividades espirituais, tendo por objetivo alcançar a perfeição religiosa e a salvação eterna. A devoção pode ser de caráter pessoal ou coletivo. As práticas devocionais são exercidas através do que a Igreja denomina *exercícios devocionais* ou *exercícios de piedade*. São realizados com ou sem a participação de um ministro sagrado. Em outras palavras, o *culto* pode ser entendido como realização do *Ofício divino* segundo as diretrizes estabelecidas pelas autoridades eclesiásticas e vinculado aos sacramentos, ao passo que os *exercícios devocionais* são realizados em coletividade ou individualmente, não estando ligados, pelo menos diretamente, aos sacramentos.

Dentre os *exercícios devocionais* encontram-se a santificação do tempo através dos livros de horas, a recitação das ladainhas, novenas, rosário, via

sacra e todas as demais devoções de piedade. A liturgia, como tal, prima pelo caráter de erudição, ao passo que os exercícios devocionais são vivenciados na simplicidade dos fiéis, por vezes, até iletrados, que praticam suas devoções entre os temas abordados nas homilias e retratados nas *sagradas imagens*.

Nota-se que entre os liturgistas, poucos são os que se dedicam ao estudo da imaginária. Neste campo, José Aldazábal (2005) é uma exceção. Sendo a liturgia um ramo auxiliar da teologia e encarregada da realização do culto, a princípio, de maneira geral, o tema da imaginária, que se apresenta como termômetro da fé, deveria ser abordado com mais frequência pelos liturgistas. Mas tendo em conta a preocupação desses com as rubricas, e a normatização do culto, parece que dão menos importância à vida devocional, ficando essa por conta dos teólogos e demais profissionais vinculados às ciências humanas, como a antropologia e a geografia, na sua vertente cultural que engloba a religiosidade. Considerando o desempenho de Romano Guardini (1960, p. 17), como liturgista, fica menos difícil de entender seu parecer no que concerne à imagem devocional. Pois, no momento em que Guardini vê a imagem devocional como *desgraça*, sobressai nele o papel de liturgo, quando, então, explica seu parecer dizendo que “a imagem de culto não procede da experiência interior, mas do *ser* e do governo objetivo de Deus” (GUARDINI, 1960, p. 18). Guardini evita fazer qualquer comentário sobre o artista, por considerá-lo nada mais do que um gérmen do processo fabril. O artista age não por si mesmo, mas movido por Deus, a fim de que produza plasticamente a imagem através da qual Ele, o próprio Deus, haverá de manifestar-se (BAXANDALL, 1991).

Valendo-se de um sonho de Gilbert Dagrón, Jean-Claude Schmitt considera que antes da era da arte “pintava-se o sonho e sonhava-se com a pintura” (SCHMITT, 2007, p. 175). Naquela época, frequentemente, as hierofanias se davam durante o sono, em forma de sonho. Na transição do primeiro para o segundo milênio da era cristã, pintar o sonho e sonhar com a imagem configurava um espírito de época que eliminava de uma só vez a subjetividade do sonhador e a imaginação do pintor. Inspirados por Deus, o sonho e a imagem eram considerados de origem sagrada e, por conseguinte, a imagem retratada naquele contexto era considerada aquerupita, porque considerada de inspiração divina.

Michel Baxandall é um historiador da arte que, ao estudar a pintura italiana no século XV, apresenta uma teoria que, em certos aspectos, contradiz e, simultaneamente, aproxima-se do pensamento de Romano Guardini.

Baxandall analisa o processo fabril dizendo que

o pintor [no século XV] era por profissão alguém que visualizava as histórias santas [...] e praticava exercícios espirituais que exigiam um alto grau de precisão na visualização, ao menos dos episódios principais da vida de Cristo e Maria. Para adotar uma distinção teológica, as visualizações do pintor eram exteriores e as do público interiores (BAXANDALL, 1991, p. 53).

Em outras palavras, o pintor era aquele que contemplava as hagiografias, ruminava-as, para que, só então depois disso, pudesse exteriorizar sua espiritualidade através das sagradas imagens, a fim de que outros a pudessem interioriza-las. Pode-se dizer que a maior preocupação do pintor recaía na forma, e a do espectador, na mensagem veiculada pela imagem. Retomando a ideia de Guardini, nesse caso, o pintor era um instrumento, um pincel nas mãos de Deus.

Ao continuar discorrendo sobre a imaginária cristã, Romano Guardini (1960, p. 19-20) diz que a imagem de devoção faz aflorar o interior do fiel, do artista e do comitente. Estes dois últimos, – artista e comitente –, por sua vez, tomam a posição do indivíduo em geral, a quem a imagem é exibida. Desse modo, a imagem devocional é fruto da vida interior da comunidade, de um espírito de época marcado por ideologias e movimentos culturais e da experiência que faz o crente na vivência de sua fé, não obstante um maior envolvimento com a materialidade da mesma imagem, quando comparada com uma imagem aquerupita. Não resta dúvida de que as imagens devocionais também se reportem a Deus e ao seu governo, porém como resultado da fé humana. Fato é que, com o advento da *imaginária devocional*, a *imaginária de culto* recolheu-se e as hierofanias, através das *sagradas imagens*, têm sido cada vez mais remotas. Em lugar das *imagens de culto*, proliferaram as *imagens devocionais*, segundo os gostos de época.

5 Algumas considerações finais

Como apresentado já no próprio título do presente ensaio, este não pretende ser senão uma proposta para o estudo da imaginária a partir de uma metodologia, mais ou menos determinada pelo viés antropológico, englobando diversas áreas do conhecimento humano.

No tocante à reprodução e à vivência espiritual dos fiéis em relação a

determinadas imagens, pelo menos segundo o parecer do teólogo Romano Guardini, percebe-se que as *imagens de culto*, ou imagens milagrosas, provenientes de hierofanias e, por vezes, elas mesmas, lugar de hierofanias, proporcionam aos fiéis uma maior proximidade com Deus. Em contrapartida, as *imagens devocionais*, aquelas realizadas segundo determinados espíritos de época, marcadas por ideologias e movimentos culturais, também proporcionam aos fiéis um relacionamento com Deus, como afirma o próprio Guardini: “Naturalmente, não existe uma *imagem de culto* e uma *imagem de devoção* de índole exatamente tal como aqui dissemos. Na realidade não se encontram tipos puros” (GUARDINI, 1960, p. 20). E Deus não está condicionado a lugares específicos para se manifestar.

Referências

- ALDAZÁBAL, José. *Gestos e símbolos*. São Paulo: Loyola, [1989] 2005.
- AUGÉ, Matias. *Liturgia: história, celebração, teologia, espiritualidade*. São Paulo: Ave Maria, [1992] 1998.
- BASURKO, Xabier. A vida litúrgico-sacramental da Igreja em sua evolução histórica. In BOROBIÓ, Dionísio (Organizador). *A celebração na Igreja: liturgia e sacramentologia fundamental*. São Paulo: Loyola, [1985] 2002, p. 36-125, volume 1.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e terra, [1972] 1991.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, [1990] 2010.
- BÍBLIA do peregrino*. São Paulo, 2002.
- CONGREGAÇÃO para evangelização dos povos. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cevang/documents/rc_con_cevang_20100524_profile_po.html>. Acesso em: 9 jan. 2018.
- CONSTITUIÇÃO Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a sagrada liturgia. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 9 jan. 2018.
- FRAGOSO, Mauro Maia. A difusão política e religiosa da imaginária cristã. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 130-152, jan./jun. 2017. ISSN 1677-7883. Disponível em:

<www.revistacoletanea.com.br>.

FRAGOSO, Mauro Maia. Elementos simbólicos na talha da Capela do Santíssimo Sacramento na Igreja Abacial Nossa Senhora do Monserrate: Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 217-250 jul./dez. 2012. ISSN 1677-7883. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.

GUARDINI, Romano. *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Guardarrama, Cristianismo y hombre actual, Número 23, 1960.

SAUER, Carl. Geografia cultural. In CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Organizadores). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, {1931} [2003] 2011, p. 19-26.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

TAPIÉ, Alain. *Les vanités dans la peinture au XVII siècle: méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* (Direction). Bruxelles: Ville de Caen – Musée des Beaux-Arts, 1990.

VAGAGGINI, Cipriano. *O sentido teológico da liturgia*. São Paulo: Loyola, [1999] 2009.0.

Artigo recebido em 10/03/2018 e aprovado para publicação em 27/04/2018

ISSN 1677-7883

DOI: <http://dx.doi.org/10.31607/coletanea-v17i33-2018-8>

Como citar:

FRAGOSO, Mauro Maia. Uma proposta para estudo da imaginária cristã a partir de Romano Guardini e o contexto cultural da obra. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 145-166, jan./jun. 2018. Disponível em: <www.revistacoletanea.com.br>.