

FACULDADES EST
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

DANIELA MORATTI PRECILIO BORCARTE STRELHOW

**A ARTE NO CONTEXTO PROTESTANTE-LUTERANO: PERSPECTIVAS E
DESDOBRAMENTOS HISTÓRICOS**

São Leopoldo

2017

DANIELA MORATTI PRECILIO BORCARTE STRELHOW

A ARTE NO CONTEXTO PROTESTANTE-LUTERANO: PERSPECTIVAS E
DESDOBRAMENTOS HISTÓRICOS

Dissertação de Mestrado
Para obtenção do grau de
Mestra em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de concentração: Educação e Religião

Orientador: Wilhelm Wachholz

São Leopoldo

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A474m Strelhow, Daniela Moratti Precilio Borcarte
A arte no contexto protestante-luterano : perspectivas e
desdobramentos históricos / Daniela Moratti Precilio Borcarte
Strelhow; orientador Wilhelm Wachholz. – São Leopoldo :
EST/PPG, 2017.
137 p. : il. ; 31 cm

Dissertação (Mestrado) – Faculdades EST. Programa
de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo,
2017.

1. Arte e religião. 2. Arte sacra – História. 3. Cristianismo
e arte – Igreja Luterana. 4. Reforma e arte. 5. Ídolos e
imagens. I. Wachholz, Wilhelm. II. Título.

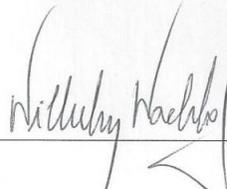
DANIELA MORATTI PRECILIO BORCARTE STRELHOW

**A ARTE NO CONTEXTO PROTESTANTE-LUTERANO: PERSPECTIVAS E
DESDOBRAMENTOS HISTÓRICOS**

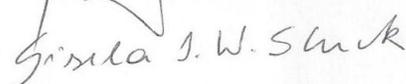
Dissertação de Mestrado
Para a obtenção do grau de
Mestra em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de Concentração: Religião e Educação

Data de Aprovação: 03 de março de 2017

Prof. Dr. Wilhelm Wachholz (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Gisela Isolde Waechter Streck (EST)



Prof.^a Dr.^a Edla Eggert (PUCRS)



Esta pesquisa é dedicada

*A Maria e Cecília
Que são a denúncia constante da graça de
Deus em minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A minha família

Dilma Maria, Florenço e Douglas

Pelo amor, pela doação e dedicação

Às minhas filhas

Maria Eduarda e Cecílya

Pela paciência nos longos momentos de ausência,
pelos sorrisos quando tudo parecia perder o sentido

Ao meu companheiro

Thyeles

Pelo encorajamento desta caminhada acadêmica

A meu orientador

Wilhelm Wachholz

Pelas reflexões que me orientaram, pela disposição e atenção minuciosa
sempre mostrando-me possibilidades

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Pelo incentivo financeiro que possibilitou viabilizar esta pesquisa

Aos amigos e amigas, professores e professoras

Pelo cuidado e compartilhamento enriquecedor que motivaram valiosas palavras nesta
dissertação.

RESUMO

A pesquisa apresentada a seguir faz uma análise da arte para o contexto protestante-luterano. O caminho percorrido procura resgatar a historicidade das representações artísticas figuradas no cristianismo primeiro, bem como, seus desdobramentos no Renascimento e Reforma Protestante, tendo como perspectiva a Teologia da Arte, a partir do pensamento de Paul Tillich. Entende-se que as imagens que surgiram junto com as primeiras comunidades cristãs são posteriormente designadas como arte cristã. A utilização desta arte fomenta a formulação de posições teológicas que transitam entre sua permanência/existência e proibição/destruição dependendo do contexto histórico. Desta forma, o desenvolvimento da arte deve ser interpretado a partir da teologia e de sua inserção no cenário social, político, econômico e cultural. Para tanto um período histórico importante está situado no movimento renascentista e na mentalidade humanista instaurada na Reforma Protestante. Sob este cenário, são apresentadas profundas transformações culturais e intelectuais, influências e rumos da arte sacra e religiosa com ecos na história moderna. Logo, um aspecto importante é a questão do retorno às fontes, em especial aos textos bíblicos, que novamente retoma a pergunta pela arte e suas representações artísticas figuradas, em muitos casos, associadas a um viés idolátrico e intrinsecamente ligadas às discussões teológicas. A proposta elaborada a partir de Tillich, em (re)significar a arte como fonte teológica, como revelação do Sagrado, ilumina alguns aspectos teológicos da arte cristã que ficaram escondidos no imaginário protestante-luterano. Esta reflexão sobre arte, para o contexto protestante-luterano, assume uma nova perspectiva para dialogar com as manifestações artístico-culturais. A abordagem teológica da arte tillichiana proporciona um resgate à lacuna histórica em relação às representações artísticas e se apresenta como uma possibilidade de interpretar as experiências estéticas e culturais a partir da alteridade criativa do divino.

Palavras-chave: Arte. Teologia. Historicidade. Imaginário.

ABSTRACT

The research presented below analyzes art in the Protestant Lutheran context. The path followed seeks to recover the historicity of the figurative artistic representations within the first Christianity, as well as their developments in the Renaissance and the Protestant Reformation, having as a perspective the Theology of Art, based on the thinking of Paul Tillich. One understands that the images which emerged with the first Christian communities are only later designated as Christian art. The use of this art foments the formulation of theological positions which transit between their permanence/existence and their prohibition/destruction depending on the historical context. In this way, the development of this art should be interpreted based on theology and its insertion in the social, political, economic and cultural scenario. For such, an important historical period is situated in the Renaissance movement and in the humanist mentality instituted in the Protestant Reformation. Within this scenario profound cultural and intellectual transformations are presented as well as influences and directions of sacred and religious art with echoes in modern history. Therefore, an important aspect is the issue of the return to the sources, especially to the Biblical texts, which once again raises the issue of art and its figurative artistic representations, in many cases associated with an idolatry perspective and intrinsically connected to the theological discussions. The proposal elaborated based on Tillich, to (re) signify art as a theological source, as a revelation of the Sacred, illuminates some theological aspects of Christian art which remained hidden in the Protestant Lutheran imagery. This reflection on art for the Protestant Lutheran context takes on a new perspective to dialog with the artistic-cultural manifestations. The Tillich theological approach to art provides a recovery regarding the historical gap in relation to the artistic representations and presents itself as a possibility to interpret the esthetic and cultural experiences based on the creative otherness of the divine.

Keywords: Art. Theology. Historicity. Imagery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Virgem e a criança com o profeta Balaão, século II, Catacumba de Priscila, Roma	42
Figura 2 - Pintura no teto de uma grande Câmara da Catacumba de São Pedro e Marcelino, século III/IV, Roma.....	43
Figura 3 - A Ressurreição de Lázaro Cubiculum C, século IV, Catacumba Via Latina, Roma	44
Figura 4 - Alegoria do Bom Governo (1338-1339). Ambrogio Lorenzetti. Fondazione Musei Senesi	67
Figura 5 - Efeitos do Bom Governo na cidade (1338-1339). Ambrogio Lorenzetti. Fondazione Musei Senesi.....	68
Figura 6 - <i>Díptico Wilton</i> . Mestre anônimo. Século XIV. The National Galery, Londres	73
Figura 7 - Bíblia moralizada. Século XIII. Segundo terço. Toledo. Catedral.....	75
Figura 8 - Cavaleiro, Morte e Diabo (1498). Albrecht Dürer. Museu de Belas Artes, Boston.....	77
Figura 9 - O Retábulo de Ghent – Políptico do Cordeiro Místico. Painel central. 1432. Jan e Hubert Van Eyck. Catedral de São Bavião. Vista do retábulo quando fechado....	80
Figura 10 - O Retábulo de Ghent – Políptico do Cordeiro Místico. Painel central. 1432. Jan e Hubert Van Eyck. Catedral de São Bavião	81
Figura 11 - A Anunciação (1438-1445). Fran Angelico. Museu de São Marcos Florença, Itália.....	87
Figura 12 - Alegoria da Primavera (1477-1482). Sandro Botticelli. Galeria de Uffizi Florença, Itália	87
Figura 13 - Sátira Protestante (1562). Museu Calvino, Noyon.....	92
Figura 14 - Paixão de Cristo e Anticristo (1521). Lucas Cranach, o Velho. Biblioteca Britânica.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 A ARTE NO CONSTRUCTO TEOLÓGICO DOS SUJEITOS: O CONTEXTO HISTÓRICO DO CRISTIANISMO	21
1.1 Arte e o Sagrado.....	23
<i>1.1.1 O que é arte?.....</i>	<i>24</i>
<i>1.1.2 Horizontes sobre o Sagrado</i>	<i>29</i>
<i>1.1.3 A arte e o Sagrado e suas profundas relações.....</i>	<i>32</i>
1.2 A arte na historicidade dos primeiros séculos do cristianismo.....	36
<i>1.2.1 Da imagética sagrada à imagem figurada</i>	<i>36</i>
<i>1.2.2 A produção das imagens cristãs: perspectivas artísticas e históricas do cristianismo primeiro e seus desdobramentos</i>	<i>39</i>
<i>1.2.3 A discussão das imagens: iconoclastas e iconóduos</i>	<i>50</i>
2 A ARTE SACRA E RELIGIOSA NO RENASCIMENTO CULTURAL E SUAS INFLUÊNCIAS NA REFORMA PROTESTANTE: O CICLO MODERNO.....	64
2.1 A renascença cultural em seus primórdios.....	65
<i>2.1.1 A dissolução da era medieval: final do século XIV e início do século XV.....</i>	<i>66</i>
<i>2.1.2 A arte na cristandade medieval</i>	<i>71</i>
<i>2.1.3 A renascença cultural em suas origens: reflexos políticos, sociais e culturais na atitude do ser humano</i>	<i>76</i>
2.2 O Renascimento e a Reforma Protestante.....	82
<i>2.2.1 O Renascimento: um novo ideal para a existência humana.....</i>	<i>82</i>
<i>2.2.2 O apego à literatura clássica no pensamento renascentista: da consciência crítica das relações construídas humanamente às novas concepções teológicas e artístico-culturais.....</i>	<i>85</i>
<i>2.2.3 O Renascimento na Alemanha e sua influência na Reforma Protestante</i>	<i>88</i>
3 A ARTE NA REFORMA PROTESTANTE: DESDOBRAMENTOS E PERSPECTIVAS	95
3.1 O cenário da Reforma Protestante	96
<i>3.1.1 O contexto político-social e cultural-artístico na Reforma Protestante</i>	<i>98</i>
<i>3.1.2 A discussão das imagens entre precursores do humanismo: a iconoclastia protestante no ciclo moderno</i>	<i>102</i>
<i>3.1.3 A arte no imaginário protestante</i>	<i>106</i>

3.2 Por uma teologia da arte: perspectivas para o contexto protestante-luterano	111
3.2.1 <i>A arte como forma de pregação</i>	111
3.2.2 <i>Teologia da arte para o contexto protestante-luterano: metalogia e correlação</i>	116
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	127
GLOSSÁRIO	135

INTRODUÇÃO

A presente dissertação situa-se na *intersecção teologia-arte* para estabelecer reflexões acerca da arte para o contexto protestante-luterano.¹ Neste horizonte, intentar-se-á na historicidade do cristianismo colocar em análise a arte cristã, sacra e religiosa. Na tentativa de compreender as representações artísticas no contexto cristão, há a finalidade de considerar o cenário sociopolítico, econômico, religioso e cultural e suas distinções em diferentes momentos históricos. Logo, esta pesquisa se configura por meio de recortes históricos e sociais sob o âmbito das artes visuais e da literatura. Nesse sentido, almeja-se contextualizar as representações artísticas como objeto de intensa discussão teológica.

A pesquisa coloca em análise a arte no imaginário dos sujeitos no contexto protestante-luterano. Neste sentido, por meio da Teologia da Arte propõe investigar algumas concepções teológicas acerca das manifestações artísticas. Da mesma forma, buscar-se-á na experiência dos sentidos e na educação do olhar o intuito de ampliar as capacidades perceptivas dos sujeitos no cosmo frente à existência, traduzindo a arte como veículo do Sagrado. Conjuntamente, consiste em relacionar fé e cultura no limiar de responder ao desafio de contextualizar a mensagem cristã aos problemas e às exigências dos sujeitos contemporâneos.

Justifica-se a presente pesquisa a partir do envolvimento da pesquisadora com a temática na graduação de Design de Moda e especialização em Arte e Educação, especialmente, pelo engajamento com crianças e jovens em algumas comunidades da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB). Estas experiências moveram o interesse em pesquisar o assunto, especialmente no âmbito teológico, em particular no período da Reforma Protestante.

Percebe-se a partir das observações da pesquisadora no convívio comunitário que a arte é um elemento importante para a constituição das comunidades protestante-luteranas da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) e a Reforma Protestante. Neste sentido, pesquisar o assunto tem um caráter de construção de significado coletivo que tem relevância para um grupo identitário. Vinculado a isso, sabe-se, pois, que tanto a Arte como a Teologia assume um caráter transversal e significativo no processo pedagógico dos sujeitos. Neste sentido, este caráter dinâmico possibilita discutir a subjetividade, a memória coletiva de

¹ A arte no contexto protestante na qual se refere a pesquisa é sobre a *arte pictórica*.

um grupo, a educação do olhar, ressignificando os movimentos históricos, econômicos e socioculturais nas sociedades.

Sob esta perspectiva, observa-se nas pesquisas sobre a Teologia da Arte já catalogadas uma carência de documentos que personifiquem a arte luterana compreendendo sua importância e valor para os sujeitos. A ausência imagética no ambiente sacralizado gera um pensamento estagnado com relação à arte, com isso do clero ao leigo não se experimenta e não se visualiza a expressão de uma teologia que não se enraíza em seus valores culturais tradicionais.² Entende-se, ainda, serem necessárias discussões que almejem a linguagem simbólica das imagens sob um novo olhar, não de forma reduzida e ignorada, mas como a expressão dos mistérios da fé, da vida e da memória, instrumento e veículo a serviço da mensagem evangélica.

Sobremaneira, este panorama perpassa lacunas pulsantes que clamam preenchimentos; clamam o reconhecimento e a formação de uma consciência crítica, a fim de constituir-se como abertura originária para repensar reflexões ordinárias da vida cotidiana. Neste sentido, é preciso (re)conhecer e (re)significar a importância da arte no espaço sagrado, da mesma forma, na sociedade.³ Conjuntamente, contemplar sua relação com a teologia, para além dos significados instituídos e culturalizados. Sobretudo, estabelecer este diálogo propõe circundar os paradigmas que envolvem a perspectiva histórica, como também a sociedade pós-moderna da imagem.⁴

Para tanto alguns questionamentos serão importantes para a compreensão da temática proposta. Neste intuito, fixar-se-á na seguinte questão primordial: como é possível estabelecer

² PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo*. São Paulo: Paulus, 2010. p. 08.

³ FRANZ, Terezinha Sueli; KLUGER, Lila Emmanuele. Educação para uma compreensão crítica da arte no ensino fundamental: finalidades e tendências. *DaPesquisa – Revista de investigação em artes*, Florianópolis: UDESC, v.1, n.2, 2004. p. 10-12. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa>. Acesso em: 31 out. 2016. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 100. Segundo Terezinha Sueli Franz e Lila Emmanuele Kluger o reconhecimento e importância da arte no ensino na contemporaneidade referem-se “a desenvolver uma compreensão crítica sobre o entorno cultural, educar para a democracia e para a cidadania, o que em última instância coloca esta disciplina escolar lado a lado com os demais campos de conhecimento escolar a desenvolver uma compreensão crítica sobre o mundo e sobre o modo como atuamos nele”. Sobretudo, o reconhecimento da relevância do estudo das imagens no ensino da arte reforça a capacidade dos sujeitos de ler as imagens que o cercam na vida cotidiana. Para além, esta perspectiva leva para uma visão mais holística e crítica da realidade, como também propõe desconstruir as superficialidades das culturas regionais e dos discursos locais; uma investigação multicultural contextual atribuirá “uma maior relevância a grupos tradicionalmente marginalizados e desvalorizados”. Neste sentido, o multiculturalismo servirá para “fortalecer grupos sociais oprimidos econômica e politicamente. Por esta razão, o multiculturalismo constitui uma questão eminentemente pós-moderna”. Nas palavras de Paulo Freire: “deixando de perder-se nos esquemas estreitos das visões parciais da realidade, das visões focalistas da realidade e se fixe na compreensão da totalidade”.

⁴ FRANZ; KLUGER, 2004, p. 11. Assim, intenta-se na pós-modernidade que sua interpretação perpassa a compreensão de códigos culturais nos contextos aos quais estão inseridos, nas construções teóricas que os diferentes modos de vida social são concebidos, nas reflexões que as pessoas têm de si, nas práticas que emergem dessas reflexões.

as relações existentes entre a arte e a teologia? Sob esta ênfase outras perguntas foram significativas: Como estes campos são vistos e incorporados no espaço sagrado em uma perspectiva histórica e como podem contribuir na construção do imaginário nos sujeitos na contemporaneidade? O movimento das criações artísticas estaria comprimido na formação social do(s) sujeito(s)? As imagens são utilizadas como um recurso pedagógico ou uma ilustração de ideias e comportamentos?

Procurando responder estes questionamentos a partir da análise das representações artísticas no panorama histórico e nas discussões teológicas, este estudo estabelecerá um diálogo com Paul Tillich para o contexto protestante-luterano. Com o propósito de resgatar e estimular à interação da arte no cenário protestante-luterano, a interpretação histórica que antecede a interlocução tillichiana torna-se oportuna para compreender a arte no imaginário dos sujeitos. Em Tillich, suas profundas reflexões teológicas das manifestações artístico-culturais constituem-se como referencial teórico para esta pesquisa. Serão traçadas metodologias desenvolvidas por Tillich, constituindo a arte como fonte teológica e revelatória do *Sagrado*.

Esta pesquisa parte no que se entende uma lacuna histórica em relação à arte no contexto protestante-luterano, principalmente, considerada a carência de estudos sobre a temática. Além disso, a ausência de representações artísticas no constructo teológico dos sujeitos neste cenário motivaram as discussões desta pesquisa. Logo, buscar-se-á situar uma intersecção teológico-artística relevante para o contexto protestante-luterano. Não se quer subordinar uma à outra, mas sim encontrar pontes para dialogar com a arte teologicamente. Desse modo, neste estudo, buscar-se-á embasamentos teóricos para esta lacuna histórica, ao mesmo tempo em que se salientará a relevância da temática propondo elencar um olhar de resgate da arte como um lugar de anúncio e denúncia, revelação e linguagem, celebração e protesto.

O objetivo geral desta investigação é *analisar* sob a perspectiva histórica e a partir das reflexões teológicas da arte em Paul Tillich a vinculação simbólica da arte enquanto veículo e instrumento pedagógico nos sujeitos no contexto protestante-luterano. Desta forma, a fim de alcançar a satisfação deste objetivo geral no Capítulo I tem como foco *compreender* a arte no constructo teológico dos sujeitos no cenário histórico dos primeiros séculos do cristianismo. Para tanto, na primeira parte propor-se-á apresentar suas profundas relações e suas influências sobre os sujeitos, propondo uma compreensão do que é arte, do que é o Sagrado e as relações existentes entre arte e o Sagrado. Na segunda parte, buscar-se-á ressaltar no constructo teológico dos sujeitos na historicidade do cristianismo em dois

momentos: no primeiro o campo da produção artística cristã e a formação das estruturas estético-políticas e socioculturais nas representações a partir do cenário cristão. No segundo, evidenciando os elementos de formação predominantemente religiosos que constituíram a materialização das representações figuradas e as discussões teológicas a respeito da arte.

No capítulo II as reflexões são esquadrihadas sobre a arte sacra e religiosa no Renascimento e suas influências na Reforma Protestante. O objetivo deste capítulo é *fundamentar*, sob o âmbito das discussões teológicas, a arte sacra e religiosa no Renascimento e suas influências na Reforma Protestante. Neste capítulo buscar-se-á estabelecer os pontos de intersecção entre o movimento renascentista e a Reforma, contemplando na perspectiva histórica seus indícios. Cabe salientar primeiramente a dissolução da Idade Média o findar do século XIV e a degeneração da Igreja (Católica) seguida de uma profunda crise intelectual e espiritual, seus reflexos políticos, sociais, culturais, artísticos e religiosos. E, segundo a importância do Renascimento na Alemanha, seus desdobramentos na sociedade alemã e sua participação no processo e nas ideias reformatórias.

Por fim, no Capítulo III a investigação recairá sobre a arte na Reforma Protestante. O objetivo deste capítulo é *averiguar* a arte no movimento reformador e as reflexões de Tillich sobre a arte para o contexto protestante-luterano. Nesse sentido, tentar-se-á, a partir do cenário da Reforma Protestante: primeiro apreender o contexto político-social e cultural-artístico no movimento reformador, em seguida, os desdobramentos teológicos sobre a arte entre os precursores. Segundo, a partir das reflexões em Tillich, interpretar a arte como uma forma de pregação e, por fim, buscar em Tillich um possível interlocutor para o contexto protestante-luterano, por meio dos métodos de correlação e metalogia.

1 A ARTE NO CONSTRUCTO TEOLÓGICO DOS SUJEITOS: O CONTEXTO HISTÓRICO DO CRISTIANISMO

Para compreender qualquer fenômeno humano complexo, temos que reconstruir suas formas mais primitivas e simples e acompanhar seu desenvolvimento até seu estado atual – em outras palavras, estudar-lhe a história. (Émile Durkheim)

A discussão sobre a arte no constructo teológico dos sujeitos na historicidade do cristianismo assinala complexos debates no decorrer da modernidade. Embora muitos pesquisadores e pesquisadoras ao longo da história tenham retratado a temática como campo performático-religioso sob suas perspectivas estéticas quanto à *forma*⁵, *estilo*⁶ e pelo prazer do *belo*⁷, (sendo propriamente visuais, ornamentais e monumentais), sua comunicabilidade simbólica e imaginária incorpora elementos relacionados à vitalidade religiosa, política, econômica, social e cultural.

Como indica Henri Focillon “[...] a arte não somente assinala os documentos complementares da história da humanidade: está neles todo inteiro!”⁸ Seja por meio das imagens icônicas: figurativo pintado, bordado, esculpido e desenhado, nas construções arquitetônicas, na linguagem simbólica dos signos, linhas e formas que permeiam nosso dia a dia. Esta premissa, como Focillon observa, desdobra-se que a arte envolve os mais diversos aspectos e perspectivas do pensamento humano: os processos de produção, transmissão e recepção – as construções sociais, as relações de poder, as atividades intelectuais e religiosas das grandes civilizações e épocas vividas.

Esta dissertação situa-se na *intersecção teologia-arte* para estabelecer reflexões acerca da arte para o contexto protestante-luterano. Sob esta ideia inicial intentar-se-á no presente capítulo: primeiro, apreender uma definição da arte e do Sagrado. Segundo, buscar-se-á ressaltar no constructo teológico dos sujeitos na historicidade do cristianismo as estruturas estético-políticas e socioculturais, e, em terceiro, evidenciar os elementos de

⁵ HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, 2007. CD-ROM. Fisionomia, figura, estado físico, aspecto, aparência, configuração.

⁶ PINHO, Arnaldo C. de. Arte moderna e igreja: da possibilidade de bons encontros. *Humanística e Teologia*, Porto/Portugal, v. 19, n. 03, 1998. p. 339. A palavra *estilo* encontra-se para designar épocas e autores, mas também as correntes estéticas: há um estilo clássico, há um estilo barroco, há um estilo gótico, e assim por diante.

⁷ KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de juízo estética. In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 55-57. A materialização da forma (objeto) sob uma complacência universal independente de todo o interesse – o *belo* como uma qualidade da forma.

⁸ FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente: a idade média românica e gótica*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1980. p. 16.

formação predominantemente religiosos que constituíram a materialização de tais representações figuradas nos espaços sagrados e no imaginário. Pensar neste imenso mar para ser explorado é o ponto de partida para esta pesquisa.

Propor um diálogo entre a teologia e a arte, *a priori*, pode parecer inviável e ambíguo, por vezes conturbado na modernidade. É preciso frisar este paradoxo ao tratar da temática na civilização Ocidental. Se por um lado há uma constante soma da produção de novos valores éticos, estéticos e de consumo aliados as *representações artísticas*, por outro, o lado da filosofia tem demonstrado uma desconfiança iconoclasta endêmica e político-teológica quanto ao seu uso.⁹ Embora a intersecção *teologia-arte* ao menos no cristianismo primeiro possuísse uma realidade afim, como expõe Susanne K. Langer¹⁰, muitas barreiras foram postas à teologia e pela teologia desencadeando na era moderna graves rupturas no constructo teológico dos sujeitos.

A herança ancestral do monoteísmo da Bíblia, as depreciações do cientificismo, primariamente oriundas do socratismo numa lógica binária (falso/verdadeiro), a famosa “querela” velada ao longo dos séculos no Ocidente, salienta Durand, legitima esta lenta e gradativa erosão do papel do *imaginário figurativo* na filosofia e epistemologia ocidental. Logo consolida um ‘pensamento sem imagem’ e especialmente, estabelece crenças limitantes. A “mentalidade lógica” – “racional” separa o “sujeito branco e civilizado” de importantes culturas, atribui à natureza do próximo/diferente conotações de inferioridade e infantilidade, conceitos pejorativos: “primitivo”, “arcaico” ou “pré-lógico”.¹¹

Insistir em um diálogo frente às restrições epistemológicas, hodiernamente, é, antes de tudo, um desenovelar dos “nós” construídos pelo racionalismo clássico – é enxergar que podem existir outros caminhos que permitam à alteridade ocupar um lugar legítimo. Esta pesquisa, contudo, enfrentará questionamentos autocríticos da teologia na modernidade, principalmente no contexto protestante em que há uma tensão permanente, uma tradição voltada ao discurso oratório e o combate à estética da imagem. Contudo, no meio protestante luterano, esta iconoclastia minimiza com o culto às Escrituras Sagradas.¹²

Reunir reflexões sobre a arte e a teologia, apesar de sua relação conflituosa e de difícil aceitação, leva consigo o reconhecimento de outro, quiçá, a saber, os traços do

⁹ DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Lévié. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 07; ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. *Para entender pós-modernidade*. São Leopoldo: Sinodal, 2007. p. 60.

¹⁰ LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 417-418.

¹¹ DURAND, 2010, p. 15-16 e 49.

¹² DURAND, 2010, p. 22.

Sagrado. Para além do rigor iconoclasta e das depreciações tenazes e limitantes, pensar nas relações intrínsecas entre a arte e a teologia coloca: a *teologia* frente à experiência humana com o *Sagrado* e a *arte* uma expressão da condição humana.

Paul Tillich percebe a arte como um revelar de atitudes teológicas ou existenciais capaz de transcender a objetividade e a própria subjetividade. Um diálogo entre expressão e experiência que não exclui da arte a experiência do absoluto – *Incondicional*.¹³

Dizer que a arte é expressão significa afirmar que pela obra de arte, algo oculto ou submerso vem à tona, irrompe a superfície, e esse “algo” não é simplesmente emoção artística ou outros interesses. A arte expressa nossa relação com o fundamento infinito com a vida.¹⁴

O absoluto faz-se presente em experiências nas quais não se experimenta apenas a realidade, mas o encontro com ela. Está aí, embora oculto, ao sermos tomados pelo poder do ser e do sentido da realidade. É isso que dá significado ao sentido religioso ao elemento estilístico da subjetividade e aos estilos onde ele predomina. O absoluto acha-se presente nesses encontros com a realidade onde a perfeição é expressa e antecipada artisticamente. O absoluto está presente, ainda, nas experiências da realidade que se mostram o seu lado negativo, feio e auto-destrutivo. Está presente como divino-demoníaco para julgar o contexto de tudo que existe.¹⁵

A partir destas perspectivas, a tarefa da pesquisa neste capítulo será ocupar-se, no âmbito teológico, tanto em repensar seu diálogo com a arte, quanto apreender as construções que compõem as representações artísticas figuradas nas relações sociais dos sujeitos no contexto histórico do cristianismo. Desse modo, vale salientar, primeiramente, os caminhos que levam ao Sagrado e, segundo, o campo da produção artística “[...] como sistema das relações objetivas entre agentes sociais ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor”.¹⁶

1.1 Arte e o Sagrado

É a forma que nos revela a natureza das coisas. (Odo Cassel)

Independente das crenças, posições teológicas, niilistas ou científicas dos sujeitos, a *arte* e o *Sagrado* apreendem questões fundamentais da existência humana. Suas construções sejam icônicas ou linguísticas, simbólicas ou representacionais, desdobram intrínsecas

¹³ TILLICH, Paul. *Teologia da cultura*. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. p. 118 e CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia da arte*. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010. p. 354.

¹⁴ CALVANI, 2010, p. 354.

¹⁵ TILLICH, 2009, p. 118.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 25.

relações no constructo sócio-histórico dos diferentes povos e civilizações; revelando a sobrevivência e integração do ser com a realidade.¹⁷

Com efeito nesta relação de copertença entre criar e desvelar, vê-se, portanto, um movimento de indagar-se sobre as profundezas da vida, os fenômenos orgânicos que movem a humanidade e exercem direta e indiretamente influências sobre todas as funções e esferas cotidianas. Neste sentido, o que a arte e o Sagrado dialogam e o que dizem para os sujeitos e nos sujeitos?

1.1.1 O que é arte?

Ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como se iniciou a linguagem. Se aceitarmos o significado de arte em função de atividades tais como a edificação de templos e casas, realização de pinturas e esculturas, ou tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem a arte. (Ernst Gombrich)

A arte por outro lado, nos ensina a visualizar e não apenas conceptualizar ou utilizar as coisas. Dá-nos uma imagem mais rica, mais vívida e colorida da realidade e uma visão mais profunda. (Ernst Cassirer)

Afinal “O que é arte?” Muitos foram as/os estudiosas/os que propuseram responder esta pergunta e muito ainda se tem a descobrir sobre o aparato visual que compõe a história do pensamento humano. Sua particular gênese de definições múltiplas, complexas, mensuráveis, abstratas e indefiníveis não deixa traduzir sua totalidade. Parte-se da premissa de que a arte conflui direta e indiretamente sobre todas as funções e esferas da existência humana. Seu legado visual e sensorial moldam os espaços de nossa existência. Desde os registros mais antigos nas pinturas pré-históricas das cavernas, entre os triunfos das grandes civilizações em suas narrativas épicas, às ulteriores representações artísticas concebidas em igrejas, casas, praças públicas, escolas, ruas, museus e galerias.¹⁸

Para Gadamer, sua fundamentação na *Hermenêutica da obra de arte* consiste em dizer: a essência da arte se estende por um âmbito originariamente ordenador, as representações artísticas “[...] trazem consigo um emprego constantemente novo e vigoroso de energia espiritual ordenadora que constitui a realidade de nossa vida”.¹⁹ Conforme Read, não

¹⁷ PASTRO, 2010, p. 13-14. Um símbolo primitivo cristão, uma pintura pré-histórica, uma homologação ritual etc., podem ser tomados como exemplo, livres de qualquer conceituação individual ou orientação espiritual. Uma mesma “imagem” unifica em matéria, o arquétipo, a identidade, isto permite compreender a realidade e permite, mesmo sob uma construção diversa, assimilar um sentido.

¹⁸ HOW Art Made the World. Presented by Nigel Spivey. Produced by KCET / BBC Co-Production: Community Television of Southern California, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vO6ay9eueR4&list=PLiLqk8xb6kOW-6MFsoKUFq4zYvorGhdu&index=3>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 22-23.

apenas revela conteúdos culturais, figuras familiares de nosso mundo circundante e artistas, envolve os processos orgânicos dos sujeitos por meio de elementos rítmicos, expressivos, perceptivos, cognitivos ou pelas ações corpóreas.²⁰

A arte em seu campo de pesquisa, imensamente vasto, cujo conceito ultrapassa suas terminologias, neste presente estudo apresenta-se como “material visual” – concebido como alegoria – expressão figurativa sob sua forma sensória, reflexo social e ético.²¹ Categoricamente, as representações figurativas materializadas artisticamente, assumem sua existência pela forma, ou seja, o que significa dizer *tomar forma – moldar-se em figura, imagem* um aspecto *particular* ou *especializado*. A *forma*, por sua vez, assume suas condições estruturais ao incorporar sua propriedade correlata a *cor*. A gama de cores desempenha uma função primordial nos sentidos, pois influencia aspectos fisiológicos e psicológicos sobre as emoções dos sujeitos.²² Para além da *forma* e da *cor* na arte inclui-se: os aspectos subjetivos, objetivos, linguísticos, imagéticos e estilísticos.

Nas representações artísticas os aspectos subjetivos, objetivos, linguísticos, imagéticos e estilísticos revelam ao espectador/a elementos que identificam os próprios sentimentos e emoções. Para Read, o sujeito descobre elementos do sentimento na obra de arte e os identifica como próprios. Estas percepções enfáticas do sujeito, segundo suas disposições emocionais e psicológicas é possível classificar as variedades da arte ou as variações de *estilo*.²³ A este respeito Read, ainda enfatiza: estes tipos perceptivos, embora exista um estado de consciência estética para cada indivíduo, substancialmente não se afastam da classificação tradicional dos temperamentos/atividades mentais. Segundo essa classificação existe três tipos: pensar, sentir e intuir. Estas atividades mentais ou variações individuais, por sua vez, constituem a *personalidade* “[...] para indicar o indivíduo total, tal como se manifesta em todas as relações sociais”.²⁴

²⁰ READ, Herbert. *A educação pela arte*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 15-16.

²¹ CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica: ensaio sobre o homem, introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 220.

²² READ, 2001, p. 16-26. Para uma leitura mais aprofundada da arte como fenômeno natural.

²³ READ, 2001, p. 26-29. Segundo Read, “[...] este resultado também pode ser alcançado por uma classificação empírica dos *estilos* históricos da arte [...] o estilo conhecido como realismo ou naturalismo, que consiste em fazer uma imitação tão exata quanto possível dos fatos objetivos presentes no ato da percepção; existe o estilo conhecido como idealismo, romantismo, super-realismo, a arte fantástica ou imaginativa, que ao fazer uso de imagens de origem visual, constroi, a partir dela, uma realidade independente. Temos ainda o estilo que chamamos de expressionista, e é determinado pelo desenho do artista de encontrar uma correspondência plástica para suas sensações imediata, suas reações de temperamento a uma percepção da experiência. Por fim, existe o estilo que se esforça por evitar todos os elementos pessoais e pede uma resposta estética às relações puramente formais de espaço, massa, cor, som, etc. Este estilo por vezes é chamado de abstrato, mas construtivo, absoluto ou intuitivo seriam os termos mais exatos para designá-lo.”

²⁴ READ, 2001, p. 26-27.

Essa reflexão, embora possibilite reconhecer os quatro tipos de personalidade correspondentes aos modos distintos da atividade estética, fatores consolidados na *formação social* dos sujeitos também fundamentam estas construções. Nessa direção, as representações concebidas artisticamente compõem-se como representações coletivas arraigadas de padrões socialmente construídos pelas relações de poder.²⁵ Segundo Retondar, “[...] não é possível pensar as representações como soma das individualidades, muito menos como produto individual”,²⁶ e sim como parte da natureza coletiva, partilhada socialmente e estruturada como um todo coercitivo e externo ao próprio sujeito. Nesse sentido, não se reduzem aos esforços conscientes dos sujeitos isoladamente, ao contrário, os transcendem.²⁷

Em Heidegger, a arte está para além da relação *sujeito/objeto*; por ser o originário concreto do universal e do singular, dá-se a partir do acontecer do ser no mundo.²⁸ Neste horizonte a arte dialoga o ser humano no mundo, diz respeito ao lugar do humano, isto é, o desvelar do humano para todas as épocas e seres humanos. Como expõe Read é reflexo de atitudes e sentimentos sociológicos, emoções, imitação e experiências de familiaridade.²⁹ “[...] tem a peculiaridade de captar o sentido espiritual do mundo, a situação de uma época, é a transformação dos elementos do mundo real de modo a expressar os elementos profundos da consciência humana”.³⁰

A arte compreende também aspectos da consciência histórica. Como Gadamer observa, a sua força enunciativa não reduz o horizonte original por possuir sempre seu próprio presente atemporal e uma inesgotabilidade conceitual. Mas isso não significa dizer que não possua sua origem e compreensão histórica. Tamanha abrangência, a arte manifesta-se para além de si própria, comunica a si mesma.³¹ Desse modo, “[...] se é próprio à constituição

²⁵ RETONDAR, Jéferson José Moebus. A noção de representação social na perspectiva dos estudos da psicologia social e do imaginário social. In: MONTENEGRO, Eduardo; RETONDAR, Jéferson; MONTENEGRO, Patrícia Cavalcanti Ayres (Org.). *Imaginário e representações sociais: corpo, educação física, cultura e sociedade*. Maceió: EDUFAL, 2007. p. 18. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=dnTF85ZQx5MC&pg=PA7&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 02 fev. 2015. Trata-se de conceber as representações não somente como sendo um fato puramente biológico acionado pelo dispositivo físico-químico, mas como algo socialmente construído.

²⁶ RETONDAR, 2007, p. 19-20.

²⁷ RETONDAR, 2007, p. 20.

²⁸ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70 – Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2010. p. 16-22. Heidegger expõe a questão do criador /autor e do leitor/desvelador. “O criador não é criador a partir de sua vontade ou imaginação, mas a partir do acontecer, nele, do originário como verdade.”

²⁹ READ, 2001, p. 32; GADAMER, 2010, p. 19. Para Gadamer a arte “é um modo de reconhecimento no qual o conhecimento de si próprio e, com isso, a familiaridade com o mundo se aprofundam juntamente com este reconhecimento”.

³⁰ CALVANI, 2010, p. 79.

³¹ GADAMER, 2010, p. 01.

fundamental da historicidade do ser-aí³² humano”³³, isto é, permite ao sujeito mediar-se compreensivamente consigo mesmo e com a totalidade da própria experiência de mundo. Uma representação artística proveniente de mundos passados ou alheios e transposta não nos fala da maneira mais imediata, sim por uma simultaneidade absoluta. Quer dizer, a arte sempre se lança para além de toda limitação histórica e também legitima a requisição de uma hermenêutica histórica.

Em Burckhardt, este sentido inesgotável da arte garante a validade espiritual das formas. Como salienta, a linguagem expressiva da arte nas representações artísticas inclui a presença do transcendente.³⁴ Sob este aspecto, a arte se estende para fora do conteúdo materializado e está ligada estrutural e organicamente ao ser. Enuncia algo que se mostra como descoberta ou descobrimento de algo encoberto. “[...] reside tanto o caráter inabarcável de todas as relações quanto à função representacional do particular para a representação do todo”.³⁵ A este respeito Gadamer, ainda enfatiza:

[...] vale dizer sobre a obra de arte que ela se mostra para o presente respectivo como um presente *absoluto*, e, ao mesmo tempo, que ela mantém sua palavra à disposição de todo futuro. De uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o “É isso que tu és”! que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: “Tu precisas mudar a tua vida”.³⁶

Para Tillich, esta experiência de abalo e derrocada no sujeito com a arte representa a *abertura de níveis da realidade* que jamais seriam percebidos de outra forma. “Abrir níveis da realidade” no sujeito coloca as representações artísticas como matéria da espiritualidade.³⁷ Para ele, toda e qualquer manifestação cultural não expressa somente a si mesma, mas algo para além dela própria. Observa na arte um sentido teológico, um meio de revelação.³⁸ Esta índole revelatória, significa afirmar que toda criação artística na medida em que irrompe uma percepção do poder de ser, um abalo existencial, provoca sensíveis mudanças no sujeito que

³² GADAMER, 2010, p. 02. Em Gadamer, o termo *Dasein* significa o mesmo que “existência”.

³³ GADAMER, 2010, p. 02.

³⁴ BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*. Trad. Eliana Catarina Alves; Sérgio Rizek. São Paulo: Attar Editorial, 2004. p.19. De modo quase orgânico pelo poder do espírito que a anima.

³⁵ GADAMER, 2010, p. 08-09. Sob esta perspectiva Gadamer analisa a partir de Goethe: “[...] não é um enunciado sobre todo e qualquer ente que é, mas sobre o modo como o ente vem ao encontro do compreender humano”.

³⁶ GADAMER, 2010, p. 09.

³⁷ TILLICH, 2009, p. 100-101.

³⁸ CALVANI, 2010, p. 79. “Podemos dizer que a estética de Tillich é uma estética de expressão e isso significa teologicamente, que a arte é um meio de revelação, pois revelação também é expressão – da situação humana e do fundamento divino. O poder da expressão, a expressividade de uma obra de arte indica em que grau foi ela inspirada ou esteve sob o impacto da Presença Espiritual.”

as vivencia.³⁹ Esse raciocínio coloca na arte um caráter “[...] transformador que produz expressões da consciência humana dos níveis mais profundos da realidade.”⁴⁰ Conforme Tillich, o *absoluto* encontra-se presente nesses encontros profundos com a realidade, em que não se experimenta apenas a realidade, mas com o seu encontro.⁴¹ Isto coloca na arte um sentido religioso, mesmo que não se relacione diretamente com a religião.

Sob todas essas significações, a arte assume um lugar peculiar à mente do ser humano. É, pois, neste horizonte que a arte, ao lançar sua dimensão na atividade humana, lida com os elementos do sentimento, a habilidade de criar e recriar, provocar reflexões e instigar os sentidos para a vida social. Está aí como um processo dinâmico da própria existência, que ao adentrar-se na vida, não afeta tanto sua viabilidade quanto afeta sua qualidade. Neste sentido, como atenta Freire, tem a capacidade de reforçar no sujeito uma visão mais holística, “[...] deixando de perder-se nos esquemas estreitos das visões parciais da realidade, das visões focalistas da realidade e se fixe na compreensão da totalidade”.⁴²

A arte não tem unicamente como função “[...] assegurar o acordo dos espíritos uns com os outros, mas também, e, sobretudo, o seu acordo com a natureza das coisas”;⁴³ encontra-se em constante fluxo perpétuo, entre encadeamentos do espírito, deslumbramentos empíricos e necessidades orgânicas.⁴⁴ A arte enquanto representação acrescenta àquilo que “[...] a nossa experiência pessoal pode nos ensinar tudo o que a coletividade acumulou de sabedoria e de ciência no decorrer dos séculos”⁴⁵; as atividades espirituais da sociedade⁴⁶ – suas relações transitórias, sociológicas, políticas e culturais.

Assim, na intenção de concluir a discussão desta reflexão, afinal o que é arte? Parece oportuno o raciocínio de Heidegger “[...] é uma daquelas perguntas a que no ensaio não é dada nenhuma resposta. O que parece ser resposta não passa de orientação para o questionamento”.⁴⁷

³⁹ CALVANI, 2010, p. 76.

⁴⁰ CALVANI, 2010, p. 79.

⁴¹ TILLICH, 2009, p. 118.

⁴² FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 100.

⁴³ DURKHEIM, Émile. *Formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulinas, 1989. p. 516.

⁴⁴ DURKHEIM, 1989, p. 511. “Jamais estamos seguros de fazer a experiência de uma percepção tal como da primeira vez; porque se a coisa percebida não mudou, nós é que não somos mais o mesmo”.

⁴⁵ DURKHEIM, 1989, p. 514.

⁴⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 37 e 48-53. Isto quer dizer a arte não somente como um produto da atividade humana, mas sim como uma obra do espírito totalmente dotado de modo peculiar. Neste caso, a força do espírito reside no fato de não apenas apreender a si mesmo sua forma/conteúdo peculiar como pensamento, mas “apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta para si como sentimento e sensibilidade”.

⁴⁷ HEIDEGGER, 2010, p. 19.

1.1.2 Horizontes sobre o Sagrado

Desbravar horizontes que compõem a experiência diante do *Sagrado* é desnudar-se de conceitos, ao mesmo tempo é maravilhar-se em sentimento sob uma realidade de ordem inteiramente diferente, nova, absoluta e inigualável a qualquer outra parte de realidade. É apresentar-se sob “[...] um sentimento confesso de dependência, um sentimento de criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura”.⁴⁸ Algo infinitamente maior que se revela na criatura e a partir dela.⁴⁹

Ao tentar clarificar esta experiência, Rudolf Otto encontra no *Sagrado* o *mysterium tremendum*, e *mysterium fascinans*, o sentimento de pavor e fascínio, designando-o como *numinoso*⁵⁰ – sentimento último, radical e dessemelhante ao humano e cósmico. Em Mircea Eliade a interpretação do *Sagrado* em sua totalidade, traduz-se como aquele que se opõe, absolutamente diferente do profano.⁵¹ “[...] singulariza-se como qualquer coisa de *ganz andere* – total outro de radical e totalmente diferente: não se assemelha a nada de humano ou de cósmico”.⁵² Esta completude imensamente poderosa transmuda-se numa realidade diferentemente de qualquer sentimento, e estabelece o cosmo sagrado. Para Tillich, o *Sagrado* ou o *Incondicional* designa este sentimento último que anima e sustenta o ser-em-si, aquilo que o toca profundamente e não pode ser igualado a uma parte da realidade.⁵³

Sob esta perspectiva, os sujeitos tomam conhecimento do *Sagrado* porque este *se manifesta, se nos mostra*, a isso significa dizer, toda natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade.⁵⁴ Segundo Eliade, o fenômeno do *Sagrado* em manifestar-se acontece a partir de hierofanias – “[...] um objeto qualquer se torna outra coisa, porém continua ser ele mesmo”.⁵⁵ Esta qualidade de poder misterioso e temeroso distinto, mas relacionável coloca a vida numa ordem dotada de sentido.⁵⁶ Com esse efeito, o *Sagrado* atua sob o viés ‘*revelacional*’,

⁴⁸ OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007. p. 41-44.

⁴⁹ BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 157. “Se assim é, então devemos reconhecer que nós não adquirimos a vida espiritual. Ao contrário, nós nos descobrimos radicalmente dentro dela.”

⁵⁰ OTTO, 2007, p. 68.

⁵¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, [19--]. p. 28-31. Em tese, Eliade sustenta que na experiência do sujeito há duas modalidades de ser e existir no mundo. Na sacralidade o sujeito experimenta, constrói, relaciona e consagra a própria vida humana diante suas funções vitais. Na dimensão profana, o sujeito condiciona estas experiências simplesmente a fenômenos fisiológicos e científicos, a uma homogeneidade espacial.

⁵² ELIADE, [19--], p. 24.

⁵³ CALVANI, 2010. p. 45; TILLICH, 1996. p. 10-11.

⁵⁴ ELIADE, [19--], p. 25-26.

⁵⁵ ELIADE, [19--], p. 25-26.

⁵⁶ BERGER, Peter Ludwig. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. Trad. José Carlos Barcellos. São Paulo: Paulinas, 1985. p. 38-39.

apresenta-se como uma *revelação de uma realidade absoluta*, quer dizer, exprime uma linguagem que *se situa na realidade objetiva, mas que ultrapassa a experiência natural*, a realidade imediata; revela-se a partir do modo limiar de ser no mundo e constitui-se a partir de uma automanifestação.⁵⁷ Este limiar significa afirmar uma maneira imediata e concreta de experienciar (continuidade) o *Sagrado* nos espaços e objetos e “[...] perceber o elemento incondicional na criatividade da natureza e da cultura”⁵⁸ – o incompreensível faz-se compreensível a partir das várias experiências ao longo da história.

O *Sagrado* modifica nossa percepção do espaço-tempo, sendo o espaço e o tempo o arcabouço que sustenta toda realidade. Como observa Cassirer, não podemos conceber coisa alguma real senão sob estas condições.⁵⁹ A sacralidade no espaço elege um modo de ser e agir no mundo, fundamenta um eixo central para toda a existência.⁶⁰ No espaço, os sujeitos vivenciam e experimentam sua pertença histórica, transcendem as particularidades culturais e refletem a condição humana.⁶¹ Por esta razão, a consagração de algo ou espaço/lugar⁶² denota reiterar-se ao eixo central, pois transporta consigo a direção a seguir, ou seja, anula a homogeneidade espacial. Situar-se e torná-lo habitável integram as ações existenciais.⁶³ A sacralidade no tempo oportuniza um caráter circular, reversível.⁶⁴ O sujeito na temporalidade sacralizada “[...] reencontra o tempo da origem, aquele que não decorre porque não participa da duração temporal profana, é constituído por um eterno presente indefinidamente recuperável”.⁶⁵

Conforme Eliade, a sacralização do espaço e do tempo ocorre sobre uma rotura na homogeneidade cosmológica. Essa rotura na homogeneidade cosmológica é simbolizada por uma abertura, por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica e temporalidade cósmica para outra.⁶⁶ Para o sujeito religioso, esta passagem de um estado para o outro torna possível a comunicação com o transcendente, torna possível sua experiência de transcender a existência do mundo.⁶⁷ O contato com o transcendente reproduz no sujeito o Cosmos organizado e santificado, este encontro permanente com o “novo” fora de si (II

⁵⁷ ELIADE, [19--], p. 26 e 37.

⁵⁸ TILLICH, 2009, p. 65.

⁵⁹ CASSIRER, 1972, p. 75.

⁶⁰ TILLICH, 2009, p. 70.

⁶¹ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 03-08.

⁶² Espaço/ lugar tanto em sua forma geométrica, quanto em sua forma simbólica.

⁶³ ELIADE, [19--], p. 46-49.

⁶⁴ PINHEIRO, Jorge. Apresentação. In: TILLICH, Paul. *Teologia da cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. p. 12. Tillich chamará este tempo de *Kairós*, um momento de graça em que a possibilidade humana se torna plena de força divina, um tempo que aponta para a possibilidade de um mundo novo.

⁶⁵ ELIADE, [19--], p. 101.

⁶⁶ ELIADE, [19--], p. 50 e 81.

⁶⁷ ELIADE, [19--], p. 50 e 81.

Coríntios, 5, 17) rompe e diferencia qualitativamente a experiência dos sujeitos com o mundo circundante, com o ser em si e com o outro/outra.⁶⁸

Em suma, a experiência religiosa implicada no simbolismo do “Centro” – em orientar-se e do “Novo” – que está fora de si equivale no sujeito viver o mais perto possível do divino. Essa revelação/relação assume um valor existencial e uma orientação prévia no sujeito. O *valor cosmológico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado* compõe uma significação profunda dos acontecimentos,⁶⁹ o entrelaçamento para outra realidade e uma solução de continuidade. Por consequência disso, o sujeito religioso reatualiza a cosmogonia⁷⁰ no espaço e no tempo. Torna-se sedento da fonte inesgotável da manifestação divina.

[...] na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os antepassados míticos estavam *presentes*, quer dizer, estavam em vias de criar o Mundo, ou de organizar, ou de revelar aos sujeitos os fundamentos da civilização. Esta “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da “origem”, do que passou “no começo”, *in principium*. [...] A nostalgia das “origens” equivale, pois, a uma nostalgia religiosa.⁷¹

De acordo com a compreensão em Otto e Eliade pressupõe-se que, a existência humana essencialmente edifica-se por significados exteriorizados e objetivados sob uma totalidade inteligível. A representação do *Sagrado* na significação deste mundo humanamente incompreensível assegura aos sujeitos encontrarem um ponto fixo em sua existência. Logo, viver no *Sagrado* equivale “[...] o desejo do ser em, situar-se na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas e de viver num mundo real, num mundo santificado”.⁷² Por fim, Eliade afirma existir uma similitude entre as sociedades modernas e históricas pertencentes a diferentes culturas. Tanto o sujeito não-religioso das sociedades modernas vivendo suas situações existenciais, totalmente des-sacralizado, quanto o sujeito religioso das sociedades históricas vivendo sua sacralidade revelam um mesmo comportamento, compartilham sua profunda comunhão com o *Sagrado*.⁷³

⁶⁸ ELIADE, [19--], p. 57; OTTO, 2007, p. 18 0.

⁶⁹ ARENS, Eduardo. *A bíblia sem mitos: uma introdução crítica*. Trad. Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007. p. 292. Para Arens, compreende-se um conjunto de testemunhos reveladores do *Sagrado* no caminhar histórico dos sujeitos. Deus revela-se “no já e no ainda não”, revela-se a nós, em nós e, a partir, leva à abertura, ao nascer de novas criaturas.

⁷⁰ ELIADE, [19--], p. 92. Em Eliade, o mundo *in statu nascendi*. “[...] A cosmogonia é a suprema manifestação divina, o gesto exemplar da força, de superabundância e de criatividade.”

⁷¹ ELIADE, [19--], p. 104.

⁷² ELIADE, [19--], p. 42.

⁷³ ELIADE, [19--], p. 31.

1.1.3 A arte e o Sagrado e suas profundas relações

As fronteiras conceituais da arte e do *Sagrado* tecem destinações comuns.⁷⁴ Tanto as representações artísticas quanto as manifestações do *Sagrado* compartilham as profundezas da vida espiritual humana em intrínseca relação com a realidade. Para Tillich esta vinculação apreende na arte uma leitura teológica. Para o autor, nas palavras de Calvani, tudo que é capaz de “[...] penetrar nos subterrâneos espirituais da vida e mostrar toda a realidade cultural e finita pode ser revelatória do divino e todo objeto criado pode se tornar símbolo da realidade última”.⁷⁵ Por assim compreender, a arte e o *Sagrado* direta e indiretamente geram influências sobre todas as funções e esferas da vida cotidiana. Neste sentido, o que a arte e o *Sagrado* dialogam e o que dizem para os sujeitos e nos sujeitos?

Do ponto de vista histórico, considera-se a arte e o *Sagrado* participantes de uma mesma caminhada, pelo menos em sua fase primeira, vigorosa e espontânea.⁷⁶ Nas primeiras sociedades históricas, confeccionar pinturas, estátuas/esculturas, edificar cabanas, estruturas arquitetônicas, altares, templos, etc, desprendia no imaginário religioso algo imensamente poderoso. Conforme Gombrich, entre as funções de utilidade e habilidade, a arte estabelecia inerentes relações com o *Sagrado*.⁷⁷ De acordo com Eliade, para os primeiros povos, o *Sagrado* equivale ao *poder*, quer dizer, consagrar algo é atribuir *poder* por excelência. A *potência sagrada* quer referir ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia.⁷⁸ Para o sujeito diante de suas condições de existência desejam “[...] profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de *poder*”.⁷⁹ Com esta ideia apreendem a arte como instrumento simbolicamente concebido em sacralidade.

Por essa razão, a *arte no Sagrado* aparece sob a distinção de “[...] fragmentos de mundos passados que se conservam e nos auxiliam a reconstruir intelectualmente o mundo do qual são o resto”.⁸⁰ A relação de empoderamento apresenta-se a partir de sua participação com a realidade e a partir de algo fora do ser. A passagem bíblica, em Gêneses 31.43-55, pode ser tomada como exemplo simples quando em Gileade Jacó, em diálogo com Labão, pega uma

⁷⁴ HEIDEGGER, 2010, p. 23. No entanto, considera-se nesta relação a arte apenas como um elo de desvelo, isto significa dizer, mero instrumento de diálogo, enquanto o Sagrado primigênicamente é o próprio desvelo.

⁷⁵ CALVANI, 2010, p. 64 e 73-74. Não somente expressa a si mesma, mas algo além dela própria.

⁷⁶ LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 417-418.

⁷⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000. p. 15-17. Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/Meus%20documentos/Downloads/HISTORIA%20DA%20ARTE%20-%20GOMBRICH%20(1).pdf>. Acesso em: 27 mar. 2015.

⁷⁸ ELIADE, [19--], p. 27.

⁷⁹ ELIADE, [19--], p. 27.

⁸⁰ GADAMER, 2010, p. 05.

pedra e a põe como se fosse um pilar. Depois diz aos seus parentes que ajuntassem e amontoassem pedras e ali fizessem sua refeição e sacrifício.⁸¹ Nesse caso, a arte mostra-se como fonte. Embora o termo fonte pertença uma tradição linguística⁸², e a arte não possua uma natureza linguística literária, é legada como uma fonte monumental.⁸³ Como documento-monumento, permite adentrar perspectivas culturais, sociais, políticas, econômicas, espirituais, sobretudo enquanto instrumento de poder.⁸⁴ Justamente por prover esta vontade preservadora que a constitui como uma obra – e enquanto obra de arte. Nesta relação não são seus “elementos estéticos”⁸⁵ que a comporão como uma obra, mas sim sua funcionalidade simbólica.

Nas palavras de Paul Ricoeur, este poder gerador compreende uma natureza predicativa e não substitutiva. Constitui um mundo que serve de apoio, ao mesmo tempo em que incorpora a marca de nossas obras. Concomitantemente, esta função simbólica abre, pois, aquilo que o autor chama de existência viva.⁸⁶ Nesse caso, não se trata propriamente da solidez que contagia a linguagem dos sentidos, mas, antes, e maiormente, seu predomínio de tornar sensível a origem e a essência da verdade.⁸⁷ Por outro lado, este poder gerador da *arte no Sagrado* constitui uma realidade reveladora, caracteriza-se por meio de um sentido pluralista da criatividade divina em desvelar-se na criação e nos sujeitos. Traduz a linguagem

⁸¹ BÍBLIA, Sagrada. *Nova trad. na linguagem de hoje*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005. p. 35. Para exemplificar trago o texto de Gênesis 31. 43-55. No diálogo entre Jacó e Lobão mostra-se ali uma experiência religiosa que permite diagnosticar esta perspectiva. “45. Então Jacó pegou uma pedra e a pôs como se fosse um pilar. 46. Depois disse aos seus parentes que ajuntassem e amontoassem pedras. Eles fizeram um montão de pedras e depois tomaram uma refeição ali do lado dele. 47. Labão pôs naquele lugar o nome de Jegar-Saaduta (em aramaico quer dizer “um montão para fazer lembrar”), e Jacó chamou de Galeede (em hebraico que dizer “um montão para fazer lembrar”). 48. Depois Labão disse: este montão de pedras servirá para que nós dois lembremos deste trato. Ali ambos fizeram promessas um ao outro, Labão ao Deus de Abraão e o Deus Naor e Jacó em nome do Deus a quem Isaque, o seu temia.” “54. Ele ofereceu um animal em sacrifício ali na montanha e convidou os seus parentes para uma refeição. Naquela noite todos comeram e dormiram ali na montanha.”

⁸² GADAMER, 2010, p. 05.

⁸³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 547-548. Nas palavras de Jacques Le Goff, “é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.”

⁸⁴ LE GOFF, 1990, p. 548.

⁸⁵ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999. 368-370. Retomando a narrativa bíblica já citada, neste caso, não se trata da estética, enquanto sua forma, beleza, técnica etc., mas sim da capacidade simbólica intrínseca que aquele objeto (pilar, pedra) enuncia.

⁸⁶ RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis, 1977. p. 61.

⁸⁷ HEIDEGGER, 1992, p. 24-27; MUELLER, Enio R. *Teologia cristã: em poucas palavras*. São Paulo: Editora Teológica; São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005. p. 20. Para Heidegger “[...] o espírito vem à linguagem.” Em Mueller, sobre a verdade significa dizer, não como uma questão de conhecimento, mas como um modo de existência, um jeito de viver.

da fala de Deus e da fala com Deus, não somente torna Deus presente, mas traz sua presença para nossa consciência.⁸⁸

O *Sagrado na arte* manifesta-se originalmente sob sua capacidade revelatória, como fonte de vitalidade e sentido, tal qual o conteúdo, ao fundir-se com a forma, transcende o estabelecido. Considera-se, pois, o *Sagrado* a substância que nutre todas as funções culturais, o sentimento de incondicionalidade que toca o sujeito no mais profundo sentido existencial – o sentimento que transmuda a realidade, sentimento último.⁸⁹ E isso se aplica tanto ao cosmo sacralizado quanto des-sacralizado, porque por mais fragmentado que o segundo possa parecer, todos os sujeitos participam e revelam comportamentos existenciais de sentido. A partir de Tillich, nas palavras de Calvani, este reconhecimento confere à arte a “[...] peculiaridade de captar o sentido espiritual do mundo, que não é captável de modo tão direto e imediato”⁹⁰, remete apreender o sentido religioso expresso nas obras de arte.

Neste reconhecimento, porém, também há algo mais. De que maneira intelectual a arte influencia os sujeitos a partir de seu apanhado icônico,⁹¹ simbólico, cultural e histórico sob a presença do *Sagrado*? Sob este questionamento, pressupõe dizer algo sobre a importância e influência da arte no espaço/lugar sagrado. Tal como o lugar, o objeto consagrado reúne essencialmente recuperar na matéria humana um lugar da manifestação divina. Neste sentido, a representação artística no espaço sagrado consiste reconciliar a presentificação fecunda do invisível no visível. O desvelamento para além das vicissitudes culturais e epocais no caminhar humano da existência no mundo.⁹² Identificar na arte elementos de continuidade histórica enquanto tradição e atualização em si do sentido de *um outro*. E, sobretudo permitir por meio de sua funcionalidade simbólica transcender o conteúdo e a forma. Como indica Danto, imagens e símbolos apresentam-se como *fonte de significados corporificados*.⁹³

Na perspectiva da arte sob a presença do *Sagrado*, as representações artísticas por efeito da materialização de seu conteúdo e sua forma sacralizada atribuem ao sujeito um caráter substitutivo da presença, suprem o desaparecimento daquilo que nasceu e morreu

⁸⁸ MASK, Erli. *A linguagem dos símbolos no culto cristão*. Porto Alegre: IECLB, 2012. p. 03 e p. 08-09.

⁸⁹ CALVANI, 2010, p. 62-65.

⁹⁰ CALVANI, 2010, p. 79.

⁹¹ Pintura, escultura, vitrais, símbolos, formas, desenhos, cores, estilo etc.

⁹² TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*. São Leopoldo: Sinodal, 1984. p. 477-481. Tanto Tillich como Martinho Lutero enfatizam esta visão, compartilham e aprofundam uma teologia da criação que atribui à natureza finita a capacidade de expressar o infinito.

⁹³ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 18. Para Arthur Danto, as manifestações artísticas – obras de arte presentificam os significados, ou seja, estabelecem em si uma relação de objeto mais significado, o conhecimento e a identificação de sua dependência histórica dentro da tradição, para além, desprende do objeto um significado que o ultrapassa.

(tangível e intangivelmente). Este condicionamento manifesta na história do sujeito um caráter circular, pedagógico e enraizador, sem o qual se perderia de si próprio.⁹⁴ Sob esta compreensão, a composição figurativa da *Rosa luterana (1529)*⁹⁵ pode ser tomada como exemplo. Nela é possível apreender a teologia de Martim Lutero por meio de uma rede de símbolos, como também traduzir para o imaginário a manifestação do *Sagrado* em revelar-se na forma. Nesse caso, a representação figurativa para o imaginário não somente revela uma síntese teológica, expressa “algo mais”, a manifestação do Incondicional na história humana.⁹⁶ Portanto, pressupõe-se dizer que as representações artísticas – estejam elas no cosmo sacralizado ou não – revelam-se como uma visão de mundo no qual os sujeitos se guiam por meio delas e para além do verdadeiro e do falso.⁹⁷ Desse modo, a arte sob a presença do *Sagrado* parece pertencer à construção dialógica – o *Sagrado* manifesta-se na arte, assim como a arte constitui-se enquanto obra pela sacralidade.

Assim, a arte anuncia algo para além dela, carrega consigo o poder do Ser – “[...] remete à realidade que de outra maneira seria impossível nomear”.⁹⁸ A percepção da ação do *Sagrado* na vida e na história se realiza em meio às experiências, e não fora delas. A experiência estética à percepção humana possibilita aos sujeitos “[...] romper a superfície das formas e penetrar, ainda que fragmentariamente, no conteúdo das mesmas, no poder espiritual que pulsa através delas”.⁹⁹ Este modo particular expresso nas criações artísticas, Tillich, assevera que tudo aquilo que toca de maneira incondicional, diferentemente de qualquer parte da realidade, preserva o caráter sagrado do que se busca. Então, na medida em que irrompe a percepção, um abalo existencial acontece e provoca sensíveis mudanças no sujeito que as vivencia.¹⁰⁰

⁹⁴ RETONDAR, 2007, p. 38.

⁹⁵ Mais conhecida como *Rosa* ou *Selo de Lutero*. Para maior profundidade no assunto ver: PORTAL LUTERANO. IECLB. Disponível em: < <http://www.luteranos.com.br/conteudo/rosa-de-lutero-1>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

⁹⁶ RETONDAR, 2007, p. 38. À vista disso, as criações artísticas enquanto representações coletivas no campo do imaginário não se reduzem ao nível conceitual, “são maneiras de comunicação e expressão no mundo, sobre o mundo e para o mundo. Encontram-se eivadas de valores ideológicos, simbólicos, míticos, religiosos e estéticos”.

⁹⁷ RETONDAR, 2007, p. 38. “A razão é capaz de mapear, apontar e indicar alguns sentidos profundos que as representações remetem e seus tangenciamentos com as dimensões instituídas na sociedade, mas jamais será capaz de apreende-las em uma única explicação.”

⁹⁸ ANDIÑACH, Pablo R. A criação como espaço para a vida: exploração da teologia bíblica segundo relatos de Gêneses. In: CARNEIRO, Marcelo (Org.). *Bíblia e cultura: tradição, tradução e exegese – debatendo as diferentes leituras da Bíblia*. Conferências e ensaios apresentados no VI Congresso Brasileiro de Pesquisa Bíblica. São Paulo: Fonte Editorial, 2014. p. 36; CALVANI, 2010, p. 36-39.

⁹⁹ CALVANI, 2010, p. 74. Embora algumas imagens não dialoguem diretamente sobre um tema sagrado, religioso, carregam consigo o poder do ser e tudo que expressa esta qualidade do ser é indiretamente religioso.

¹⁰⁰ CALVANI, 2010, p. 76-77.

1.2 A arte na historicidade dos primeiros séculos do cristianismo

A arte, enquanto representação artística figurada, na historicidade do cristianismo delonga discussões relevantes na experiência religiosa dos sujeitos. Sob esta perspectiva, a imagem figurada nos primeiros núcleos cristãos assinala nos sujeitos tanto a pertença histórica da salvação, como serve de recurso identitário da presença do *Sagrado* em suas vidas. Nas primeiras produções representacionais artísticas, contextualiza-se o desenvolvimento e a reconstrução das mentalidades religiosas num contexto plural e diverso. A imagem figurada, neste sentido, foi tanto palco de reflexos sociopolíticos culturais, como serviu aos sujeitos como instrumento pedagógico.

Após o triunfo do Cristianismo como religião oficial, a arte assume características institucionais que precedem por uma profunda reorientação. A imagem figurada sai da alegoria iniciática e torna-se epifania. Este posicionamento filosófico-teológico na representação artística sacra provocou inúmeras reflexões e discussões contraditórias entre os sujeitos. A divergência das ideias e conceitos formaram duas correntes teológicas: a iconoclasta e a iconódula. Estas correntes culminaram em templos e basílicas, uma profunda discordância doutrinária estético-teológica. Em suma, tamanho descompasso assimétrico pleiteia na Idade Média um decisivo passo para a separação da Igreja (Oriente e Ocidente) e novos desdobramentos e perspectivas para as produções teológico-artísticas.

1.2.1 Da imagética sagrada à imagem figurada

Antes mesmo de adentrar o desenvolvimento do conceito de imagem na perspectiva teológica, na historicidade do cristianismo abordar-se-á o conceito que descreve o campo da imagética. Este estudo consiste considerá-lo como um campo de codificações dialéticas entre o imaginário¹⁰¹ e as imagens figuradas.¹⁰² Para Lopes, o campo da imagética capta o caráter singular, significativo e alegórico contido na imagem figurada, sua forma e conteúdo, seja real

¹⁰¹ MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista Famencos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 15, Ago., 2001. p. 80. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em: 24 set. 2014. O imaginário constitui-se como “[...] uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”, pertence às dimensões orgânicas do ser. Para Maffesoli “[...] vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo, grupal, comunitário, tribal, partilhado.” O *meu* ou *teu* imaginário corresponde ao imaginário do grupo no qual está inserido, ou seja, compõe-se pela apropriação individual de um patrimônio social.

¹⁰² LOPES, José Rogério. *A imagem da devoção: a iconografia popular como mediação entre consciência da realidade e o ethos religioso*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 29-30. Por imagem figurada, entende-se sua capacidade de se tornar figura visível, plástica – quando o sujeito pensa em uma reta é possível vê-la mentalmente e descrevê-la como um traçado entre dois pontos determinados no espaço.

ou simbólico no tempo-espaço culturalmente condicionado. Compõe-se das significações imaginárias sociais e institucionais. Apresenta-se como o *locus* da imagem figurada que orienta a visualização.¹⁰³ Na perspectiva de Besançon, o campo da imagética na esfera sacra desdobra-se na relação da realidade sensível no sujeito e fora dele para o inteligível.¹⁰⁴

Em Platão, *imagem* é denotada pelo termo grego *Eikôn*,¹⁰⁵ e está ligada à teoria das Formas (Ideias). Conforme o autor, a palavra *imagem* “[...] é enriquecida pela ideia de parentesco (*oikeiôsis* ou *suggeneia*) – de um parentesco que une com o divino”.¹⁰⁶ Em decorrência disso, Platão estabelece um princípio teológico idêntico às Sagradas Escrituras. Designa a *imagem* um significado medianeiro, “[...] um modelo que está fora de *Deus* ou nele, ou perto dele, mas que não é ele e ao qual o sujeito se assemelha”. Nesta construção, a *imagem* como intermediária designa *Deus* incognoscível como o criador, o artista produtor de *imagens*.¹⁰⁷

O demiurgo é o verdadeiro artista, o artista por excelência. Mas não pode ser imitado pelo artista humano, que é prisioneiro do mundo sensível. Sua beleza não é, em última análise, de ordem sensível. Ela é de ordem intelectual. Ela se revela como apreensão do intelectual da justa medida, da harmonia. O valor dos simulacros (*eidôlon*) que arte produz se limita a provocar no espectador um desejo de captação da beleza, não uma beleza sensível mas inteligível. E, quando se segue tal caminho, as formas sensíveis se apagam.¹⁰⁸

Na concepção filosófica da imagem em Aristóteles entreabrem novidades no campo da imagética com relação ao platonismo. Abre-se, pois neste quadro o evento da Encarnação.¹⁰⁹ Enquanto Platão rejeita a natureza do sujeito, por não estar em sua capacidade de atingir o verdadeiro, coloca-o como um fazedor de imagens que imita um modelo eterno. Para Aristóteles, o *Logos* está na raiz da produção e intrinsecamente acrescenta ao sujeito a noção de criador. Essa dignidade do sujeito artesão, enquanto “colaborador”, coloca-o à

¹⁰³ LOPES, 2010, p. 29-30.

¹⁰⁴ BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 49-50. “[...] uma vez que os objetos sensíveis são imagens desses modelos eternos [...]. É o mundo sensível que é uma imagem do Deus inteligível”. A realidade sensível no sujeito revela-se nos sentidos e fora dele através das formas da natureza.

¹⁰⁵ BOESPFLUG, François. Ícone. In: VAUCHEZ, André. *Cristianismo: dicionário dos tempos, dos lugares e das figuras; com a colaboração de Catherine Grémion e Henri Madelin*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2013. p. 191; BESANÇON, 1997, p. 136-137. Em Boespflug, denota o vocábulo grego genérico que designa toda imagem, e que foi conservado na Septuaginta. Para Besançon, a palavra *eikôn*, carrega uma história filosófica exterior a Bíblia, o que sugere ao termo o significado de uma imagem intermediária, “[...] um modelo que está fora de *Deus* ou nele, ou perto dele, mas que não é ele e ao qual o sujeito se assemelha.”

¹⁰⁶ BESANÇON, 1997, p. 50. “Esse parentesco decorre de um princípio fundamental da teoria do conhecimento – só o semelhante conhece o semelhante.”

¹⁰⁷ BESANÇON, 1997, p. 136-137.

¹⁰⁸ BESANÇON, 1997, p. 59.

¹⁰⁹ Este conceito posteriormente será especialmente retomado no cenário do Ocidente medieval.

imagem e à semelhança. Quer dizer, o sujeito artesão imita não o divino, mas a ação divina no mundo.¹¹⁰

Tais conceitos aproximam as discussões acerca da imagética sagrada à imagem figurada, especialmente seu sentido simbólico no cenário histórico-cristão. ‘Imagem’, do latim *Imago*, do hebraico *Selem*,¹¹¹ e do grego *Eikôn*,¹¹² dentre muitos vocábulos, são os termos mais utilizados para representar sua historicidade bíblica. No contexto histórico-bíblico, ela remete aos objetos figurados como esculturas, pinturas, mosaicos etc, metáforas, alegorias, arquétipos e também às ‘imagens mentais’ da meditação e da memória, das visões e sonhos.¹¹³ O conceito de *imagem* na tradição bíblica é mais complexo do que o próprio entendimento do qual deriva esta palavra, possui uma operação religiosa, uma interpretação entre o imanente e o transcendente.

Na historicidade da tradição cristã, as primeiras afirmações sobre a *imagem* herdadas das narrativas do Antigo Testamento (AT) dizem respeito à natureza divina e sua invisibilidade. “[...] Façamos os seres humanos como nossa semelhança, assim os criou a sua imagem, parecidos com Ele” (Gênesis 1. 26-27).¹¹⁴ No Novo Testamento (NT) aparece sob a encarnação de *Deus* em Jesus Cristo. “[...] O verbo se tornou ser humano e morou entre nós, cheio de amor e de verdade. E nós vimos a revelação da sua natureza divina, natureza que ele recebeu como Filho único” (João 1. 14).¹¹⁵ No texto a invisibilidade divina torna-se imagem na natureza humana visível de Cristo.¹¹⁶ Em 2 Coríntios 3. 18 que diz: “[...] somos transformados na própria imagem”¹¹⁷ abrange a relação com a humanidade. Por meio de Cristo, sob a ação do Espírito Santo o sujeito torna-se imagem de *Deus*.

Em Cristo, este resgate do ser humano e do ser divino manifesta a compreensão de um criador que se revela na criatura por meio da criação. Essa discussão antropológica constitui uma chave hermenêutica que reintegra a posição substancial do amor de *Deus* para com a humanidade. Esta perspectiva reconhece na diversidade da linguagem simbólica a qualidade reveladora do próprio *Deus* em manifestar-se por meio da natureza humana,

¹¹⁰ BESANÇON, 1997, p. 58; 69-72.

¹¹¹ BESANÇON, 1997, p. 136. Tem um sentido muito concreto de uma imagem plástica.

¹¹² NESTLE, Eberhard; NESTLE, Erwin; ALAND, Kurt; ALAND, Bárbara. *Novum Testamentum Graece*. 27 ed. rev. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004. p. 524.

¹¹³ SCHMITT, Jean-Claude. *Imagens*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, v. 1, 2002. p. 593.

¹¹⁴ BÍBLIA, 2005, p. 03.

¹¹⁵ BÍBLIA, 2005, p. 1070.

¹¹⁶ BESANÇON, 1997, p. 137. “No *De opificio mundi*, o Logos (ou mundo inteligível) é dito *Theia eikôn*, e o mundo sensível *mimêma Theias eikonos*. Ele é o sinete que dá sua forma a cada ser, o filho primogênito de Deus.”

¹¹⁷ BÍBLIA, 2005, p.1178.

tornando-se figura para ficar visível.¹¹⁸ Nesse sentido, ao salientar a experiência vívida de Cristo, seus ensinamentos e sua pedagogia por meio de parábolas, permite-se criar visibilidades e uma leitura memorável da vida ordinária. Isso possibilita o sujeito pensar com imagens, com autêntica criatividade, com “imagem-ação”, no nível da imanência, ou seja, do aparecimento do divino no tempo e no espaço.¹¹⁹

Em ambos os contextos, do AT e do NT, a noção de *imagem* compreende uma natureza predicativa e não substitutiva. A *imagem* apresenta-se como um ponto de apoio, sob uma posição anunciadora que transforma a realidade na qual se faz presente. Para Tillich, ao tornar-se visível, a *imagem* empodera os sujeitos a penetrar além do óbvio e transmitir o que é *Sagrado*.¹²⁰ A *imagem*, ao tornar-se figura, não materializa *Deus* como objeto, mas traz sua presença à consciência dos sujeitos como base da busca pelo divino pelo *Sagrado*. Nesse sentido, a *imagem*, de acordo com sua representação histórica, “[...] cria e insere símbolos para dar significado à sua própria constituição e legitimação do seu repertório sagrado”.¹²¹

Esta breve reflexão, a *imagem* na perspectiva teológica, na historicidade cristã, propicia um panorama acerca da imagética sagrada. Sob este panorama, pressupõe-se dizer que a imagem figurada, sob o campo da imagética sagrada, assinala sua pertença histórica como reforço identitário e como recurso de identificação para os sujeitos. Com base nesta perspectiva, as imagens figuradas cujas referências às narrativas do AT e NT – registradas tanto em ambientes sagrados ou não – sinalizam nos sujeitos a presença do *Sagrado* e também nelas encontram-se sua legítima inscrição na história da salvação humana.¹²²

1.2.2 A produção das imagens cristãs: perspectivas artísticas e históricas do cristianismo primeiro e seus desdobramentos

Ao tratar as discussões sobre as imagens, especialmente sobre a produção de imagens figuradas vinculadas à historicidade do cristianismo primeiro, contextualiza-se o

¹¹⁸ WACHHOLZ, Wilhelm. *História e teologia da reforma*: introdução. São Leopoldo: Sinodal, 2010. p. 164.

¹¹⁹ TILlich, 2009, p. 106.

¹²⁰ TILlich, 2009, p. 105. Nas palavras de Tillich, “[...] não nos comunicaríamos com Deus se fosse apenas um *ser supremo*. Em nosso relacionamento com ele nós o encontramos como algo que em nós mesmos é da máxima importância, *a pessoa*. Assim, na forma simbólica de falar a respeito dele, temos o que transcende infinitamente a nossa experiência.”

¹²¹ SIQUEIRA, Sílvia M. A. Representações figurativas e suas possibilidades para compreender os limites entre o judaísmo e o cristianismo na Antiguidade Tardia. In: Dossiê Fronteiras entre o judaísmo e o cristianismo no Império Romano. *Romanitas*: Revista de Estudos Grecolatinos, Universidade Federal do Espírito Santo, n. 1, 2013. p. 73. Disponível em: < <http://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/6362/4687>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

¹²² SESBOUÉ, Bernard; WOLINSKI, SJ Joseph. *O Deus da salvação*: a tradição, a regra de fé e os símbolos; a economia da salvação; o desenvolvimento dos dogmas trinitário e cristológico. Tomo 1. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 71-72.

desenvolvimento e a reconstrução das mentalidades religiosas. Nessa perspectiva, constrói-se também um elo de significação e reconhecimento do *Sagrado* à história da revelação.¹²³ Em Besançon, durante seus primeiros séculos, a produção dos registros figurativos não representa propriamente a *arte cristã* em sua expressão artística, mas designa símbolos carregados de significados novos. Somente no final do século II, aparecem representações figuradas e símbolos chamados cristãos. Nesta perspectiva, o autor descreve:

As paredes das catacumbas estão marcadas com grafitos, esboços, sinais, símbolos para iniciados. O jardim, a palmeira, o pavão designam o paraíso terrestre. A barca símbolo de prosperidade e de uma feliz travessia da vida, torna-se Igreja. O tema erótico do Amor e Psique passa significar a sede da alma e o amor por Deus em Jesus Cristo. Hermes, símbolo da humanidade, representa o Bom Pastor. Endímion adormecido é Jonas sob a folhagem. Estão presentes também muitas cenas do Antigo Testamento: Daniel na fossa, as três crianças na fornalha, Adão e Eva [...] No fim do século II aparecem os símbolos propriamente cristãos: a multiplicação dos pães (que remete ao banquete eucarístico), a adoração dos reis magos (a entrada dos pagãos na aliança), a ressurreição de Lázaro. Finalmente, os símbolos secretos, compreensíveis para um pequeno número: a vinha, sobretudo o peixe [...] Elas não são imagens de culto. Elas são lembretes, momentos do Cristo ou da Virgem, não são retratos.¹²⁴

Ao analisar este período inicial do cristianismo, situado na Antiguidade Tardia, registra-se um momento de profundas mudanças culturais e ideológicas. Os domínios romanos, no qual o cristianismo nascente se desenvolve, encontram-se em grave crise marcada pela desestabilização do estado imperial de Roma e inúmeras contradições estruturais quanto a sua administração. Nesse contexto, na situação religiosa, o Império Romano afunda-se em meio à pluralidade e diversidade. A interpenetração das culturas advindas dos territórios conquistados, a forte influência do helenismo e o sincretismo romano fez com que muitas religiões se espalhassem por todos os domínios. Este movimento diverso trouxe uma espécie de ateísmo filosófico e incertezas diante do futuro.¹²⁵ Paralelo a este quadro multirreligioso, o desenvolvimento e a propagação do *Culto ao Imperador*, precisamente a veneração do governador imperial, torna-se uma prática constante na religiosidade popular.¹²⁶

¹²³ ARENS, 2007. Para uma reflexão mais ampla, ver texto na íntegra.

¹²⁴ BESANÇON, 1997, p. 179-180. Embora muitas destas representações figuradas estivessem ligadas à natureza simbólica pagã sua confecção sob uma linguagem cultural acessível e contextual gradativamente permitira o imaginário cristão construir pontes identitárias as verdades espirituais da nova religião.

¹²⁵ DREHER, Martin N. *A Igreja no Império Romano*. São Leopoldo: Sinodal, 1993. p. 12-13 (Coleção História da Igreja, 1); SIQUEIRA, 2013, p. 74-75.

¹²⁶ DREHER, 1993, p. 51; SIQUEIRA, 2013, p. 77; GOMBRICH, 2000, p. 73. A celebração de um indivíduo do próprio estado, entendido como protagonista concedera-lhe a honra de gênio divino, ao mesmo tempo desprendia questões políticas e de poder, venerá-lo era um meio de provar fidelidade ao Estado.

Sob este cenário, da autoridade imperial junto ao quadro multirreligioso, a produção de imagens plásticas, bustos e esculturas cresceram de forma alarmante. Com isso, surgiram altares e templos dedicados aos “deuses oficiais”. Esta veneração sacral dedicada ao governante imperial juntamente aos demais *deuses* e imagens de outras religiões foram fortemente condenadas pela teologia cristã. Em contraposição a estas práticas, de venerar e construir imagens, o cristianismo foi gravemente perseguido.¹²⁷ Em Dreher, Gombrich e Pelikan, este embate inicia-se principalmente por sua intolerância à ideia monárquica de essência religiosa, especialmente no que diz respeito à lealdade e vassalagem ao Estado Romano expressada nos sacrifícios e cultos imperiais.¹²⁸

A produção de imagens artísticas foi palco de reflexos sociopolíticos culturais como: circunstâncias tempestuosas de sincretismo religioso, crise, incredulidade, mudanças no ecossistema social e perseguições. Nesse aspecto, o forte racionalismo filosófico e o abandono ao repertório iconográfico clássico helenístico, devido à interpenetração de diferentes culturas, calcaram nas confecções plásticas uma deserção ao naturalismo.¹²⁹ As imagens figuradas passaram por uma espécie de regressão ao conteúdo das formas e uma violação da anatomia. Para Siqueira, este distanciamento do naturalismo trouxe na arte e na expressividade artística o esfacelamento da coesão orgânica social romana. Em consequência disso, as representações materializadas, retratos e bustos, principalmente a efígie do imperador cuja postura idealizada em herói e símbolo do poder, passa assumir uma feição angustiada e incerta – produto de um mundo em crise.¹³⁰

Notoriamente, muitas destas influências foram incorporadas ao repertório das representações figuradas cristãs. A predominância de tendências definidas como expressionista acentua as feições, a ideia de clareza e simplicidade começa superar os ideais de perfeição. Portanto, essas novas perspectivas e características composicionais possibilitaram a arte cristã estabelecer seu estilo próprio, *contar sua história tão clara e simplesmente quanto possível*. Os/as artistas cristãos/cristãs não se preocuparam em tornar os eventos das representações figuradas sob aparência do real. As cenas bíblicas, cujas histórias

¹²⁷ PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 44. Segundo Graça Proença, “no ano de 64, no governo do Imperador Nero, deu-se a primeira grande perseguição aos cristãos e às cristãs. Num espaço de 249 anos, foram perseguidos(as) mais nove vezes; a última mais violenta ocorreu entre 303 e 305, sob o governo de Diocleciano.”

¹²⁸ DREHER, 1993, p. 51-58; GOMBRICH, 2000, p. 69; PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 88.

¹²⁹ SIQUEIRA, 2013, p. 75. “Esta técnica foi usada para compor idealizadamente ‘como as coisas se aparentam’, distante de como elas realmente eram, com uma sobrevalorização da aparência idealizada em um modelo de perfeição.”

¹³⁰ SIQUEIRA, 2013, p. 74-76.

já conhecidas, sintetizaram-se em ilustrações simbólicas com um objetivo didático.¹³¹ Assim, sob este inaugural predomínio estilístico, sob um caráter propriamente artesanal em sua essência, nasce a *arte cristã*, que emerge a partir de um contexto a margem de uma sociedade multifacetada.

Figura 1 - Virgem e a criança com o profeta Balaão, século II, Catacumba de Priscila, Roma



¹³¹ SIQUEIRA, 2013, p. 76; GOMBRICH, 2000, p.78; JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 92.

Figura 2 - Pintura no teto de uma grande Câmara da Catacumba de São Pedro e Marcelino, século III/IV, Roma



No centro do medalhão o bom pastor, enquanto os semicírculos expandidos nas extremidades do projeto transversal são dispostos quatro cenas de Jonas, o Profeta descansa no paraíso imediatamente abaixo do pastor. Entre as cenas, Jonas apresenta-se em figuras individuais em oração.¹³²

¹³² NEES, Lawrence. *Early Medieval Art*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 37. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=15NCjWEcG_YC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 31 out. 2013. “In the medallion at the centre is the good shepherd, while arranged in the expanded semicircles at the ends of the cross-design are four Jonah scenes, the Prophet resting as if in paradise immediately beneath the shepherd. Between the Jonah scenes are individual figures shown in prayer.”

Figura 3 - A Ressurreição de Lázaro Cubiculum C, século IV, Catacumba Via Latina, Roma



Sob traçados grosseiros à expressividade benevolente das pinturas fundamenta a transparência da mensagem, não são suas formas anatômicas que darão valor e sentido à obra, mas sim suas atitudes e significados simbólicos de recordar o passado-presente. A materialização do discurso simbólico cuja fé se assenta na esperança de uma vida eterna aproxima o sujeito da incondicionalidade. O amor maternal de Maria pelo menino Jesus reflete o amor de Deus pela humanidade em enviar seu Filho para compartilhar nossa humanidade.¹³³ As cenas do AT e NT mesclam-se e assumem importância vital para a origem dos repertórios iconográficos cristãos. Embora a escassez de material e os métodos utilizados estivessem familiarizados com os repertórios iconográficos helenísticos, o principal objetivo foi atingido que é a intenção de recordar aos que contemplassem o mural as ocasiões em que *Deus* manifesta seu poder e sua misericórdia.¹³⁴

A produção de representações artísticas como estas (Figuras 1, 2 e 3) assume, neste período, grande importância para a caminhada de fé das nascentes comunidades cristãs. Portanto, essas representações compreendem significações memoráveis para a imagética sagrada dos sujeitos e para perpetuação da mensagem de Cristo. Em grande medida, estas representações eram encontradas nas catacumbas, “[...] túneis subterrâneos escavados a partir de túmulos, verdadeiros labirintos”.¹³⁵ Esses locais possuíam um caráter particular para os homens cristãos e mulheres cristãs. Neles realizavam-se os cultos devido às perseguições

¹³³ BYRNE, Joseph. *The Christian Catacombs of Ancient Rome: An Introduction*. Nashville: Belmont University. Disponível em: <<http://campus.belmont.edu/honors/catacombs/catacombs.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2015. “This Madonna and Child from the Catacomb of Priscilla is the oldest known representation of this most touching and human aspect of Christ's Incarnation. The emphasis on the maternal love of Mary for the Child Jesus reflects the early Christian community's reverence for the Mother of God, and for its understanding of God's love for humankind in sending His only Son to earth to share in our humanity.”

¹³⁴ NEES, 2002, p. 57; BYRNE, 2015. Em Nees, a grande pintura que representa Cristo ressuscitando Lázaro. Em Byrne, a ressurreição de Lázaro, é o maior exemplo antes de sua própria ressurreição.

¹³⁵ POZENATO, Kenia; GAUER, Mauriem. *Introdução à história da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991. p. 32-33.

sofridas pelo império. Seus interiores apresentam poesias, músicas monódicas,¹³⁶ esculturas com motivos bíblicos, quase sempre em baixo relevo, pinturas, sendo mural, ornamental e figurativa em afrescos com pombas, simbolizando o Espírito Santo, o peixe, representando Cristo, a fênix, a ressurreição e entre outros.¹³⁷

Na historiografia, esta *arte cristã* assume o termo *arte Paleocristã* ou *arte das Catacumbas*. As representações artísticas encontradas neste contexto consistem, essencialmente, em emitir ao olhar observador um princípio narrativo, pedagógico, sobretudo veículo e instrumento de pregação. Em seus desenhos e formas, destacam as epistemologias cotidianas, a vida comunitária, suas vias ordinárias, *a priori*, signos crísticos e a cosmologia pré-cristã.¹³⁸ Entre as antíteses e a sua voz profética, a linguagem simbólica destas representações artísticas ecoava no oculto o manifesto da *Palavra*. As representações pictóricas agiram num espírito análogo, constituíram-se como alma salvífica para os sujeitos.

Assim, a iconografia cristã nasce como herdeira deste mundo de transições e alterações do estilo artístico comumente praticado no Império Romano. A produção de imagens é resultado de sua época. Contudo, tamanho reflexo ao âmbito oficial somente ocorreu devido às fortes transformações dos diferentes domínios da sociedade romana. A mudança materializada na produção das imagens artísticas sucede em decorrência do “bipolarismo” de correntes sociais: de um lado o movimento artístico áulico (corrente “patrícia”) e de outro o movimento popular (corrente “plebeia”).¹³⁹

Durante o século III e o início do IV d. C, após a ascensão “constantiniana”, os elementos constitutivos e perenes da corrente popular germinaram na linguagem figurativa artística como expressão das profundas transformações sociais e ideológicas, irradiando-se para muito além dela. A própria Roma, que usou com abundância a arte a serviço de uma ideologia de governo, passa a abordar a questão a partir da religião.¹⁴⁰ Os períodos seguintes, a Igreja assume o poder supremo do Império Romano e o cristianismo passa a ser tolerado. Este

¹³⁶ POZENATO; GAUER, 1991, p. 33. “A música não utilizava, nesse período, nenhum instrumento musical, porque os instrumentos estavam, no conceito cristão, ligados às orgias romanas. Os cantos realizados nos cultos eram derivados dos primeiros cantos gregos, romanos e hebraicos, a uma só voz [...]. Mais tarde utilizaram, no coro, mais vozes.”

¹³⁷ BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do cristianismo*. Versão brasileira da editora. São Paulo: Fundamento Educacional, 2012. p. 98. “[...] Cristo às vezes era representado por um peixe ou um pastor; a Igreja como um navio; e Jonas e a baleia simbolizavam a morte e a ressurreição [...]”.

¹³⁸ BURCKHARDT, 2004, p. 77-78.

¹³⁹ GRABAR, André. *Le vie dell’Iconografia cristiana*. Antichità e medioevo. Milano: Jaca Book, 2011. In: SIQUERIRA, 2013, p. 77-78.

¹⁴⁰ GOMBRICH, 2000, p. 82-84; DREHER, 1993, p. 59-69. A partir da perspectiva “Constantiniana” em apoiar o cristianismo, a Igreja cristã se estabeleceu como um poder do Estado – política e religião estavam atreladas em um modelo de “Cristandade”. Falar de sociedade e tudo que dela emerge é falar de religião.

momento pôs fim a Antiguidade Tardia e adormece o helenismo clássico, surgindo a partir daí, o que se designará de Alta Idade Média.¹⁴¹

Sob esta divisão cronológica, entre século III e IV d.C., o Estado passa ser instrumento da religião. Muitas práticas de outras religiões anteriormente utilizadas desapareceram, mas ainda foram conservadas a linguagem simbólica do sol *invictus* e o culto ao imperador, agora apoiado pelos teólogos da corte – nele viam o papel de executor da vontade de *Deus*.¹⁴² O Estado, agora a serviço da religião e uma nova conduta religiosa fomentaram efetivamente mudanças significativas na produção artística. O figurativo cristão e a arquitetura passam atender as demandas do governo, dos teólogos da corte e do corpo social cristão, este cada vez mais crescente depois de declarada a paz ao cristianismo. Estas transformações na sociedade romana tornaram os locais de culto e salas de reunião pequenas e insignificantes. As Igrejas, a partir daí, foram modeladas como os vastos salões de reunião, templos clássicos conhecidos como basílicas.¹⁴³ O figurativo cristão, antes representado apenas nas catacumbas propaga-se para estes ambientes.

Gombrich e Siqueira enfatizam que nestes espaços instituídos, e oficializados para os cultos, compunham suntuosas estátuas esculpidas, santos endeusados no altar, pinturas e mosaicos, imagens materializadas que representavam os ídolos de outras religiões que a Bíblia tanto havia condenado. Este repertório de signos mesclou-se com a nova linguagem iconográfica cristã, estas representações artísticas acrescidas ao campo da imagética sagrada atribuíram às imagens significações cristãs. Em vista disso, os sujeitos adeptos ao cristianismo, culturalizados à presença das imagens artísticas figuradas apenas transplantaram

¹⁴¹ SIQUERIRA, 2013, p. 78; DREHER, 1993, p. 66.

¹⁴² DREHER, 1993, p. 61; BURCKHARDT, 2004, p. 80. No que se refere à linguagem simbólica do sol *invictus* “o imperador Constantino, cuja posição como supremo monarca era, em si mesma, um símbolo do *sol invictus*, inscreveu este signo em seu estandarte, anunciando assim que o sentido cósmico do Império Romano culminava em Cristo”.

¹⁴³ GOMBRICH, 2000, p. 82; PROENÇA, 2000, p. 46; JANSON; JANSON, 1996, p. 90. Para Gombrich, esses espaços eram usualmente “[...] mercados cobertos e recintos para audiências públicas dos tribunais de justiça.” Compunham um “[...] nicho semicircular, ou abside, seria usado para o altar-mor, para o qual os olhos dos fiéis eram dirigidos. Essa parte do edifício passou a ser concebida como o coro. O espaço central entre as colunatas, onde a congregação se reunia, seria mais tarde conhecida como nave, que realmente significava navio, ao passo que os compartimentos laterais receberam o nome de alas, o que quer dizer asas. Na maioria das basílicas, a espaçosa nave era simplesmente coberta por um teto de madeira com vigas.” Conforme Proença, estes edifícios mantiveram as mesmas características da construção romana destinada à administração da justiça. Como templo sagrado organizava-se em sínodos ou chamados concílios no intuito de debater e reafirmar a fé deixada por Cristo e seus apóstolos. Em Janson, externamente, a basílica cristã ou a *Sagrada Casa de Deus* (assim chamada a partir da transformação) diferenciava-se das basílicas romanas, agora as entradas que antes eram nas laterais passaram situar-se em uma das extremidades, geralmente voltada a oeste.

seus significados. Desse modo, toda a linguagem visual simbólica sob um argumento cristão passou apreender um modo de compor não cristão.¹⁴⁴

Proença observa que as novas construções basilicais apresentam paredes com pinturas e mosaicos que ensinam os mistérios da fé, em sua grande maioria destacam pinturas retratando personagens e cenas da história cristã. Contudo, Gombrich questiona: como os sujeitos adeptos das experiências religiosas do figurativo de outras religiões que se converteram recentemente à nova fé apreenderiam a diferença entre suas antigas crenças e a nova mensagem com tais imagens nas novas igrejas?¹⁴⁵ Sob este questionamento, todo o relacionamento dos sujeitos com as representações artísticas, propriamente com a arte greco-romana, teria de ser reexaminado, o uso padronizado de compor o aparato simbólico de um grupo sobre o outro,¹⁴⁶ o perigo helenista de contaminação idolátrica, em especial, a inexistência de uma imagem autêntica de Jesus.¹⁴⁷

É, pois sob este cenário que começa uma *arte institucional cristã* cujas bases serão determinantes para os séculos seguintes. Um leve deslocamento de signos emprestados e novas versões a estes signos que originalmente possuíam uma definição adquiriram outra, a *arte imperial* sob estas perspectivas torna-se *arte cristã*.¹⁴⁸ A exemplo disso, são constantes as trocas de imagens cristãs por imagens imperiais. Ao “[...] mundo imperial, é aceito que a imagem do imperador pode ser um substituto jurídico da presença do próprio imperador. Essa eficácia jurídica e religiosa da imagem transfere-se naturalmente para as imagens cristãs”,¹⁴⁹ a própria herança gradativa de imagens culturais adotadas de outras religiões lhe confere aparências distintas. A figura do Cristo representada como um jovem sereno transforma-se num homem de longos cabelos e barba sob um aspecto sofredor. Passa de um pastor de ovelhas humilde e pobre para um redentor luxuoso de trajas majestosas.¹⁵⁰

O filósofo torna-se Cristo, o apóstolo ou o profeta. O tema de apoteose imperial transpõe-se em Ascensão do Cristo. À oferenda dos presentes corresponde à adoração dos reis magos, ao *adventus* (entrada triunfal do soberano), a entrada de

¹⁴⁴ GOMBRICH, 2000, p. 82; SIQUEIRA, 2013, p. 78.

¹⁴⁵ GOMBRICH, 2000, p. 82-83.

¹⁴⁶ SIQUEIRA, 2013, p. 81; BESANÇON, 1997, p. 181.

¹⁴⁷ TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003. p. 13; BESANÇON, 1997, p. 180-181; PELIKAN, 2000, p. 88-89.

¹⁴⁸ SIQUEIRA, 2013, p. 79-80; BESANÇON, 1997, p. 180.

¹⁴⁹ BESANÇON, 1997, p. 181.

¹⁵⁰ BESANÇON, 1997, p. 181; JANSON; JANSON, 1996, p. 94-95; PROENÇA, 2000, p. 47. Em Besaçon e Janson, essa concepção marca o reflorescimento de algumas características clássicas na composição das figuras, este ressurgimento foi importante segundo “[...] lideranças eclesiásticas favoráveis à reconciliação do cristianismo com a herança clássica.” Após a oficialização do cristianismo como religião Cristo assume um caráter majestoso que exprime poder e riqueza. Em Proença, “[...] ao contrário da arte cristã primitiva, que era popular e simples, a arte depois da oficialização assume um caráter majestoso que exprime poder e riqueza.”

Cristo em Jerusalém. [...] o ritual da corte fornece um arcabouço para a arte cristã. Assim, como eram representados o imperador e a imperatriz em seus tronos, cercados de seu séquito, representa-se Cristo e a Virgem entre os anjos e os santos. [...] A figura do Cristo aparece já desde o século II sob a forma de um jovem imberbe, de cabelos cacheados, pés descalços, vestido com uma túnica e um pálio ou então sob a forma de um orador. A partir do século V [...] o personagem barbudo, de longos cabelos, aspecto majestoso, severo e melancólico.¹⁵¹

Sob essas perspectivas, as representações artísticas cristãs dos séculos II, III e IV d. C. passaram por uma profunda reorientação. A exuberância e exigências pictóricas institucionais superpõem-se à simplicidade dos motivos artísticos antigos registrados nas catacumbas. Conforme Besançon, a arte cristã “[...] sai da alegoria iniciática e torna-se epifania, ela situa o mistério na visão apocalíptica dada pelo martírio”.¹⁵² Logo, essa característica atribuirá às representações artísticas figuradas a materialização trinitária, o cordeiro ao pé do trono vazio, a cruz gloriosa, a pomba do Espírito. Por essa razão, a cruz ganha uma virtude teológica – *devienne théologique*, é ela quem concede o acesso trinitário.¹⁵³ Em vista disso, os sujeitos cristãos “[...] saíram da época dos grafitos e símbolos e confluíram na corrente principal da arte, seu mercado, seus colecionadores, seus artistas”.¹⁵⁴ Diante estes novos padrões estilísticos, acentua-se a valoração artística, grandes destaques nas construções arquitetônicas, dentro e fora das basílicas e igrejas, nas formas de pinturas, desenhos e colunas em mármore e madeira, tapeçarias e mosaicos – estas qualidades incorporadas e valorações estilísticas desprenderam o que denomina-se de *arte Basilical*¹⁵⁵ ou *arte Triunfal*.¹⁵⁶

Posteriormente, nos séculos VI e VII d. C., a veneração de imagens imperiais ao lado das divindades, a prática da imagem móvel como substituto da presença, grandes pinturas e mosaicos, o reconhecimento sagrado de palácios, insígnias e escritos tornaram-se mais presentes na vida religiosa cristã. Tais hábitos, encorajaram os sujeitos a venerar as representações artísticas análogas àquelas das imagens imperiais. Espaços ocupados por imagens de outras religiões passaram a receber representações figurativas da Virgem Maria e

¹⁵¹ BESANÇON, 1997, p. 180-181.

¹⁵² BESANÇON, 1997, p. 183-185.

¹⁵³ BESANÇON, 1997, p. 185-186.

¹⁵⁴ BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. Trad. Mary Amazonas. In: FABRIS, Anateresa; KERN, Maria Lucia Bastos. Imagem e conhecimento (Org.). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. p. 33-34. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=S9ip-jtpX2UC&pg=PA35&dq=hier%C3%BArgica&hl=ptBR&sa=X&ei=91MuVcXwIK2CsQSN34GoDw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=hier%C3%BArgica&f=false>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

¹⁵⁵ PASTRO, 2010, p. 147. “O estilo basilical, portanto, traz toda a realeza para a vida cristã. No espaço cristão, o rei se manifesta e julga”.

¹⁵⁶ REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Educação artística: introdução à história da arte*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 69.

de Cristo.¹⁵⁷ Sob este mesmo contexto, Besançon enfatiza que a produção artística cresceu fortemente a partir dos reflexos sociais que o Império Romano enfrentava. As cidades sendo ameaçadas, guerras e invasões contribuíram para o florescimento gradativo das representações figuradas. Para o imaginário popular, as imagens passaram a exercer um papel intercessor aos temerosos ataques.¹⁵⁸

Diante de tais evidências estruturais e culturais, a figuração artística torna-se uma exigência da coletividade. A *tradição do ícone*,¹⁵⁹ ao lado da *tradição artesanal*, assume proporções imensuráveis ao ponto de considerá-la necessária para o acesso divino. Em contrapartida, sob esta intensa repercussão figurativa indicia-se profundas discussões teológicas e políticas. De acordo com Besançon, essas discussões perpassam tanto pela resistência dogmática das imagens¹⁶⁰ diretamente ligadas à idolatria, condenada na perspectiva Bíblica¹⁶¹ quanto pela política agrária dos basileus dirigida contra os mosteiros, grandes produtores de imagens cuja política centralizadora se orientava contra a estrutura municipal do Império.¹⁶² Como indica Boespflug, essa problemática inaugurada passa das

¹⁵⁷ JANSON; JANSON, 1996, p. 94-95; GOMBRICH, 2000, p. 83. Embora algumas pessoas devotas pusessem objeções às esculturas, suas posturas sobre a pintura diferenciavam. No final do século VI o Papa Gregório, o Grande foi um grande incentivador destas representações figurativas. Diante de tantas pessoas da Igreja iletradas, estas imagens eram de enorme valia. “Disse ele: A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler”. Conforme Gombrich, esta postura foi de imensa importância para a história da arte.

¹⁵⁸ BESANÇON, 1997, p. 186-187. “Encontram-se ícones nos quartos de dormir, diante das lojas, nos mercados, nos livros, nas roupas, nos utensílios domésticos, nas joias, nos vasos, nas muralhas, nos sinetes, são levados em viagens, acredita-se que eles falem, chorem, sangrem, atravessem o mar, voem nos ares, apareçam em sonhos. os sacerdotes arranham os ícones para assim fazer cair alguns fragmentos seus nos vasos sagrados, misturando-os às espécies eucarísticas como para redobrar a Presença real pela presença miraculosa do ícone”.

¹⁵⁹ BURCKHARDT, 2004, p. 76-77; BOESPFLUG, François. Imagens. In: LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. Trad.: Paulo Meneses... [et al]. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004. p. 872; BESANÇON, 1997, p. 224-225. Segundo Burckhardt a tradição sagrada do ícone assume uma postura teológica, ao mesmo tempo, é de origem histórica e miraculosa. Esta corrente está fortemente ligada na obscuridade da época. *A priori* foram atribuídas significações teológico-simbólicas ao termo ícone. Em Boespflug “[...] antecipação da glória escatológica e presença misteriosa dos santificados-transfigurados – o ícone é, por esse título, uma janela aberta sobre o Absoluto.” Para Besançon, “[...] o ícone é mais do que a arte, pois fundamenta a presença santificante no seu justo limiar capaz de capitalizar a Presença de Deus e a prece da igreja, e são assim venerados.”

¹⁶⁰ BESANÇON, 1997, p. 189-202. Para um aprofundamento no assunto ver: o ícone e o dogma – dogma trinitário e dogma cristológico.

¹⁶¹ BESANÇON, 1997, p. 110; BÍBLIA, 2005, p. 724. Isaías 37.19 “[...] queimaram seus deuses, que não eram deuses de verdade e sim imagens de madeira e de pedra feitas por mãos humanas”.

¹⁶² BESANÇON, 1997, p. 187-188; LE GOFF, 1990, p. 426. Esta perspectiva sustenta as questões relacionais entre memória histórica e às relações de poder consideradas em Le Goff. Para o autor, dir-se-á que as relações de poder entre as classes dominadoras sobrepõem as classes dominadas por meio da manipulação da memória coletiva. Neste sentido, a produção de imagens e a crise iconoclasta intrinsecamente relacionam-se a este ponto de vista. Tanto a confecção das representações quanto o conflito dogmático primariamente estão imbricados nas relações de poder.

peculiares manifestações populares e torna-se assunto do Estado.¹⁶³ Assim as discussões fundidas em torno da teologia estética¹⁶⁴ e das relações de poder instauram a crise e querela iconoclasta, responsável pela destruição das representações figuradas e preconizadora das duas correntes, filosófica e teológica, na controvérsia sobre as imagens. A partir daí, ambas depreendem ilações diametralmente opostas.¹⁶⁵

1.2.3 A discussão das imagens: iconoclastas e iconódulos

Todo o destino da arte cristã está polarizado entre essas duas afirmações, a da separação radical do Deus invisível (“ninguém jamais o viu”, diz São João) – emparelhado com o eros que aspira reunir-se a ele – e a da Encarnação, do “Deus conosco”, que por sua vez julgou o mundo assaz interessante para vir habitá-lo pessoalmente.¹⁶⁶

Nos séculos VIII e IX, “[...] uma mistura ou uma justaposição instável de iconolatria e de iconoclastia”¹⁶⁷, lideradas pelos imperadores Leão III, Constantino V, Miguel II, Leão V e Teófilo fundamentam as discussões sobre a produção da arte cristã – ícones e representações figurativas. Para os iconoclastas a materialização de tais imagens conduz a humanidade à idolatria.¹⁶⁸ A distinção entre culto de *dulia* e culto de *latria* devia ser sempre de grande clareza para não desviar os adeptos da adoração/veneração de uma representação falsa. A própria proibição bíblica expressa, delimita e define o conceito: “[...] não farás nenhuma imagem” (Êx 20. 4 e Dt 5. 8);¹⁶⁹ concebe aos ‘ídolos’ (imagem – estátua, símbolo) o lugar de uma divindade inautêntica à qual se presta o culto reservado somente ao *Deus* verdadeiro.¹⁷⁰ Diante deste quadro, o Cristianismo, agora a religião popular habituada a beijar os ícones, a prosternar-se diante deles, como fazia outrora diante de ídolos de outras religiões, deparou-se

¹⁶³ BOESPFLUG, François; VINEL, Françoise. Nicéia II (Concílio), 787. *Dicionário crítico de teologia*. Trad. Paulo Meneses... [et al]. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004. p. 1252-1253.

¹⁶⁴ PELIKAN, 2000, p. 87-101. A teologia estética difundida pelos iconoclastas deriva as increpações contra a retratação artística de Jesus Cristo. A grande questão entre iconódulos e iconoclastas girava em torno da imagem verdadeira.

¹⁶⁵ PELIKAN, 2000, p. 88.

¹⁶⁶ BESANÇON, 2006, p. 33.

¹⁶⁷ BESANÇON, 1997, p. 232-235; PELIKAN, 2000, p. 88 e p. 99. A iconolatria do grego *eikon* (imagem) e *latreuo* (adoração) constitui-se a partir do domínio religioso delimitado pelo ícone. Propriamente, fala-se da teologia do ícone, reflete-se sobre o sistema em lugar de refletir sobre o protótipo. A iconoclastia refere-se à incapacidade do protótipo alcançar a imagem divina, tanto no emprego metafísico transcendente, quanto em seu uso histórico.

¹⁶⁸ SARAIVA, António José. Imagens. In: BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 119.

¹⁶⁹ BÍBLIA, 2005, p. 78 e p. 182.

¹⁷⁰ BESANÇON, 1997, p. 109-110 e p. 203.

perante um movimento de reforma num fervor belicoso: “[...] derrubemos os ídolos, queimemos as imagens”.¹⁷¹

Toda esta tenacidade apoiou-se na ideia teológica e filosófica de que nenhuma imagem figurada feita por mãos humanas pode ser consubstancial, por não representar verdadeiramente a imagem do *Sagrado*.¹⁷² Nesse sentido, “[...] a natureza divina não pode ser desenhada, ela é incircunscrita; circunscrever o Verbo com a carne é cair no monofisismo; separar o Verbo divino que está unido a ela a uma simples criatura é cair no nestorianismo”.¹⁷³ Conforme Besançon, esta concepção iconoclasta atenta dizer que apenas a matéria e o retrato devem ser o reflexo exato do original. Sob este aspecto, o ícone não passa de um reflexo material e morto.¹⁷⁴ Segundo o autor as únicas representações artísticas que continuaram a existir foram aquelas que diziam respeito ao imperador – a prática da imagem figurativa imperial exprime com força jurídica a *presença* do poder.¹⁷⁵ Assim a iconografia cristã passa a ser substituída pela figura humana que novamente retoma seus direitos, aumentando o estatuto supremo e força imperial. Ao lado disso, foram preservados motivos florais ou animais. Tal desenvolvimento atenta Besançon propicia “[...] uma arte profana lado a lado com a arte sacra”.¹⁷⁶

Desde então, os ícones sendo desprezados, a *Cruz*¹⁷⁷ assume um papel beatificador para os sujeitos e a única imagem admitida de Cristo é a espécie *eucarística*, no qual o corpo acha-se substancialmente presente.¹⁷⁸ Dessa maneira, a cruz passa ocupar o lugar das representações figurativas nos pórticos dos templos e edifícios sagrados e sobre as portas dos reis com a inscrição: “O Senhor não tolera que se desenhe do Cristo um retrato sem voz, privado de alento, feito de matéria terrestre, desprezada nas Escrituras”.¹⁷⁹ Contudo, nota-se,

¹⁷¹ BESANÇON, 1997, p. 202-203; BESANÇON, 2006, p. 32. “[...] um sentimento elitista nas classes altas desacredita os suportes ingênuos da piedade popular”; passa-se então desprezar as mediações; o culto deriva-se somente em espírito e verdade. A teologia apofática, quando não equilibrada pela teologia catafática, não terá olhos para à arte.

¹⁷² SARAIVA, 1985, p. 119. Assim, assevera Saraiva: “[...] existe entre *Deus* e o ser humano uma distância incomensurável, logo intransponível; representar *Deus* sob uma forma humana é um absurdo e um insuportável escândalo.”

¹⁷³ BESANÇON, 1997, p. 204.

¹⁷⁴ BESANÇON, 2006, 34-35; BESANÇON, 1997, p. 204.

¹⁷⁵ BESANÇON, 1997, p. 204-205. “Constantino V era teólogo hábil tanto quanto bom chefe militar. Com sua estratégia de obter aliança de bispos e teólogos pela demonstração de que a iconodulia era uma heresia em contradição com os grandes concílios, ele forjou uma argumentação teológica tão bem construída que foi necessário o trabalho de toda uma geração de teólogos para demoli-la”.

¹⁷⁶ BESANÇON, 1997, p. 203.

¹⁷⁷ BESANÇON, 1997, p. 205. Para os iconoclastas a *Cruz* deveria estar desprovida de qualquer representação – tida como puro símbolo que não se macula com nenhuma ambição figurativa.

¹⁷⁸ BESANÇON, 1997, p. 204-205.

¹⁷⁹ BESANÇON, 1997, p. 204.

pois, mesmo em contexto de fundamentação iconoclasta (herética e adversa) a materialização simbólica fez-se presente no imaginário dos sujeitos.

No partido iconódulo,¹⁸⁰ que esteve representado no trono as imperatrizes Irene e Teodora,¹⁸¹ rejeitar os ícones significa também abrenunciar a Encarnação – no momento que Deus manifesta-se em matéria passa a ter um ‘caráter’ visível, por isso pode ser percebido não apenas pelo ouvido, mas também pela visão. Essa relação do *Sagrado* nas imagens figuradas consiste dizer que o divino esteja presente nos ícones por meio de seu *pneuma* e essa presença os torna benéficos e veneráveis.¹⁸² Nessa perspectiva, considera-se também o argumento de síntese filosófica teológica: o sujeito que deriva de Deus por imitação – “[...] a imagem consubstancial, como o Filho, ícone do Pai, e o Espírito ícone do Filho”.¹⁸³ Essas alegações fomentam o marco dessa teoria da imagem admitida pela corrente iconófila e a afirmação e justificação do ícone em estender à matéria os efeitos da graça: “[...] o criador da matéria que se fez em mim e que dignou habitar a matéria e realizar a minha salvação pela matéria. Não cessarei de venerar a matéria por meio da qual adveio a salvação”.¹⁸⁴ Noutras palavras, para os iconódulos não é a autenticidade da imagem verdadeira ou a representação iconográfica fictícia que está em questão, mas sua energia transmitida à maneira de sacramento, portanto sua virtude hierúrgica e teófora.¹⁸⁵

Em Besançon esta justificativa iconófila repousa sobre a concepção da imagem como participação entitativa. O ícone representa um meio pelo qual o *Sagrado* se manifesta ou participa. Essa concepção relaciona-se ao esquema aristotélico à semelhança, quer dizer, a imagem figurada é a representação do arquétipo, mas dele acha-se separado. Circunscreve o que é compreendido pelos sentidos e pela cognição sob o modo apenas conceitual da semelhança, não é da natureza do protótipo, ela só faz imitá-lo. Este “caráter” portador dos traços distintivos do modelo eterno concede circunscrever a imagem figurada, não por sua natureza, formas e cores, mas dentro da abordagem segundo a hipóstase.¹⁸⁶ Assim o autor

¹⁸⁰ Iconodulia do grego *eikon* (imagem) e *dulos* (serviço) ou corrente Iconófila do grego *eikon* (imagem) e *philos* (amigo). Aquele que gosta e/ou defende as imagens.

¹⁸¹ SARAIVA, 1985, p. 119.

¹⁸² BESANÇON, 1997, p. 110.

¹⁸³ BESANÇON, 1997, p. 207.

¹⁸⁴ BESANÇON, 1997, p. 208-209. “Venero também, a matéria por meio da qual me adveio a salvação como estando tomada de energia divina e de graça. O lenho da cruz não é matéria? [...] A tinta e o livro santíssimo dos Evangelhos não são matéria? Assim como os vasos sagrados, os quadros e, antes que tudo, as espécies eucarísticas? [...] A matéria nos conduz ao Deus imaterial, fazendo-nos remontar, se assim se pode dizer, a corrente descendente pela qual ela conduziu a energia divina”.

¹⁸⁵ BESANÇON, 1997, p. 209; BESANÇON, 2006, p. 35. Esta resposta iconófila estende-se e aprofunda-se a partir dos discursos de São João Damasceno escritos 25 anos antes do sínodo de 754.

¹⁸⁶ BESANÇON, 2006, p. 35-36; BESANÇON, 1997, p. 212-213. Apoiados nas apreensões do patriarca Nicéforo.

ainda enfatiza que “[...] entre o protótipo externo (o Cristo) e o protótipo interno (a imagem de Cristo gravada no coração humano) opera-se uma troca salvífica e uma fusão progressiva, ícones têm mesmo a propriedade de “capitalizar a Presença de Deus”.¹⁸⁷

Em suma, sob a divergência de tais ideais e conceitos estabelecidos entre iconoclastas e iconódulos, surgem duas posições teológicas: a primeira é contrária por tornar as imagens e ícones matéria e objeto de veneração já a segunda por estabelecer e materializar um caráter estritamente simbólico às representações culturais.¹⁸⁸ As grandes disputas teórico-teológicas nesse cenário enveredam grandes mudanças no seio institucional e radical no espaço físico dos templos. As proscricções heréticas, a proibição e destruição das conservadas e veneradas imagens pela iconoclastia¹⁸⁹ divergem ao posicionamento iconódulo, à adoração e à veneração, principalmente seu culto¹⁹⁰ no decorrer dos anos, aciona debates relacionados ao poder sob posições teológicas, ideológicas e sociopolíticas.

Assim, durante esses séculos de extrema perseguição às imagens figuradas ante a resistência iconódula, firmaram-se sete concílios ecumênicos, entre eles, o II Concílio de Nicéia (787). Conforme Kloppenburg, no II Concílio de Niceia, afirmou-se oficialmente a existência da tradição eclesiástica escrita e não escrita reafirmando a pintura dos ícones – tornando imagem a manifestação de Deus em santos e mártires.¹⁹¹ Com efeito, no VII Concílio Ecumênico (843) legitima-se a permissão das imagens figuradas e ícones e o culto a elas prestado¹⁹² – a elaboração teológica que custou tanto esforço “[...] tornava-se para as representações figuradas um enquadramento coercivo”.¹⁹³ Estes concílios ecumênicos, marcados por notáveis debates movidos pela querela das imagens, enfatizam substancialmente o traço ontológico da imagem e sua relação figurativa da Encarnação do Verbo, validando no objeto representado sua veneração e homenagem.¹⁹⁴ No entanto, a cristalização desse

¹⁸⁷ BESANÇON, 1997, p. 224.

¹⁸⁸ BOESPFLUG, 2013, p. 191.

¹⁸⁹ JEDIN, Hubert. *Concílios ecumênicos*. São Paulo: Herder, 1961. p. 38-39. Muitas obras magníficas de arte foram absurdamente destruídas, e defensores das imagens foram depostos e violentamente perseguidos.

¹⁹⁰ BOESPFLUG, 2004, p. 1254. Ao primeiro termo significa dizer, o poder salvífico do divino; à veneração das imagens corresponde apenas o valor de signo.

¹⁹¹ KLOPPENBURG, Boaventura. Parádosis versus iconoclastia veneração dos ícones no concílio de Nicéia II. *Teocomunicação*. Faculdade de Teologia. Porto Alegre: PUC, v. 34, n. 144, 2004. p. 368-370.

¹⁹² MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. Trad. Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 34. BESANÇON, 1997, p. 241.

¹⁹³ BESANÇON, 1997, p. 241. “Em sua forma sagrada, vivendo sob vigilância e minada pela sacralização, a imagem se esgota. A imagem profana, desvalorizada em princípio, não toma impulso”.

¹⁹⁴ BOESPFLUG, 2013, p. 192.

raciocínio priva outras formas de conhecer a arte sacra e religiosa¹⁹⁵, deturpando seu caráter didático.

1.2.4.1 O rompimento entre Oriente e Ocidente: os caminhos da arte sacra e religiosa

A partir das disputas teológicas entre iconóduos e iconoclastas – postuladas como um divisor de águas e territórios – a discussão das representações figuradas e ícones dos séculos V a X provocaram em templos e basílicas uma profunda discordância doutrinária estético-teológica. Este descompasso assimétrico pleiteia na Idade Média um decisivo passo para a separação da Igreja e novas perspectivas para as produções teológico-artísticas.¹⁹⁶ No Oriente, atentava-se à preservação da tradição dogmática trinitária e cristológica, na formulação de sua cosmovisão e antropologia, sob uma observância rigorosa, hierática filosófica e artística das/dos gregos/as cristãos/ãs. No Ocidente, firmava-se a tradição eclesiástica, especialmente a manutenção de documentos do mundo antigo, o pensamento jurídico, valores intelectuais e poéticos da literatura sob a influência do naturalismo, do paganismo helenístico e das tradições nativas bárbaras.¹⁹⁷ Considera-se, pois esses enfoques fatores predicativos para a interpretação e significação das representações figuradas e, fundamentalmente, os caminhos díspares da arte religiosa que se inicia a partir de características específicas completamente distintas e cada vez mais autônomas.¹⁹⁸

Entretanto, não somente as conceituações teológicas e iconográficas corroboraram para tais desdobramentos institucionais e espirituais, mas fatores em todo o ecossistema político-geográfico forçaram tanto o Ocidente quanto o Oriente a desenvolverem seus próprios recursos econômicos e políticos.¹⁹⁹ Esse dualismo interdependente foi fortemente acentuado quando o Oriente perde suas bases no Mediterrâneo. Desde então, a metade ocidental converteu-se em centro de gravidade da civilização europeia e todo o intercâmbio

¹⁹⁵ BOESPFLUG, 2004, p. 872. Segundo o autor o sétimo concílio ecumênico resultou uma referência comum: “[...] no Oriente e no Ocidente duas formas de arte cujas diferenças – não só de estilo e de iconografia, mas de estatuto – vão acentuar-se, sendo deploradas as influências de uma sobre a outra, ainda em nossos dias, pela parte influenciada”.

¹⁹⁶ PELIKAN, 2000, p.59-71; BESANÇON, 1997, p. 227; BOESPFLUG, 2004, p.1252; ANTONIAZZI, Alberto. *Cristianismo: 2000 anos de caminhada*. São Paulo: Paulinas, 1996. p. 102 e 140. A ruptura causada pela controvérsia iconoclasta “[...] tornou ainda mais clara a separação progressiva do Oriente e do Ocidente cristãos”. Em Antoniazzi, esta perspectiva, evidencia-se nos séculos V e VI no Oriente um crescente fortalecimento do culto das imagens - ícones, que posteriormente no II Concílio ecumênico em Nicéia estabeleceu divergências na relação com a querela.

¹⁹⁷ DREHER, Martin N. *A Igreja no mundo medieval*. São Leopoldo: Sinodal, 1994. p. 10-11 (Coleção História da Igreja, 2); PANOFISKY, Erwin. *Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da renascença*. In: _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 67; GROMBICH, 2000, p. 85 e 101-104; BESANÇON, 1997, p. 227.

¹⁹⁸ JANSON; JANSON, 1996, p.88-89; BOESPFLUG, 2004, p.872; POZENATO; GAUER, 1991, p. 33-37.

¹⁹⁹ DREHER, 1994, p. 09; JANSON; JANSON, 1996, p. 102.

comercial e cultural desviou-se para o que havia sido os limites do norte do mundo romano. O Mediterrâneo, que por tantos séculos foi a rota para todos os países, passou a ser apenas uma linha divisória.²⁰⁰ Tais mudanças propiciaram ao mundo ocidental aliar-se ao Norte germânico sob a dinastia carolíngia. Esta nova situação proporcionou ao Papa Leão III conceder o título de imperador a Carlos Magno, com o qual consagrou toda cristandade ocidental sob a proteção do rei dos francos e lombardos.²⁰¹ Para Dreher, essa atitude de Leão III preparou o desenvolvimento posterior: “[...] o papado comprometia-se com o senhor imperial, mas o fazia de livre e espontânea vontade poder-se-ia dizer que fora o papado quem criara o Império, podendo, pois dispor dele”.²⁰²

Doravante, este paralelismo de base entre discordâncias dogmáticas, artísticas, políticas, geográficas e sociais, contribuiriam definitivamente para o rompimento da Igreja de Roma com o Império Bizantino, no Oriente no século XI. Esta cisão desdobrou-se em Igreja Ortodoxa de Constantinopla, ou Bizantina, localizada nas regiões orientais de fala grega e Igreja Latina, ou Católica do Ocidente, localizada ao norte dos territórios Alpes.²⁰³ Na Igreja do Oriente, “[...] baseava-se na união da autoridade espiritual e secular, na pessoa do imperador. Dessa forma, era dependente do Estado, exigindo uma dupla submissão por parte dos/das fieis, mas compartilhando as vicissitudes do poder político”.²⁰⁴ Na Igreja do Ocidente “[...] mantinha sua independência da autoridade imperial e de qualquer outra forma de autoridade do Estado e tornara-se uma instituição internacional que refletia seu caráter de Igreja Universal”.²⁰⁵ Essa independência em relação ao Estado, assevera Dreher, atribuía à Igreja ocidental grande poder intelectual, com isso ela passa a ser responsável por toda produção científica (método escolástico), pela ordem e doutrina que anteriormente eram mantidas pelo imperador cristão.²⁰⁶

Sob essas perspectivas, todo o desenvolvimento teológico-artístico foi influenciado decisivamente. Schmitt e Boespflug atentam que tanto as mudanças ocorridas internamente (fundamentadas nas conceituações teológicas) quanto as transformações externas (hierárquicas, jurídicas e político-sociais) propiciaram variações na arte. Nesse sentido,

²⁰⁰ JANSON; JANSON, 1996, p. 102; DREHER, 1993, p. 09, p. 13 e p. 40. Para Dreher a Idade Média significa um período de *alteração geográfica*. Sustenta ainda que a invasão das tribos germânicas, os godos, saxões, vikings e suevos paulatinamente alteram o mapa do Império Romano no Ocidente.

²⁰¹ JANSON; JANSON, 1996, p. 102; DREHER, 1994, p. 39. Nas palavras de Dreher este cerimonial de aclamação de Carlos como imperador foi o passo decisivo para a separação de Constantinopla.

²⁰² DREHER, 1993, p. 39. “Para Leão III, seguindo Lucas 22.38, o poder espiritual estava nas mãos do papa, enquanto o poder temporal estava nas mãos do imperador”.

²⁰³ BESANÇON, 1997, p. 227-228; JANSON; JANSON, 1996, p. 102.

²⁰⁴ JANSON; JANSON, 1996, p. 88.

²⁰⁵ JANSON; JANSON, 1996, p. 102.

²⁰⁶ DREHER, 1994, p. 62.

enquanto no Oriente os sujeitos permaneceram fieis aos ícones e assim ligados aos cânones da iconografia antiga, no Ocidente impõem-se novas imagens e representações artísticas, explicitamente neotestamentárias e crísticas. Esta variação teológico-artística nas representações corroborou para o surgimento de dois *estilos* artístico-cristãos: a arte do ícone, ou bizantina, conceito criado na cristandade do Oriente, e arte ocidental, ou medieval, conceito convencionado para falar da arte sacra e religiosa do Ocidente.²⁰⁷ Esses rumos distintos, com características dessemelhantes, funda um sentido cronológico para a *arte cristã*. Isto torna impossível falar de seu desenvolvimento sob um único título. Embora, subsequentemente, algumas tendências artísticas, elementos gregos e orientais tivessem uma posição de liderança nas obras de arte produzidas, o fluxo e a fusão experimentada no ocidente medieval permitiu a criação de ambos os estilos.²⁰⁸

1.2.4.2 A arte na religiosidade ocidental

A Baixa Idade Média assinala séculos confusos e desconcertantes, repletos de migrações, guerras, sublevações; variegado de diferenças e desigualdades entre os vários povos e classes. Diante estas mudanças e incertezas, a crença religiosa dos sujeitos no cristianismo cresce fervorosa. Por esse motivo, nesse período enfatiza-se também a “Idade da fé” – a Igreja com suas poderosas e desafiadoras construções arrasta todo o fluxo social.²⁰⁹

Esse período de grandes trocas culturais e transformações estruturais sociopolítica, econômica e espiritual, trouxe à arte sacra e à arte religiosa ocidental inéditos repertórios. Isto proporcionou às representações artísticas novas características. O movimento de intensa descentralização estrutural e a fusão das correntes artísticas originaram, ao repertório ocidental, um modo artístico popular de padrões rudimentares hirtos e exóticos; técnicas manuais da tradição artesanal nativa foram corporificadas aos padrões clássicos.²¹⁰ Apesar de opostos a padrões estilísticos da tradição clássica, os reflexos da tradição nativa estenderam-se

²⁰⁷ BOESPFLUG, 2004, p. 872; SCHMITT, 2002, p. 594.

²⁰⁸ JANSON; JANSON, 1996, p. 88-89.

²⁰⁹ JANSON; JANSON, 1996, p. 102-103; GROMBICH, 2000, p. 112; PASTRO, 2010, p. 156-157. Neste período, a Igreja manteve grande vislumbre e importância. Conforme Gombrich, “[...] a Igreja era, com frequência, o único edifício de pedra em toda a redondeza era a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos que chegavam de longe”. Para Pastro, as assimilações e produções artísticas, nesta época, desdobram-se no estilo Românico. A arte românica, por sua vez, “[...] é fruto de um universo impregnado de cristianismo, no qual o religioso e o secular estão estreitamente misturados”.

²¹⁰ JANSON; JANSON, 1996, p. 103-104; GROMBICH, 2000, p. 104-106. O lavrado de metais, madeiras e pedras, o estilo animalista (a representação de animais terrestres e marinhos, criaturas mágicas – esta ideia também está ligada ao poder e à força animalia) apreendido por nômades, entrelaçamentos, desenhos geométricos. Sobretudo, as imagens figuradas, preponderantemente, passaram expressar os sentimentos por meio dos semblantes faciais.

“[...] da Península Ibérica à Escandinávia, da Irlanda aos confins do Império, assinalando a expansão máxima da arte medieval no Ocidente”.²¹¹ Esta extraordinária diversidade proporcionou profundas mudanças no seio da cristandade e um posicionamento teológico da imagem medieval. Fomentou nos sujeitos cristãos um relacionamento entre protótipo e sua adaptação cristã.²¹² Substancialmente, estas características peculiares, entre correntes dominantes e dominadas, materializaram-se nas representações artísticas motivando o nascer de um novo estilo, este denominado Gótico.²¹³

Essas características peculiares nas representações artísticas, na Idade Média, impregnaram de forma mais vigorosa e latente do que havia ocorrido na arte cristã primeira.²¹⁴ Para Panofsky, isso se deu pela sobrevivência contínua e tradicional dos temas e motivos, incorporados sob adequação e significação cristã. Devido às afinidades iconográficas e composicionais do modelo (protótipos já existentes), bem como, pela tamanha influência da fé instituída no imaginário popular, especialmente a veneração de algo concreto e intercessor.²¹⁵ No entanto, Dreher enfatiza que essa assimilação mais vigorosa e latente das imagens não somente ocorreu devido sua herança histórica religiosa não cristã. Conforme o autor, a Igreja ter se tornado uma instituição da classe aristocrática, seu grande interesse

²¹¹ BRACONS, José. *Saber ver a arte gótica*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 04.

²¹² PANOFSKY, 1976, p. 65-68. O termo protótipo equivale à sobrevivência contínua e tradicional tanto de motivos clássicos, quanto de motivos nativos. Muitas estórias mitológicas transformaram-se em alegorias da salvação.

²¹³ BRACONS, 1992, p. 04; FOCILLON, 1980. p. 16-17 e p. 241. Segundo Bracons, o estilo gótico (ou arte própria dos godos) definiu-se a partir do conjunto de manifestações artísticas produzidas de um modo artístico tradicional e popular, sedentária e nômade. Seu alvorecer vai de meados do século XII até as primeiras décadas do século XVI. Apesar da ideia de superioridade do clássico, “[...] foi o romantismo germânico que reivindicou como algo próprio a tradição “gótica”, situando-a na base de uma cultura nacional e europeia.” De acordo com Focillon, a arte Gótica dominada pela arquitetura compõe-se “[...] por uma vigorosa lógica construtiva, por um raciocínio sobre as relações das forças e das formas, caracterizada pela tendência para o universal.” Sua expressão estrutural arquitetônica, feita de arcos, nervuras, pilares, trazem um caráter monumental para um justo equilíbrio a título de ornamento, na decoração em madeira, nas proporções, nos enquadramentos das sumas teológicas. De semelhante modo, a arte plástica sob uma posição secundária, ante os processos rigorosos e eruditos da composição românica mostra-se diante do humanismo impregnado de nobreza, majestade, moralidade, piedade, devoção e declínio.

²¹⁴ Acredita-se, pois, tanto a arte cristã primitiva, quanto a arte religiosa e sacra do Ocidente desenvolveram um caráter pedagógico, porém a materialização do discurso simbólico nas relações sociais de ambas desdobra-se em perspectivas diferentes. Neste sentido, consiste dizer, a finalidade didática da arte na era Paleocristã primordialmente apoiou-se em anunciar a Boa Nova da mensagem de Cristo e lembrar a misericórdia do *Deus* vivo e caminhante; nasceu nas margens da sociedade escondendo-se das perseguições sofridas, suas apropriações advindas dos reflexos e influências sociais corroboraram para seu surgimento e compreensão. BOURDIEU, 2008, p. 70. Na perspectiva de Bourdieu, a arte sacra ou religiosa no período medieval, ao tornar-se um aparelhamento da classe dominante, incorpora afinidades políticas de submissão. Quer dizer, ao converter e deslocar o campo da produção cultural cristã em terreno por excelência das frações dominantes, as representações artísticas socialmente admitidas entre o que merece ser conservado, admirado e transmitido, por um lado, e por outro, sua constituição como bem simbólico de grandeza moral transmuda sua posição instrutiva, esta passa exercer um efeito propriamente artístico de subversão nas frações da classe dominada.

²¹⁵ PANOFSKY, 1976, p. 67-68.

residir na ampliação dos domínios e sua comunhão pertencer apenas ao alto clero, colocou o povo à margem do cristianismo concedendo-lhe apenas o “protesto silencioso” e o apego às relíquias sagradas.²¹⁶

Em vista de tais adaptações e condicionamentos, Besançon e Pastro observam que as representações ocupam uma função pedagógica, especialmente para iletrados/as (para aqueles/aquelas que, não sendo integrantes do clero, raramente têm acesso à Escritura). Isto suscita ao posicionamento teológico da imagem no Ocidente não mais uma vicissitude de raiz cristológica, mas sim uma intenção pastoral e didática.²¹⁷ Nesse sentido, o uso dos protótipos, na concepção ocidental da Igreja latina, faz-se de grande importância. Sob esta perspectiva, atribui-se à imagem o espírito da Escritura, afasta-se a condição de objeto, permite à alma passar da esfera material à esfera espiritual. A presença do protótipo na imagem religiosa figurada traduz-se como um degrau – um traço de união sob um novo sentido. Essa compreensão retórica da imagem em Besançon “[...] não demonstra uma tese, ela se limita a defender uma causa, contribui, portanto para desdramatizar e para apagar o fogo das controvérsias cristológicas que devastaram o Oriente”.²¹⁸

De tais amoldamentos decorreram duas consequências problemáticas ao cristianismo. A primeira consequência: a adoração destas relíquias assumiu proporções assustadoras e imensuráveis no imaginário popular e no clero secular, deturpando completamente a principal finalidade da arte cristã sacra. Já a segunda consequência: nasceu uma arte ocidental religiosa com *motivos não religiosos* – interpretar deuses e semideuses não cristãos como personificações, ou forças naturais, sob qualidades morais serviram de modelos visuais para assuntos conexos relacionados à fé cristã,²¹⁹ e uma arte ocidental sacra com *motivos religiosos* – repletos de simbolismo artesanal, atividades rituais, litúrgicas e a unicidade entre espaço e celebração.²²⁰ Paralelamente, estas construções representacionais artístico-teológicas cresceram proporcionalmente entre as camadas sociais e passaram a ocupar espaços sacralizados, consideravelmente. Portanto, a arte que se desenvolveu no Ocidente se dividiu explicitamente em arte sagrada e arte profana.²²¹

Para Burckhardt, a *arte sagrada ou sacra* de inspiração verdadeiramente cristã deriva de imagens advindas de duas correntes – “[...] a arte tradicional dos ícones e o artesanato

²¹⁶ DREHER, 1994, p. 40.

²¹⁷ BESANÇON, 1997, p. 244; PASTRO, 2010, p. 157. Principalmente os afrescos possuíam uma função simbólica e pedagógica, a *Bíblia Pauperum* (a Bíblia dos pobres) dentro do ciclo litúrgico.

²¹⁸ BESANÇON, 1997, p. 244-245.

²¹⁹ PANOFSKY, 1976, p. 72.

²²⁰ BURCKHARDT, 2004, p. 76; PASTRO, Cláudio. *Arte sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001. p. 22-299.

²²¹ BURCKHARDT, 2004, p. 76.

tradicional, além de um determinado tipo de música litúrgica”;²²² “[...] o simbolismo artesanal crístico e sua cosmologia pré-cristã de mundo”.²²³ Segundo o autor, esta herança particularmente possibilitou ao cristianismo libertar-se das características artificiais do naturalismo greco-romano, pleno das glórias humanas e manifestar-se nos elementos perenes inerentes a essa herança.²²⁴ A *arte profana*, por sua vez, consiste em uma arte religiosa que emprega, em maior ou menor grau, formas mundanas. Essa herança cada vez mais presente na arte ocidental debilitou a consciência espiritual e causou definitivamente o rompimento com a perspectiva tradicional da *arte cristã*.²²⁵

Assim, o novo estilo que surge em meio a essa expansão e transformação – do fruto de confluências políticas, econômicas, sociais, culturais e espirituais – acarreta à teologia da imagem medieval e arte religiosa ocidental *motivos não religiosos* um relacionamento composicional,²²⁶ ou seja, cria a liberdade artística laicizada e diferentemente do caráter teológico admitido nos ícones pela obediência de esquemas fixos.²²⁷ A principal tarefa retórica aplicada à imagem figurada, nesse cenário, consiste apenas representar os lembretes solenes de uma verdade moral²²⁸ – “[...] são veneráveis não pelo que são, mas pelo que sugerem”.²²⁹ Em face disso, a Igreja latina passa a fazer encomendas aos profissionais no exercício deste ofício, entretanto mantinha sob vigília toda sua produção.²³⁰ Esse passo decisivamente acentua as oposições composicionais e teológicas da arte religiosa entre ocidentais e orientais.²³¹

As características das representações como lembretes de uma verdade moral influenciaram profundamente a estética da arte religiosa ocidental. A afirmação do poder real, estreitamente ligado a esse processo, acentua a reprodução de certos modelos determinados e instruções de pessoas de nível cultural reconhecidamente superior.²³² Esse traço

²²² BURCKHARDT, 2004, p. 76.

²²³ BURCKHARDT, 2004, p. 77-78.

²²⁴ BURCKHARDT, 2004, p. 78.

²²⁵ BURCKHARDT, 2004, p. 76. “O mesmo pode ser dito quanto aos germens do racionalismo filosófico latente no pensamento cristão, e isto corrobora, de forma surpreendentemente clara, o que dissemos sobre a arte”.

²²⁶ PANOFSKY, 1976, p. 68.

²²⁷ BESANÇON, 1997, p. 245 e 247-248. Decorre disto as disposições íntimas do pintor. “O iconográfico oriental se prepara para sua tarefa por meio de uma prece purificadora”.

²²⁸ GOMBRICH, 2000, p. 129.

²²⁹ BESANÇON, 1997, p. 247.

²³⁰ DUBY, Georges. A Idade Média: tomo I. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 17. “A autoridade eclesiástica repetia que não cabia aos artistas inventar imagens: a Igreja construía e as transmitia; aos pintores competia apenas executar a *ars*, isto é, processos técnicos que permitiam fabricá-las corretamente; eram os prelados que decidiam a sua “receita”, ou seja, o tema, as figuras e a respectiva disposição”.

²³¹ BESANÇON, 1997, p. 248-249.

²³² BRACONS, 1992, p. 11.

verdadeiramente ocidental atribui à imagem uma nova conceituação artística; a arte passa a ser compreendida e comparada a uma virtude intelectual da prudência (por exemplo, a arte de governar, a arte de militar). Foi submetida à racionalidade humana, uma atividade da inteligência consciente, não mais uma visão divina sob a ação do espírito.²³³ As formas tornam-se fixas, por vezes sob o caráter de motivos geométricos, míticos, abstratos, doutrinários, sem qualquer traço realístico reduzindo a figuração a um plano bidimensional;²³⁴ logo aparenta-se a uma *epifania*. Todavia, seu caráter dimensional na relação entre o texto dado e sua intencionalidade didática²³⁵ consiste em designar valores simbólicos e a desempenhar uma função política marcada pelos valores temporais; ordena-se hierarquicamente em virtude de *uma exposição de conceitos* e a *expressão de sentimentos intensos*.²³⁶

Tais perspectivas originam-se na arte religiosa ocidental singular fecundidade. Nesse sentido, as construções das catedrais, templos góticos e extensos repertórios iconográficos (pinturas, retábulos, iluminuras nos manuscritos, “Bíblia Pauperum”, esculturas, vitrais, a profusão de metais e pedras preciosas, pórticos etc.).²³⁷ Para Schmitt, toda a eloquência e primazia do ornamental e figurativo na arte religiosa ocidental,²³⁸ não somente fundamenta a história sagrada para instruir os iletrados, mais do que isso, sua função exerce um meio de adquirir mérito junto ao Juiz supremo e representar sua glória e seu poder.²³⁹ Portanto, significativamente, a “corporalidade” sagrada das relíquias transfere-se para o imaginário cristão como um ato e valor religioso, não meramente como valor estético.²⁴⁰

Numa sociedade fortemente hierarquizada, que atribuía ao invisível idêntica realidade e ainda mais poder do que ao visível e não acreditava que a morte fosse o

²³³ BESANÇON, 1997, p. 258-259; BRACONS, 1992, p. 15. “[...] o artista pode pecar contra a arte fracassando na obra, sem pecar contra a moral. Mas pode também pecar contra a arte: ter-se-á desviado não na qualidade de artista, mas enquanto ser humano, com relação à finalidade”.

²³⁴ GOMBRICH, 2000, p. 96, 106, 133; SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 4. ed. São Paulo: Atual; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1986. p. 26-27. Gombrich salienta que o artista medieval tendia expressar apenas o diálogo, não via razão nenhuma em representar o contexto da cena. Na concepção de Sevcenko, as imagens chapadas e estáticas, as formas rígidas e hierárquicas suprimiam a ideia que a sociedade representava.

²³⁵ SCHMITT, 2002, p. 599-600. Sob esta perspectiva, o autor atenta para as funções sociais das imagens figuradas, a localização dos programas pintados, muitas vezes estes motivos estavam reservados ao clero do que as massas. Esta postura supõe identificar indícios da individualização dos “merecedores da salvação”.

²³⁶ GOMBRICH, 2000, p. 131-133; BRACONS, 1992, p. 40.

²³⁷ SCHMITT, 2002, p. 596; GOMBRICH, 2000, p. 85-86 e 128. Nas palavras de Gombrich: “[...] os fiéis reunidos na igreja ver-se-iam face a face [...] imagens olhando-nos desde o alto de paredes douradas e refulgentes, poderiam ser símbolos tão perfeitos da Verdade Sagrada que nem parecia haver necessidade alguma de nos desviarmos delas. [...] Os fiéis entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria.”

²³⁸ SCHMITT, 2002, p. 598.

²³⁹ SCHMITT, 2002, p. 592-600.

²⁴⁰ PASTRO, 2010, p. 160.

fim do destino individual, desempenhavam três funções principais. A maioria eram presentes oferecidos a Deus para louvá-Lo, dar-lhes graças, para obter em troca desse donativo Sua indulgência e Seus favores. [...] o essencial da criação artística desenvolveu-se em torno do altar, do oratório, do túmulo [...] Tal função de sacrifício justificava que se dedicasse grande parte da riqueza produzida pelo trabalho dos homens (dos sujeitos) a embelezar esses locais [...] Da função de sacrifício decorre, pois, o que hoje nos comove nessas formas: a beleza. De fato, nada parecia belo o suficiente para ser exibido diante dos olhos do Todo-Poderoso, na ânsia de agradar-Lhe, havia que utilizar os materiais mais puros, mais suntuosos, e trabalhá-los tão finamente quanto a inteligência, a sensibilidade e a habilidade humanas permitissem.²⁴¹

Para Focillon, a abundância desta época, no âmbito cultural, nos séculos XII e XIII, define os sujeitos religiosos por um sistema social e por uma atividade intelectual. “[...] O arquiteto, o imaginário e o pintor estão ligados ao filósofo e ao poeta e todos concorrem para erguer uma espécie de cidade do espírito cujos alicerces assentam nas bases da vida histórica”.²⁴² Tamanha profusão e supremacia, destaca o autor, semearam os primeiros indícios de desregramento e dissolução da arte religiosa ocidental na Idade Média. Nessa perspectiva, alguns fatores propiciaram o declínio para toda a produção artística religiosa ocidental²⁴³ como: o primado do adorno, conjuntamente às invasões e migrações em massa da população rural para as cidades, as ordens mendicantes, as cruzadas, as devoções particulares, a institucionalização das sociedades envolta às desigualdades extremas das classes.

Contudo, esse declive perpassa a complexidade dos problemas associados às consequências da fome, a desvalorização monetária, os aglomerados urbanos, as grandes epidemias. No entanto, seu desenvolvimento não decorre unilateralmente com os choques entre efeitos e forças apenas socioculturais, questões político-econômicas encadeadas por meio das divergências estabelecidas entre as corporações da elite burguesa e a abadia clerical,²⁴⁴ manifestaram-se como um impulso paralelo. A burguesia, constante colaboradora, tende a tomar não o primeiro lugar na coesão social, mas o papel ativo na sociedade após o

²⁴¹ DUBY, 1997, p. 15-16.

²⁴² FOCILLON, 1980, p. 15-16.

²⁴³ PASTRO, 2010, p. 160; FOCILLON, 1980, p. 18-19 e p. 303. Neste período a atividade da Idade Média em torno de cidades, campos, Estados feudais, monarquias, estradas do comércio e os caminhos tomados pelos peregrinos. Compreende-se uma humanidade diversamente composta; a arte constitui-se a partir duma complexa riqueza amálgama, nas suas profundezas e restos da civilização antiga, a instituição monástica dispersara de longe os depósitos utilizados pela simbólica cristã. O universalismo criado, fora sem dúvida preparado por esta fusão, “pelo enriquecimento daquilo a que se poderia chamar de teor humano”. Os sujeitos religiosos apreenderam por meio duma rede de ornamentos e sob as aparências monstruosas suas relações com o universo de misérias e grandezas do seu destino. Esta expressividade da Idade Média dá-lhe a sua significação orgânica, o seu valor de ciclo na série das civilizações posteriores.

²⁴⁴ BOURDIEU, 2008, p. 69. Os conflitos propriamente estéticos vinculados “[...] entre as frações dominadas e as frações dominantes da classe dominante, ou seja, entre o poder cultural (associado à menor riqueza econômica) e o poder econômico e político (associado à menor riqueza cultural)”.

grande êxodo rural.²⁴⁵ Agora, todos os grandes empreendimentos e recursos coletivos destinados à arte religiosa foram deslocados para sua existência e prestígio. Desse modo, na medida em que o controle eclesiástico da Igreja perde seu domínio sobre as obras de arte foi ampliando-se imperceptivelmente o lugar funcional dos edifícios nos objetos e nas imagens.²⁴⁶ O constructo teológico, anteriormente difundido pela Igreja para os sujeitos de uma arte puramente pedagógica, foi incorporado à iconografia religiosa – a rica vida imaginativa burguesa.

Para Bourdieu, a materialização de uma arte de vanguarda e arte burguesa – (o que não exclui sua complementaridade) fortemente delineada na produção artística deste período, “[...] entre a ascese material, garantia da consagração espiritual, e o sucesso mundano, marcado, entre outros sinais, pelo reconhecimento das instituições e pelo êxito financeiro”²⁴⁷ – contribui para dissimular a verdade sob as formas transfiguradas e deslocar os núcleos de poder. A vida histórica da arte religiosa transfere-se para o pensamento político dos grandes feitos da corte e as grandes encomendas artísticas passam a ser feitas pela e para elite. Assim, a transitoriedade entre as frações dominantes (clero e burguesia) da classe dominante, pelo monopólio dos bens culturais, conseqüentemente, desdobraram numa espécie de irrealismo espiritual, um profundo retrocesso e manifesta crise durante o século XIV.²⁴⁸

²⁴⁵ BRACONS, 1992, p. 09-11. A condição social durante os séculos do período gótico, aproximadamente os séculos XII e XIII, em pleno crescimento das cidades pelo fim do sistema feudal e início do capitalismo, motivaram o crescimento paralelo de novas estruturas sociais: os ofícios se organizam em corporações e a pujante classe burguesa obtém o controle dos governos municipais.

²⁴⁶ DUBY, 1997, p. 17.

²⁴⁷ BOURDIEU, 2008, p. 69.

²⁴⁸ BRACONS, 1992, p. 09-10; FOCILLON, 1980, p. 303-307.

2 A ARTE SACRA E RELIGIOSA NO RENASCIMENTO CULTURAL E SUAS INFLUÊNCIAS NA REFORMA PROTESTANTE: O CICLO MODERNO

A renascença cultural²⁴⁹ e a Reforma Protestante assinalam períodos que inspiram grandes propósitos culturais e religiosos. Sob esse panorama, tanto o Renascimento quanto a Reforma marcam o nascer do novo espírito moderno e propiciam a querela da arte sacra e religiosa. Em meio a estas características, emergentes de uma sociedade em transição, problematizam-se na existência humana uma nova visão de mundo e a emancipação da arte da autoridade eclesiástica. Sob essas perspectivas e desdobramentos, surgiu nos sujeitos um modo diferente de ser e agir ante sua individualidade e espiritualidade.

Essa tessitura sociocultural e religiosa desenvolvida na cosmologia Ocidental, da renascença cultural até a Reforma, despertou nos sujeitos uma erudição jamais vista antes e inaugurou uma nova atitude no ser humano com a sociedade e sua relação com o *Sagrado*. Em suma, tais mudanças culminaram profundas transformações nas mentalidades políticas, artísticas, culturais e intelectuais. Com efeito, tamanho desenvolvimento causado pelos dois movimentos originaram influências externas e internas nos sujeitos. Dessa maneira, modificaram o contexto social e religioso e o imaginário organizacional dos sujeitos em sua pertença histórica.

Sob esse breve quadro, a arte tomou rumos distintos a partir da renascença cultural e com a Reforma Protestante. No decurso do Renascimento, a arte atingiu um crescimento formidável, ou seja, uma extraordinária explosão de energia criadora emergia nas representações artísticas. A diversidade de tendências, propriedades estilísticas, a variedade de temas e técnicas exerceram um papel inovador e materializaram o espírito livre e individualista provocado na mentalidade inaugurada na renascença cultural (retorno ao Classicismo). Nesse ponto, arte sacra e religiosa entrelaçaram-se, ocasionando mudanças composicionais.²⁵⁰ Na Reforma, a arte foi grande aliada, porém as pinturas e as esculturas, a forte tendência do Renascimento, causou grandes divergências doutrinárias e teológicas.

²⁴⁹ O termo *renascença cultural* neste sentido quer significar o movimento dentro de uma visão holística, não somente uma perspectiva individual do movimento artístico e literário, mas, sobretudo, um movimento sociocultural dos sujeitos no contexto dos séculos XIV, XV e XVI.

²⁵⁰ TILLICH, Paul. *Textos selecionados*. São Paulo: Fonte Editorial, [s. d.]. p. 35 e p. 45-51. A arte na *Alta Renascença* desenvolveu-se de maneira distinta. Conforme Tillich, na arte religiosa, “[...] trata-se de um estilo não-religioso tratando conteúdos religiosos. [...] Ela não é religiosa na substância nem no estilo.” A arte sacra, “[...] o estilo religioso e o conteúdo religioso estão unidos. [...] Nela estilo e conteúdo se harmonizam.” Para o autor, a forma religiosa combinada ao conteúdo religioso rompe a superfície a fim de

Assim, a renascença cultural da qual a Reforma Protestante foi parte integrante, portanto é o ponto de partida para compreender o pensamento protestante, as construções intelectuais e as performances artísticas no ciclo moderno. Sob essa compreensão, buscar-se-á neste capítulo estabelecer os pontos de intersecção entre a renascença cultural e a Reforma Protestante, contemplando na perspectiva histórica seus indícios. Desse modo, cabe salientar primeiramente a dissolução da Idade Média no findar do século XIV e a degeneração da Igreja (Católica) seguida de uma profunda crise intelectual e espiritual, seus reflexos políticos, sociais, culturais, artísticos e religiosos. E, segundo a importância do Renascimento na Alemanha, seus desdobramentos na sociedade alemã e sua participação no processo e nas ideias reformatórias.

2.1 A renascença cultural em seus primórdios

Na Idade Média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para do próprio homem [ser humano] – jaziam, sonhando ou em estado de semivigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem [ser humano] reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem [ser humano] torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece enquanto tal. Assim erguera-se outrora o grego ante os bárbaros; o árabe, em sua individualidade, ante os demais povos asiáticos, estes vendo-se ainda como membros de uma raça [...] Já em épocas bem remotas, verifica-se aqui e ali o desenvolvimento de uma personalidade entregue a si própria, desenvolvimento que, à mesma época, não tem paralelo ao Norte, ou não se revela de maneira semelhante [...] Contudo, a representação da riqueza humana na literatura e na arte – o retrato multifacetado do caráter [...] Premido pela necessidade, o espírito dessas pessoas aprende a conhecer todos os seus mananciais interiores, os perenes e os momentâneos; do mesmo modo, sua forma de gozar da vida torna-se, por meios espirituais, mais elevada e concentrada, a fim de que possam obter o máximo possível da provável brevidade de seu poder e influência.²⁵¹

A afluência do espírito medieval sob a influência de uma nova consciência e postura, como Burckhardt enfatiza, compreende a transitoriedade de um período que marcou intrinsecamente a vida dos sujeitos. A crise que se agravou na vida social-religiosa no final do século XIV, na Idade Média, em face à proliferação desordenada de ideais que se decompunham em seus próprios argumentos foram alguns dos motivos que incitaram a mudança de pensamento. Numa época sistematicamente ordenada, contrastantes movimentos

expressar algo. Ou seja, na arte sacra os elementos visuais constituem-se a partir dos tradicionais símbolos do cristianismo.

²⁵¹ BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 111-113.

entre as amplas camadas da cristandade transbordaram suas convicções em uma renovação fundamental da cultura, da sociedade e, principalmente, da emancipação do ser na experiência individual e na reflexão crítica.

Sob esta perspectiva, o renascimento cultural na *pré-sença* de pólos opostos, entre frações dominantes das classes dominantes, notoriamente, presentificaram o nascer de um novo estilo, fluente e expressivo cujo significado implica renovação. Assim, ante os profundos reflexos sociais, culturais, econômicos e políticos, o(s) sujeito(s) “[...] recupera sua iniciativa em face dos valores estabelecidos, produzindo-se uma cultura e ciência laicas”²⁵², a fim de uma nova pedagogia, enfim, de ver nascer um novo ser humano.

2.1.1 A dissolução da era medieval: final do século XIV e início do século XV

Às vésperas do século XV, no processo emancipatório do final da Idade Média, dissociou-se a era medieval o modelo de cristandade grandemente preservado na unidade dos poderes temporais e espirituais do Sacro Império Romano e da Igreja. O Império no findar do século XIV, compunha-se em territórios, cidades livres, principados eclesiais e tinha sob seu domínio o imperador eleito, que idealmente representava o poder temporal. A Igreja – sob a autoridade papal detendo o poder moral e espiritual –²⁵³ ocupava-se nos centros urbanos fundando escolas universitárias, construindo catedrais e presença marcante na vida cotidiana da crença cristã e também exercendo grande influência intelectual sobre toda a sociedade.²⁵⁴ Por esse efeito, seus domínios pelo tom da vida moral, doutrinária e filosófica constituíam o fundamento da existência humana e toda herança medieval afigurava-se em uma verdade única e absoluta divinamente ordenada. É, pois, sobre essa conjuntura que se firma a concepção de mundo, as funções ideológicas, os valores culturais e o funcionamento social pertencente à Idade Média.²⁵⁵

A concepção e a percepção da arte, durante esse período, notoriamente assemelha-se aos extensos ciclos alegóricos medievais. As representações artísticas corporificam o

²⁵² BRACONS, 1992, p. 11.

²⁵³ FISCHER, Joachim. Introdução. In: LUTERO, Martinho. À nobreza cristã da nação alemã, acerca da melhoria do estamento cristão. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 2, p. 277-278; GREEN, Vivian H. H. *Renascimento e Reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Trad. Cardigos dos Reis, a partir da edição inglesa de 1982. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1984. p. 18; BRACONS, 1992, p. 10. Segundo Bracons, na medida que materializa-se ao longo do século XIV a concentração dos poderes políticos o papado vai adquirindo maior relevo como autoridade temporal.

²⁵⁴ BRACONS, 1992, p. 08-09. As universidades convertem-se em focos essenciais de ensino e de atividade intelectual, através delas, difundem-se as grandes linhas de pensamento, a estruturação de grandes sistemas filosóficos e as compilações de caráter enciclopédico.

²⁵⁵ FOCILLON, 1980, p. 304.

progressivo desenvolvimento das comunidades urbanas, do ensino, das atividades intelectuais, das confrarias e corporações; são custeadas pelo crescente patrocínio real ou de burgueses. Dessa maneira, as representações artísticas figuradas materializam-se em profunda consonância aos poderes temporais e espirituais, captam a institucionalização da Igreja e da sociedade mediocrática, mesclando-se nestas realizações os ideais monárquicos vinculados ao uso religioso.²⁵⁶ Nessa perspectiva, os afrescos de Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) podem ser tomados como exemplo. Em Bracons, a obra de Lorenzetti configura-se como um dos ciclos seculares da história da arte religiosa que refletem caracteristicamente esta ênfase atribuída à cristandade medieval. Assim enfatiza:

O governo municipal de Siena escolheu como tema da decoração de um dos salões do palácio a contraposição entre as alegorias do bom governo e da tirania. Evidentemente, por trás dessa escolha entrevemos uma vontade de afirmação política em momentos de incerteza. A obra de A. Lorenzetti configura-se como um dos mais extensos ciclos alegóricos medievais de caráter profano e, sob vários aspectos, refere-se a modelos clássicos. Os efeitos do bom governo traduzem-se na alegria dos cidadãos e cidadãs, na propriedade das classes artesanais, na elegância dos nobres, na construção de belos edifícios, etc.²⁵⁷

Figura 4 - Alegoria do Bom Governo (1338-1339). Ambrogio Lorenzetti. Fondazione Musei Senesi



²⁵⁶ BRACONS, 1992, p. 08-12.

²⁵⁷ BRACONS, 1992, p. 09.

Figura 5 - Efeitos do Bom Governo na cidade (1338-1339). Ambrogio Lorenzetti. Fondazione Musei Senesi



A *Alegoria do Bom Governo* (1338-1339)²⁵⁸ testemunha uma relação de finitude da criatura à encarnação da plenitude do divino. Seu papel comporta uma pluralidade de leituras imagéticas e simbólicas, logo revela a similitude do ser ao reino colocando-o sob tais poderes, os quais são representados pelas virtudes teológicas cristãs que operam em favor da paz e das riquezas. Ao mesmo tempo, apresenta símbolos de submissão representados pelos poderes civis e políticos. As imagens na pintura remetem uma concepção social concreta de uma realidade harmoniosa e sincrônica e também uma visão do mundo sob uma grande corporação. Sobretudo, salientam a vida dramática do ser humano tipicamente medieval subordinado às castas hereditárias.²⁵⁹ Como salienta Le Goff, “[...] é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram.”²⁶⁰

²⁵⁸ BRACONS, 1992, p. 09. *O bom governo da cidade*. Siena – Palácio Público.

²⁵⁹ LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião. *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional UFRJ, v. 10, n. 2, 2004. p. 366. Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25164.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014. “A iconografia em todas as suas formas, mostrou-se obcecada por essa questão de representar renovadamente aquilo de que ela trata, e de garantir visualmente que não haja incompreensão da mensagem transmitida.”

²⁶⁰ LE GOFF, 1990, p. 547-548. Le Goff salienta a importância consistente de um *documento-monumento*, que por sua vez, “[...] deve ser estudado numa perspectiva econômica, social, jurídica, política, cultural, espiritual, mas, sobretudo enquanto instrumento de poder [...] o testemunho de um poder polivalente”.

Essa eloquência hierárquica temporal, concomitantemente religiosa, materializada nas imagens figuradas,²⁶¹ também perpassava na literatura das instituições educacionais e nos sermões missais.²⁶² Essa cosmologia colocava os poderes sacramentais da Igreja acima de qualquer contestação e sustentava um reflexo ordenado das esferas. Tamanho exercício compunha um caráter dominador e persuasivo sobre o pensamento e atitude cristã. Em consequência disso, essa visão trouxe ao imaginário do sujeito – fadado às margens econômicas – uma terrível luta contra as forças do bem e do mal e uma profunda dependência organizacional, institucional e religiosa.²⁶³ Esse aforismo limitado que se perpetuou aos quatro cantos das cidades recém-surgidas, mares e continentes ainda inexplorados, conjuntamente à prática consistente da autoridade do principado clerical burguês, culminou em “[...] um mundo de pobreza fundamental e de grande riqueza, sentidos em todas as camadas sociais”²⁶⁴, cujas consequências estabeleceram estéreis e deficientes construções dignificantes ao ser humano.

Em Green, tamanho poderio organizacional, institucional e religioso entre Sacerdócio e Império, similarmente, provocou o processo emancipatório da Idade Média. As frações das próprias classes dominantes, as tensões e conflitos internos entre a unidade da Igreja no sistema de cristandade medieval pelo poder no âmbito temporal provocaram sua manifesta dissolução. Assim, coloca Lienhard, a tendência escolástica com “[...] as numerosas críticas fomentadas pelo tráfico de benefícios e cargos eclesiásticos, [...] a decadência em certas ordens religiosas, a vida frequentemente dissoluta do clero secular”²⁶⁵ compactuaram uma consciência libertária a respeito da religiosidade exercida nas frações. Nesse sentido, quanto mais as frações dominantes da classe poderosa pleiteavam pelos poderes temporais, mais oposições encontravam ante as diferenças nacionais que lutavam por autonomia.²⁶⁶ Em

²⁶¹ Sob as aparências do antropomorfo.

²⁶² BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 20. Segundo Briggs e Burke, a cultura medieval consistia essencialmente na forma oral, sermões eram considerados como um veículo de comunicação em massa para a promoção das informações. Nas palavras do decano H. J. Chaytor estavam voltados para um público ouvinte, e não para um público leitor.

²⁶³ MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; et al.(Org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 280. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/y742k/21>>. Acesso em: 13 maio. 2015. Aqui a arte e a literatura serviram aos interesses sistematizados da Igreja e do clero secular, ao tornar fortes aliadas para o uso despótico da instituição numa verdadeira pedagogia do medo.

²⁶⁴ GREEN, 1984, p. 20. “[...] de banquetes pantagruélicos e de fome desgastante; de paixão desenfreada e de imprevista misericórdia; um mundo complexo de fidalgos e príncipes, de mercadores e tecelões; de camponeses”.

²⁶⁵ LIENHARD, Marc. *Martinho Lutero: tempo, vida e mensagem*. Trad.: Walter Altmann e Roberto H. Pich. São Leopoldo: Sinodal, 1998. p. 22.

²⁶⁶ DREHER, Martin N. *A crise e a renovação da Igreja no período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996. p. 14-15 (Coleção História da Igreja, 3). Na Idade Média, não raro, a hierarquia eclesiástica e a nobreza

suma, como salienta Green, esses foram os indícios que levaram à degeneração do prestígio e o agravamento da desordem de ambos.²⁶⁷

Paralelamente às manifestas divergências estabelecidas nas relações de poder, alastrou-se no seio da sociedade a Peste Bubônica.²⁶⁸ O forte apego fundamentalista impregnou no imaginário e nos valores sociais. As crenças populares culturalmente tomadas como “superstições” incontestes pela religião institucionalizada se desenvolveram alarmantemente. O crescimento do medo correspondente ao crescimento do poder simbólico da Igreja, construído na Idade Média, fundamentou a epidemia potencialmente como um ataque conduzido por forças demoníacas.²⁶⁹ Nesse cenário, pressupõe-se dizer que, a retórica teológica não foi suficiente para a inoculação do universo aterrador nas mentalidades. Grandemente, o campo artístico-cultural que se seguiu à Peste Bubônica, difundido por uma arte atormentada, junto à mística do gótico corroborou para a disseminação de tal sincretismo religioso.²⁷⁰ É, pois sob esse mundo flagelado pelas “[...] várias intersecções entre a arte, cultura popular e religião, que a teologia e a instituição eclesiástica fortaleceram a

agiram juntas. Os papas, ao buscar reconhecimento junto aos príncipes, imperadores e reis, concediam grandes poderes sobre a Igreja. Neste sentido, muitos príncipes buscavam fortalecer seu poder político, assumindo o controle da Igreja.

²⁶⁷ GREEN, 1984, p. 20-27. O autor pontua ainda tendências na estrutura da sociedade que proporcionariam profundas mudanças na mentalidade até então sustentada. “Em primeiro lugar, as fontes da vida medieval pareciam estar a exaurir-se. O otimismo espiritual dos autores mais antigos cedia lugar a uma espécie de pessimismo gélido. A magnificência fantástica do traje dos fins do século XV, com as suas meias de cores variadas, sugere-nos que os nobres daquela época procuravam esconder-se das realidades da vida num mundo de fantasia criado por eles próprios. [...] as ideias estavam a preparar a vida do aparecimento do estado nacional. O declínio do prestígio imperial e papal forneceu uma oportunidade às monarquias nacionais. [...] Por último, o movimento a que damos o nome de Renascimento estava a criar uma nova visão da vida [...] fez do homem a medida de todas as coisas e permitiu o seu desenvolvimento integral, não para além deste mundo como ensinavam os teólogos medievais, mas para dentro do próprio mundo.”

²⁶⁸ SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: UBRA, 2002. p. 87. A trágica epidemia tornou a vida frágil e debilitada acarretando milhares de mortes. Segundo cálculo de alguns estudiosos pereceu a quarta parte da população europeia, ou seja, 25 milhões de pessoas.

²⁶⁹ MINOIS, Georges. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003. p. 68; LIEBEL, Silvia. O diabo e a dinâmica do ocidente. In: Dossiê: Sociedade e Culturas Mediterrâneas. *História: Questões & Debates*. Curitiba: UFPR, v. 41, n. 0, 2004. p. 210. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/his.v41i0>>. Acesso em: 13 maio. 2015.

²⁷⁰ LIEBEL, 2004, p. 211; MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo: séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. p. 144; LOYN, Henry R. (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 169-171. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=GW7rdO83gykC&pg=PA169&dq=influencia+da+peste+negra+no+g%C3%B3tico&hl=pt-BR&sa=X&ei=3lITVeWHEKiwsAS9jYCgCw&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=influencia%20da%20peste%20negra%20no%20g%C3%B3tico&f=false>>. Acesso em: 13 maio. 2015. Para Liebel, esta construção identitária coletiva ocidental “[...] integram a exigência de maior rigor pessoal e a necessidade de vigiar a obscenidade do corpo.” Em Muchembled, “[...] este mecanismo de personalização e interiorização do pecado foi o fundamento mesmo da modernização do Ocidente.”

preocupação em sistematizar sua visão e ação do diabo no mundo”,²⁷¹ indelevelmente correlacionaram suas próprias moléstias ao processo civilizatório no Ocidente.²⁷²

Portanto, as circunstâncias históricas que acompanharam o declínio do período medieval no final do século XIV, intrinsecamente estão aliadas ao apogeu do poderio constituído diante de tal quadro. A concentração dos poderes políticos entre as frações dominantes da classe dominante, em meio ao poder político e eclesiástico significativamente influíram e corroboraram para tamanho desfecho. Os efeitos das mudanças sociais e demográficas propiciaram substancialmente aos grupos marginais manifestas tensões. Os anseios populares diante da peste epidêmica, da morte, da fome e o profundo sentimento de piedade e irrealismo espiritual, no lugar do sentimento estável e forte da vida concretizaram caminhos contraditórios e motivaram buscar novas apreensões para pensamento humano.²⁷³

2.1.2 A arte na cristandade medieval

No oposto desta arte separa da vida social, sem eira nem beira, a arte digna deste nome deve subordinar-se à ciência, à moral, e à justiça; como finalidade, deve dedicar-se a excitar a sensibilidade moral, suscitar sentimentos de dignidade e delicadeza, idealizar a realidade, substituindo a coisa pelo ideal da coisa, pintando o verdadeiro e não o real. Em resumo, ela deve educar.²⁷⁴

A arte religiosa na era medieval sob as aterradoras crises existenciais dos sujeitos constituiu-se por meio das relações de poder que compunham a sociedade e o futuro incerto diante do julgamento divino. Essas características antropológicas e sociológicas somadas às imagens figuradas materializaram profundas assimilações nas representações artísticas. Portanto, falar de arte nesse período dá lugar a uma visão de mundo baseada, antes de tudo, na experiência religiosa, espiritual e secular. Embora o contexto dos séculos XII a XIV ofereçam inúmeras contradições e limitações artístico-sociais, o alvor das imagens figuradas da cristandade medieval, desde seu período de esplendor aos indícios da crise, significativamente, ocuparam um *papel eminente* para a preservação de um sentido de rigor e moralidade constituído e disseminado pela Igreja do Ocidente.²⁷⁵

²⁷¹ MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012, p. 280; LIEBEL, 2004, p. 210; MILBANK, John. *Teologia e teoria social: para além da razão secular*. Trad. Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1995. p. 485-558. Em Magalhães, Brandão e Liebel, o imaginário em torno do satânico atinge seu ápice diante os conflitos internos no papado, as ameaças heréticas a uma Igreja em crise e, a Reforma do século XVI (considerada o mal maior nesta linha de raciocínio). Neste sentido, Milbank ressalta que, esta visão coloca o mal e os infortúnios como parte integrante de sua descrição no mundo, o papel social da Igreja é fazer a sorte conformar-se com as expectativas da justiça.

²⁷² LIEBEL, 2004, p. 210-211.

²⁷³ FOCILLON, 1980, p. 304-305; BRACONS, 1992, p. 10-11; DREHER, 1994, p. 100-101.

²⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2013. p. 50.

²⁷⁵ LIEBEL, 2004, p. 211.

Essa considerável importância ocupada pelas imagens figuradas consideradas relíquias sagradas difundiu-se na visão de teólogos escolásticos e em mosteiros femininos, instruídos pela *devotio moderna* e pela mística.²⁷⁶ Sua função espelhava-se no desejo de assimilar a alma devotada ao sofrimento de Cristo à vida dos santos. Logo, caracterizava um mundo de piedade cuja beleza e exuberância da decoração demonstravam sua grande diversidade de exibição. Por outro lado, a relevância das imagens – sob a ordem do Império Sacro e sua finalidade – ocupou-se em representar a vida cotidiana dos clérigos, das famílias ricas e das pessoas mais letradas. Essa duplicidade de ênfase nas imagens figuradas coloca na arte ocidental uma profusão de temas sacros e seculares ao mesmo tempo.²⁷⁷ Nas camadas populares, a influência das imagens figuradas, estabeleceu-se por meio de um vínculo sedento e fervoroso assimilado ante a postura incontestável da abadia sob um caráter didático.²⁷⁸ Assim enfatiza Schmitt:

Para um bispo como para os cônegos, para uma comunidade de religiosos, o magistrado de uma cidade ou ainda um príncipe, o fato de construir uma igreja e de decorar toda a superfície de suas paredes com pinturas, vitrais e esculturas, de coroar altares com retábulos pintados ou esculpidos, de se munir de manuscritos, iluminados, visavam a outros fins além da instrução dos/das iletrados/as. Era primeiramente um meio de cumprir um contrato feito com Deus, sacrificando-lhe consideráveis somas de dinheiro, necessárias à escolha dos materiais mais preciosos [...], um meio de adquirir méritos junto ao Juiz Supremo e aos santos intercessores, de expiar um pecado ou simplesmente de se penitenciar por ter gostado em demasia dos bens deste mundo, dos quais uma parte era assim convertida para a salvação de sua alma. Então era preciso que a obra fosse bela, ou seja, rica e de grande preço, coerente com sua finalidade religiosa, digna de Deus a quem destinava, instalada num local adequado.²⁷⁹

Sob essa mentalidade socioteológica-política, Schmitt afirma que a concepção atribuída às imagens figuradas para os sujeitos, deu-se como lembretes solenes doutrinários. Consideravelmente, influenciaram os processos criativos de artistas e, em demasia, o imaginário das margens.²⁸⁰ A divisão estrita entre a *arte sagrada* e a *arte religiosa*, com motivos não-religiosos, originou na cultura cristã a predominância de uma estética individualista, reiterando uma importância relativa com relação à mensagem do Evangelho. O antropomorfismo associado às motivações e triunfos particulares assumiu o lugar da postura

²⁷⁶ SCHMITT, 2002, p. 602.

²⁷⁷ SCHMITT, 2002, p. 602-604; SARAIVA, Antonio José. Imagens. In: BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de história medieval*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 121. Bourdieu assim observa: “[...] as obras de arte não passam do aspecto mais visível do cenário que serve de moldura à existência burguesa ou, pelo menos, à parte privada, doméstica, dominical desta vida fundamentalmente dupla e falsamente unificada em e por uma falsa divisão contra si mesma: desinteresse contra interesse, arte contra dinheiro, espiritual contra temporal.” BOURDIEU, 2013, p. 273.

²⁷⁸ SCHMITT, 2002, p. 599-600.

²⁷⁹ SCHMITT, 2002, p. 600.

²⁸⁰ SCHMITT, 2002, p. 599-602.

pedagógica, antes sustentada na arte sacra cristã. As representações artísticas associadas aos méritos privados passaram a desenvolver traços pictóricos sob um patamar ilustrativo, contemplativo e de suma ostentação, como materializa a Figura 6. Sob essa perspectiva, pressupõe-se dizer que, a dimensão simbólica da experiência religiosa contida nas representações artísticas ocidentais converteu-se em uma experiência secular e dessacralizada.²⁸¹

Figura 6 - Díptico Wilton. Mestre anônimo. Século XIV. The National Gallery, Londres



De um lado, portanto, a constatação da força da representação que manipula o destinatário faz com que ele reconheça a posição e o mérito por detrás da “exibição”, transforma-o em um espelho onde o poderoso vê e se persuade de seu próprio poder. Mas, de outro lado, diz as falências do engodo, o desvelamento do artifício, a percepção de distância entre os signos exibidos, o “aparato” ostentador e a realidade que podem dissimular.²⁸²

O *Díptico de Wilton* (1400?) consolida a importância dos poderes temporais sob a primazia do *Sagrado*. Essa obra representa a consonância da corte imperial em motivos não-religiosos com membros da corte celestial em conteúdo religioso. Em trajes majestosos, o rei

²⁸¹ ELIADE, [19--], p. 26-27. “[...] num mundo des-sacralizado – o mundo profano *na sua totalidade*”. A “[...] des-sacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas, e que, por consequência, este último sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.”

²⁸² CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002. p. 178.

apresenta-se diante da Virgem Maria e seus santos protetores.²⁸³ A ação do figurativo na imagem desperta nos sujeitos o poderio das frações dominantes a altura dos poderes celestiais, tanto que a figura do Cristo ressurreto aparece juntamente aos personagens da esquerda. Para o imaginário das margens, *Sagrado* e secular tornam-se inseparáveis, garantindo às formas uma expressão da vida religiosa.²⁸⁴ Sob esse panorama, a representação artística, enquanto documento-monumento, como assera Le Goff, é possível adentrar na história da sociedade como um legado à memória coletiva e como um discurso que se produz entre as relações de poder.²⁸⁵

Para Green, a atitude de elevar a arte sacra cristã a um patamar ilustrativo, contemplativo e ostensivo com motivos não-religiosos, desdobrou-se na adoração das relíquias, na exploração da fé e, maiormente, para designar valores simbólicos sob a função política marcada pelos valores temporais.²⁸⁶ É, pois sob essa primazia, essencialmente, que a arte da cristandade medieval se desenvolveu em singular fecundidade, entre a querela da arte religiosa e sagrada, num tempo de mudanças transitórias, lóstimas e epidemias. Assim, o *simbolismo medieval* semiológico, cada vez mais autônomo da arte sagrada propriamente cristã, ficou carregado de personagens heroicos, criaturas inquietadoras e diabólicas. O culto das relíquias²⁸⁷ associado à materialização do discurso simbólico-teológico medieval levou as representações e imagens figuradas artísticas a um valor qualitativo e sugestivo, mais ao imaginário do que à razão.²⁸⁸ Como ressalta Bourdieu: “[...] a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte integrante de sua realidade social”.²⁸⁹

²⁸³ BRACONS, 1992, p. 14-15. Assim assevera o autor: “[...] o motivo central desta obra é a apresentação de Ricardo II da Inglaterra à Virgem por seus três santos protetores: João Batista, Eduardo, o confessor, e Edmundo. Deve-se notar que o rei foi representado como um jovem imberbe, apesar de saber que esta obra foi realizada durante os últimos anos de sua vida, ou mesmo após sua morte. Evidentemente, pretendeu-se que as feições do rei estivessem em consonância com a dos membros da corte celestial que se dispõe em acolhê-lo.”

²⁸⁴ SCHMITT, 2002, p. 604.

²⁸⁵ LE GOFF, 1990, p. 536-537. “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.”

²⁸⁶ GREEN, 1984, p. 52.

²⁸⁷ PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, v. 2, 2002. p. 504. “Por exemplo, um osso ou um dente valem pelo santo inteiro, na encenação do rei, a coroa ou o selo substituem eficazmente o soberano; na concessão de terra a um vassalo; um torrão ou um feixe de relva bastam para materializar.”

²⁸⁸ PASTOUREAU, 2002, p. 502-509.

²⁸⁹ BOURDIEU, 2013, p. 447.

As Bíblias moralizadas consistem em extratos de passagens das Escrituras, glosados graficamente, constituindo extensos repertórios iconográficos. As miniaturas neste caso alusivas à Crucificação – são de página inteira e se organizam em séries de medalhões, que recordam a estrutura dos vitrais contemporâneos.²⁹⁰

As bíblias moralizadas²⁹¹ situam-se no imaginário dos sujeitos como lembretes doutrinários. Sob um dinamismo bem acentuado, as cenas do figurativo servem de suporte para os sujeitos iletrados e impressionam as mentes temerosas pelo futuro incerto que havia se instalado na sociedade. Nesse ponto, a Igreja acha-se confrontada ante as lóstimas, epidemias e mudanças transitórias. Sob essas características, a representação artística assume um valor didático para os sujeitos e introduz a figura do diabo como um ataque contra o cristianismo. A imagem figurada do diabo, bastante difundida na arte na Idade Média, ocupou um lugar de destaque na cultura e religiosidade popular.²⁹² Segundo Brandão, as representações do diabo serviram “[...] aos interesses sistematizadores da Igreja de tornar essas representações ainda mais fortes para o uso despótico da instituição numa verdadeira cultura do medo.”²⁹³

2.1.3 A renascença cultural em suas origens: reflexos políticos, sociais e culturais na atitude do ser humano

Não existe nenhum limite que separe com clareza a Idade Média da Idade Moderna; mas, culturalmente, o humanista sente-se alheio ao medieval e o entende como algo distanciado. (José Bracons)

No centro do conjunto de conhecimentos e valores da cultura tradicional e do intelecto humano, estava primordialmente a Igreja cujo domínio e influência concernentemente fazia-se presente em todas as camadas da vida social. Com a dissolução da unidade do Sacro Império e seus reflexos abusivos, fortes críticas surgiram à ciência e à postura escolástica. A ideia da emergência do Anticristo e de um próximo fim dos tempos estava difusa entre os sujeitos. A recorrência das invasões no continente europeu, da grande peste e o sombrio clima apocalíptico entre a elite intelectual e a grande massa em sua piedade primitiva, arrebatada pelas fortes doses supersticiosas intimidavam os sujeitos de todas as classes. Esse fervor (temor) culminou na experiência religiosa uma profunda melancolia e consumou no continente, em todos os níveis, homens e mulheres atemorizados/as ante a vida precoce e miserável.²⁹⁴

²⁹⁰ BRACONS, 1992, p. 49.

²⁹¹ BRACONS, 1992, p. 48.

²⁹² BRANDÃO, 2012, p. 278

²⁹³ BRANDÃO, 2012, p. 280.

²⁹⁴ SPITZ, Lewis W. *The Renaissance and Reformation movements*. St. Louis: Concordia, 1987. v. 1, p. 47; LIENHARD, 1998, p. 28-29.

As xilogravuras do pintor alemão Albrecht Dürer no seu *Grande Livro* sobre o Apocalipse (1498), em especial, fomentaram esta mentalidade conturbada dos sujeitos e que inaugura indícios de uma transição de períodos. Por um lado, corporificaram a mentalidade da Idade Média a um ideal estético-moral, por outro, caracterizaram o simbolismo medieval a padrões objetivos e racionais.

Figura 8 - Cavaleiro, Morte e Diabo (1498). Albrecht Dürer. Museu de Belas Artes, Boston



A postura confiante do heroico cavaleiro diante da morte: “[...] ele é o soldado de Cristo, imperturbável no caminho da fé, que o conduz à Jerusalém Celestial sem se deixar atemorizar pelo grotesco demônio atrás dele e pelo horrível cavaleiro que o ameaça”.²⁹⁵ Embora a obra de Dürer não materialize um estilo religioso com símbolos tradicionais do cristianismo, seu posicionamento unido à herança do Gótico Tardio corporifica uma nova fé experimentada pelos sujeitos. Desse modo, o tema do *Cavaleiro, Morte e Diabo* materializa-se sob um estilo não-religioso com conteúdo religioso. A ação figurativa do cavaleiro sem se deixar atemorizar pelo grotesco diabo já insere no imaginário dos sujeitos indícios de uma procura racional diante da existência humana.

Essa nova atitude racional e objetiva sobre a larga agonia que se estendeu por toda a conjuntura sociopolítica e teológica, levou os sujeitos a se afastarem da Igreja e concebeu uma profunda crise na espiritualidade. Como assevera Garin, a realidade fragmentou-se numa multiplicidade de vivências diante do absoluto deslocando as relações dos sujeitos com a realidade e as instituições.²⁹⁶ Entre o ultimato medieval e as primeiras novas correntes florescentes dos últimos anos do século XIV, nasceu a renascença cultural (inicialmente na Itália) a qual foi denominada por Renascimento. Para Garin, Spitz e Green foi um fenômeno essencialmente literário, artístico, filosófico e científico, sensível às vias habituais dum horizonte cultural e intelectual doutro cujas ideias unem ao saber a uma transformação ativa das coisas a partir das infinitas possibilidades consumadas na realidade do ser humano, nas representações, imagens e no imaginário.²⁹⁷

Sob essas perspectivas, as sementes das futuras mudanças foram lançadas por meio de um movimento minoritário de letrados e artistas.²⁹⁸ Este, por sua vez, atravessou as massas arrastadas pela atividade religiosa febril. Em vista disso, as novas formas de expressão advindas de uma criatividade surpreendente surgiram e modificaram as realidades outrora vividas. Sujeitos doutos, mais juristas do que teólogos, vinham reclinar-se para a sabedoria da literatura clássica.²⁹⁹ Simultaneamente, no exterior dos estados pontifícios, o clero ficou sob o controle da magistratura civil. A arte e a literatura, que anteriormente estavam a serviço da Igreja, passaram a glorificar o príncipe.³⁰⁰ “Além disso, tais sociedades tinham logrado rejeitar ou modificar os ensinamentos cristãos essenciais acerca da renúncia e substituí-los por

²⁹⁵ JANSON; JANSON, 1996, p. 243-244.

²⁹⁶ GARIN, Eugénio. *Idade Média e Renascimento*. Trad. Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 84.

²⁹⁷ GARIN, 1989, p. 39-42; SPITZ, 1987, p. 46; GREEN, 1984, p. 34-35.

²⁹⁸ GREEN, 1984, p. 35.

²⁹⁹ A erudição clássica voltara-se neste contexto para a tradição greco-romana e não para a tradição cristã.

³⁰⁰ SPITZ, 1987, p. 47.

um critério de ação mais caracteristicamente secular.”³⁰¹ Desse modo, a nova corrente intelectual foi sentida no âmbito duma rejeição com a mentalidade que a Igreja havia constituído e disseminado, até aí associada ao poder absoluto. No mais, a atividade exercida na Idade Média pelo clero passou a pertencer, em grande parte, à especulação humanística.³⁰²

O humanismo foi a principal corrente do pensamento intelectual na renascença cultural, iniciada no findar do século XIV. O termo procede ao esforço humano em resgate às fontes, notadamente à Antiguidade Clássica. Com efeito, a irradiação humanista nas universidades e nas sociedades mostrou-se como voz crítica das barbáries cometidas pela Igreja. Nesse contexto, atuou no plano moral e pedagógico, auxiliando na formação de um espírito nacional e também na reforma da Igreja.³⁰³ Para Dreher, o humanismo na renascença provocou um novo sentimento de vida, não apenas por um anseio de retorno ao estudo da literatura clássica e das línguas antigas – em particular pelo texto bíblico – mas, mais que isso, manifestou na coletividade a argumentação político-religiosa necessária para a renovação fundamental da realidade. Em razão dos acontecimentos políticos e culturais, foi possível estabelecer no imaginário dos sujeitos uma posição distinta em relação às realidades do imanente e do transcendente orientado na era medieval, com isso acentuou-se a religiosidade individual.³⁰⁴

Os primeiros indícios deste campo de produção ideológica³⁰⁵ foram fortemente materializados nas representações artísticas. Os progressos da ciência chamada perspectiva (no âmbito geral do termo – campo, expectativa e ponto de vista), desamarrada a desordem das evidências e mazelas sociais de maneira singular, ressuscitou o antigo como novo – como se o fim da Idade Média se voltasse para o princípio da fé e do pensamento cristão. Essa ordenação nas representações trouxe o realismo ideal, outrora manifestado no Classicismo. Para o recinto teológico e nas camadas populares, essas representações fomentaram a devoção particular, sobretudo a crescente importância de nobres e burgueses. Todas essas características introduzidas à arte provocaram inovadoras formas de compor as imagens figuradas. Nesse sentido, atenta Focillon: “[...] a arte ao mesmo tempo intensa e recolhida, será o caráter dum meio social [...] É antes o apanágio duma família de espíritos.”³⁰⁶

³⁰¹ GREEN, 1984, p. 36.

³⁰² GREEN, 1984, p. 35-36.

³⁰³ LIENHARD, 1998, p. 26-29; DREHER, 1996, p. 11.

³⁰⁴ LIENHARD, 1998, p. 26-29; DREHER, 1996, p. 12.

³⁰⁵ BOURDIEU, 2013, p. 372. Faço o uso do termo sob a perspectiva de Bourdieu: universo relativamente autônomo, em que se elaboram, na concorrência e no conflito, os instrumentos de pensamento do mundo social objetivamente disponíveis em determinado momento e em que, ao mesmo tempo, se define o campo do pensável politicamente.

³⁰⁶ FOCILLON, 1980, p. 334-335.

Figura 9 - O Retábulo de Ghent – Político do Cordeiro Místico. Painel central. 1432. Jan e Hubert Van Eyck. Catedral de São Bavião. Vista do retábulo quando fechado



Figura 10 - O Retábulo de Ghent – Políptico do Cordeiro Místico. Painel central. 1432. Jan e Hubert Van Eyck. Catedral de São Bavião



O corpo central é presidido por uma visão de Deus Todo-poderoso, com a Virgem e São João. O painel inferior representa a adoração do Cordeiro Místico, símbolo da redenção. Frente ao altar em que se encontra, surge a fonte da vida, para a qual confluem os maciços cortejos de santos e personagens bíblicas. Os elementos paisagísticos foram tratados com grande minúcia.³⁰⁷

O *Retábulo de Ghent* materializa a nova postura erudita proporcionada pelo humanismo. O forte apelo ao detalhismo com intensas doses de simbolismo, a espacialidade ou a perspectiva³⁰⁸, nas quais se manifesta a grande sensibilidade artística, dá à representação os indícios da nova mentalidade despertada na intelectualidade dos sujeitos. Esses novos, porém antigos elementos do Classicismo incorporados na representação são possíveis identificar os traços de um realismo ideal.

Esse re-despertar manifestado nos/nas humanistas e sentido por toda a Itália em sua fase primitiva e vigorosa sobre as questões intelectuais, sociopolíticas, artísticas, culturais e religiosas, posteriormente tomou rumos vindouros, alcançou o Norte dos Alpes – a Alemanha, em meados do século XV. A influência italiana originou na Europa setentrional uma nova

³⁰⁷ BRACONS, 1992, p. 61.

³⁰⁸ BRACONS, 1992, p. 67.

atenção dedicada as Escrituras Sagradas e um renovado horizonte acerca do mundo e do universo. Essas ideias poriam à Cúria e à doutrina religiosa o desafio de ressignificar as práticas adormecidas, repudiar as ideias vigentes ou, em certa medida, assimilá-las. Assim, a partir deste contexto, considera-se, pois, ao norte da Alemanha, o movimento reformador protestante decisivamente afetado pelo impacto da Renascença e ambos adiante desembocariam na entrada da modernidade.³⁰⁹

2.2 O Renascimento e a Reforma Protestante

2.2.1 O Renascimento: um novo ideal para a existência humana

[...] homens [sujeitos] de ação, substituíram as trilhas já sem perspectiva da especulação medieval por novas exigências, novos impulsos, novos fermentos; diante das perguntas que até aquele momento haviam permanecido sem resposta, abriram-se novas e imprevisíveis possibilidades. De uma forma inteiramente inédita e desconcertante, novas ideias e novas hipóteses floresceram: desaparecia assim uma forma de entender a realidade, enquanto surgiam posições completamente originais. Magia e ciência, poesia e filosofia misturavam-se e auxiliavam-se, numa sociedade atravessada por inquietações religiosas e por exigências praticas de todo gênero. Longe de se apresentarem em linhas bem definidas, os vários movimentos agiram uns sobre os outros, condenando à esterilidade as posições esquematizadoras ou as reconstruções sistemáticas.³¹⁰

O movimento renascentista nasceu na Itália com o propósito de acercar o espírito humano de novos conceitos mentais em literatura, ciência, arte e religião. Nesse período, o olhar voltou-se para a antiguidade clássica greco-romana. Em Gombrich, este ressurgimento aconteceu pelo fato das ideias humanistas associarem-se a uma ressurreição da grandeza de Roma. Sob essa perspectiva, acreditava-se reviver o passado glorioso que havia florescido na erudição antiga do Império Romano, considerado o centro do mundo civilizado. Nesse sentido, tinha-se a seguinte ideia: todo o progresso conquistado neste império havia sido destruído com os saques e as invasões de povos bárbaros do Norte – frente aos demais acontecimentos, a sociedade encontrava-se num estágio desacreditado – motivo pelo qual o termo utilizado para o movimento estendeu-se como o renascer de uma nova era. Esse quadro simplificado do curso real, em certo modo, desdobrou indícios da renovação social, a revolução religiosa e a aceitação do direito romano a partir da Alemanha, em seguida por todo o continente europeu.³¹¹

³⁰⁹ DREHER, 1996, p. 11-13.

³¹⁰ GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996. p. 11.

³¹¹ GOMBRICH, 2000, p. 155; GREEN, 1984, p. 33 e p. 36.

As buscas pelos estudos minuciosos e detalhistas das ciências, especialmente do direito e da medicina, a redescoberta do texto literal das Sagradas Escrituras, e o exercício das virtudes cívicas e sociais, apresentaram uma nova realidade ainda não vista, ou até adormecida pelo tempo.³¹² O renascer da mentalidade que surgiu pelo humanismo, em sua eminência, sucedeu todas as renovações fecundas na sociedade, desde o ideal de ser humano à sua postura metodológica de caráter literário, científico e filológico.³¹³ O mundo antigo converteu-se num modelo a ser imitado cujas referências triunfaram sob a ordem intelectual.³¹⁴ Nas artes, uma espécie de leitura naturalista sob os traços realistas e comoventes refletiram o novo ideal, no qual a valorização do indivíduo e da natureza postulava uma mudança de espírito e de compreensão da sociedade. Essa transposição de conceitos espirituais e mentais, sobretudo nas imagens figuradas, foi sentida e expressa de uma maneira jamais vista antes nas representações artísticas. Os espaços da arquitetura, as linhas e cores das pinturas e as esculturas, refletiam-se os maiores valores humanísticos: a racionalidade e a dignidade do ser.³¹⁵

A cultura humanística, que desabrochou nas cidades italianas entre o século XIV e XV, manifestou-se principalmente no campo das disciplinas morais, por um novo caminho em direção aos autores antigos. Concretizou-se nos métodos educativos adotados nas escolas de gramática e de retórica; atuou na formação dos dirigentes das cidades-estado, oferecendo-lhes técnicas políticas mais refinadas. Serviu não apenas para compilação mais eficaz do epistolário oficial, mas também para formular programas, compor tratados, definir ideias, elaborar uma concepção da vida e do significado do homem [ser humano] na sociedade. O discurso estabelecido pelos gramáticos sobre a linguagem dos textos antigos passou a integrar todo o texto e toda a linguagem: instituições, costumes, normas, procedimentos lógicos, visões de mundo. Uma afirmação sem preconceitos do espírito crítico veio operando nos vários campos da atividade humana, colocando em dúvida, em seus fundamentos, as autoridades sobre as quais grande parte do saber medieval estava fundamentada.³¹⁶

A nova *intelligentsia* caracterizava-se essencialmente como um movimento de pessoas letradas, artesãos e artistas atrelados/das à classe governante que tinha assumido os

³¹² GARIN, 1989, p. 96.

³¹³ GARIN, 1989, p. 96. Segundo Garin, a filologia nascera “[...] como uma consciência crítica das relações construídas humanamente e reconstruídas racionalmente: consciência de nós mesmos e dos outros num mundo edificado em comum e recuperado em todas as dimensões através do reconhecimento universal da obra humana; consciência, precisamente, dessa actividade produtiva, das etapas que marcam o seu desenvolvimento e dos valores que vai conquistando”.

³¹⁴ LE GOFF, 1990, p. 171-172. Segundo Le Goff, o pensamento desenvolvido para termo *antigo* no Renascimento possui uma carga ambivalente, pois designa uma época remota, ao mesmo tempo, permanece imbuído à antiguidade o prestígio das origens da humanidade. Esta ambiguidade encontrada no *antigo* sustentada na renascença e no humanismo “[...] erguerá contra as ambições do moderno. Esta idade moderna acabará por se tornar anti-humanista [...], também irá aliar-se às outras antiguidades, precisamente aquelas que tinham sido substituídas, destruídas ou condenadas.”

³¹⁵ PROENÇA, 1994, p. 78.

³¹⁶ GARIN, 1996, p. 10.

principais poderes do Estado.³¹⁷ Esses portadores da cultura – outrora inaugurada – nasceram da mesma religiosidade e individualidade medieval tardia, porém as encantadoras descobertas dos mundos exterior e intelectual asseguraram-lhes características predominantemente mundanas. Esse caráter secular, foi grandemente enobrecido pela poesia e pela arte ilustra, sobretudo sob o véu genuinamente religioso, a posteridade dos méritos, a própria glorificação daqueles e daquelas³¹⁸ que promoviam estas demandas e, também, incontáveis progressos e realizações em torno de uma metafísica do ser criador.³¹⁹

Esse progresso intelectual e cultural se expressa pelos pintores, escultores, arquitetos como Giotto di Bondone, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Michelangelo que se destacaram com suas técnicas inovadoras. Precursores como Petrarca, Boccaccio e Dante foram considerados por muito tempo os fundadores da nova consciência humanista; precursoras como Cassandra Fedele, Caterina Sforza, Vittoria Colonna, retrataram significativamente este espírito em seus sonetos e poesias.³²⁰ A poetisa Colonna, ainda em lineamentos medievais, sob uma compreensão espiritualmente religiosa, encarnou a concepção humanista em um de seus poemas. Sob os valores mundanos de seu contexto e num movimento de valorização e encarnação física emerge a natureza do *Sagrado*.

Em suas vitórias, minha luz eterna/
nem o tempo nem a temporada deu seus
favores;/ sua espada, sua virtude e seu coração inabalável/
serviu como seus ministros no verão e no inverno/
previsão prudente, divina governança/
superou seus adversários em um curto espaço de tempo/
em meio interposto mais honra para as
grandes obras/ não menos do que fez suas ações para a sua alma interior./
Pessoas espirituosas, altas almas reais,/ rios largos, altas montanhas,
cidades nobres/enfraquecidas foram conquistadas por seu ardor./
Na terra você subiu para os mais

³¹⁷ BURCKHARDT, 1991, p. 111; BRACONS, 1992, p. 09. Nas palavras de Burckhardt, despertara na Itália “uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo. [...] ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem [ser humano] torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece enquanto tal.” Em Bracons, os primeiros indícios desta independência burguesa ocorreram no século XIII, um período de prosperidade econômica. O crescimento das cidades urbanas motivava “[...] o desenvolvimento paralelo das novas estruturas sociais, à restauração plena do poder monárquico, a institucionalização dos Estados, a progressiva definição de sentimentos nacionais.”

³¹⁸ GREEN, 1984, p. 33-37; BURCKHARDT, 1991, p. 354-355 e p. 283-285. Trago aqui a contribuição que Burckhardt assegura a respeito da mulher. Segundo o autor, o apreço “[...] a cultura da Antiguidade é encarada como o bem supremo da vida”. Neste sentido, concedia-se de bom grado que filhas e filhos de príncipes a desfrutassem. A mulher culta encontrava-se em pé de igualdade com o homem e muitas vezes compartilhava leituras e composições intelectuais e espirituais. “Não se pode aqui absolutamente falar em uma particular emancipação consciente, porque esta existia naturalmente. [...] O gênio que preside esse convívio não é a feminilidade de hoje – ou seja, o respeito a determinados pressupostos, noções e mistérios –, mas a consciência da própria energia, da beleza e de um presente perigoso e repleto de oportunidades”. Contudo, este desenvolvimento “[...] fora da Itália, e até à Reforma, a personalidade das mulheres, ainda que princesas, sobressai apenas em pequena medida.”

³¹⁹ GARIN, 1989, p. 85. “[...] à virtude humana, à virtude que vence o destino, que muda os dados do destino e constrói o seu mundo, que dá às coisas um rosto novo, com essa *arte* humana que conjuga ciência e poesia.”

³²⁰ GREEN, 1984, p. 33-34; BURCKHARDT, 1991, p. 284-285.

altos escalões;/ agora no céu você desfrutará de novos triunfos,/ sua testa coroada e cercado com outros louros.³²¹

Assim, essas características individualistas e espirituais nas produções literário-artísticas possibilitaram aos sujeitos reconhecerem-se capazes de reconstruir a si próprios e os seus mundos. As novas exaltações da natureza humana e do infinito atribuiu aos sujeitos uma consciência de liberdade com o absoluto. Nas palavras de Garin, a mentalidade desenvolvida nos indivíduos, precisamente nas personalidades, tornou-as mais conscientes “[...] relativamente àquelas outras formas tradicionais de filosofia, que em lugar de reconhecer este mundo para modificá-lo depois submetendo-o às exigências humanas”³²², passou a submetê-lo em suas próprias individualizações.

2.2.2 *O apego à literatura clássica no pensamento renascentista: da consciência crítica das relações construídas humanamente às novas concepções teológicas e artístico-culturais*

No apogeu do Renascimento, no século XV, multiplicou-se a posse e a propagação dos escritos clássicos greco-romanos que, até então, circulavam em tradução latina. Conforme Burckhardt, alguns dos principais fomentadores da tradução desta literatura foram sujeitos de uma rigorosa religiosidade. Essa atitude religiosa dos sujeitos unindo-se a um humanismo multifacetado proporcionou um conhecimento deveras erudito da Bíblia e a uma profunda devoção.³²³ Essa tendência levou a fundir o espírito do cristianismo ao da Antiguidade; ensinamentos dos Pais da Igreja, especialmente os de Santo Agostinho foram tratados de maneira modesta e de uma forma completamente diferente.³²⁴

Essa ampliação dos estudos trouxe para os espíritos cultos uma espécie de racionalismo superficial, uma cristalização das ideias e o desprezo à doutrina até então pregada pela Igreja. Simultaneamente a isso, o sujeito a partir da investigação filosófica, vislumbrava-se por uma dimensão ontológica de sua espiritualidade. Em decorrência disso, o sujeito passou a compreender uma nova concepção teológica e cultural com relação a *Deus* e

³²¹ BRUDIN, Abigail. *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian reformation*. In: Colonna, Rime, ed. By Bullock. Great Britain: ASHGATE, 2008. p. 38. A le vittorie tue, mio lume eterno, non gli die' 'l tempo e la stagion favore; la spada, la virtù, l'invitto core fur I ministry tuoi la state e l'verno. Prudente antiveder, divin governo vinser le forze averse in sì brev'ore che 'l modo a l'alte imprese accrebbe onore non men che l'opre al bel animo interno. Viva gente, real animi alteri, larghi fiumi, erti monti, alme cittadi da l'ardir tuo fur debellate e vinte. Salisti al modo i più pregiati gradi; or godi in Ciel d'altri trionfi veri, d'altre frondi le tempie ornate e cinte.

³²² GARIN, 1989, p. 89.

³²³ BURCKHARDT, 1991, p. 360.

³²⁴ BURCKHARDT, 1991, p. 360-361.

à natureza humana.³²⁵ Os impulsos dessa recente atitude, estabeleceu no sujeito uma certa consciência de sua própria existência e corporeidade, futuramente aprofundadas na revolução espiritual que a Reforma Protestante causou ao Norte.

Dessa maneira, o apego à Antiguidade e ao Classicismo lançou no imaginário do sujeito a virtude de vencer o destino e construir um mundo novo. Esse reconhecimento do passado, das marcas do seu desenvolvimento e de sua valoração “[...] convertera-se num diálogo em que cada um participa a título pessoal.”³²⁶ Com efeito, concedeu aos sujeitos sua semelhança a si próprios, e a *Deus*. Logo, isso estabeleceu a liberdade do ser criar e construir uma contribuição substancial para sua própria salvação.³²⁷ Nesse sentido, salienta Garin, essa criação e construção “[...] só pode ser uma definição dentro do horizonte temporal da vida mundana; uma definição das relações humanas em que reencontrar o outro é, ao mesmo tempo, reencontrar-se a si.”³²⁸ Portanto, esse reencontro dá-se por meio de um processo de diferenciação e individualização.

Essas ideias difundiram-se desde a ciência histórica às variações culturais. Foram partes integrantes da imensidão dos vestígios pictóricos, escultóricos e arquitetônicos. O ideal renascentista ganhava formas que o espírito da época procurava identificar. Isso resultou um sujeito criador individual e autônomo cuja expressividade e sentimento – até então submisso à influência do poder real e eclesiástico – torna-se liberto. Na arte, o uso da perspectiva, do claro-escuro, da profundidade e um caráter tridimensional foram incorporados. A proporção, relações matemáticas e geométricas, o volume e a crença na dignidade do ser humano foram fortemente enaltecidos nas representações.³²⁹ Sob esse sentido, as obras de Fran Angélico (1355-1455) e Sandro Botticelli (1445-1510), podem ser tomadas para exemplificar tais ideais.

³²⁵ GREEN, 1984, p. 37; GARIN, 1989, p. 174-175.

³²⁶ GARIN, 1989, p. 174.

³²⁷ SPITZ, 1987, p. 44.

³²⁸ GARIN, 1989, p. 175.

³²⁹ PROENÇA, 1994, p. 78-92.

Figura 11 - A Anunciação (1438-1445). Fran Angelico. Museu de São Marcos Florença, Itália



Figura 12 - Alegoria da Primavera (1477-1482). Sandro Botticelli. Galeria de Uffizi Florença, Itália



As obras *A Anunciação* (1438-1445), de Fran Angélico, e *Alegoria da Primavera* (1477-1482), de Sandro Botticelli, materializam no figurativo as técnicas recém-adquiridas e refletem o pensamento constituído na renascença. Na pintura de Angélico, a piedade

monástica afundou-se nas técnicas objetivas e realísticas. Na pintura de Botticelli, a busca pela beleza contemplativa e a mitologia clássica em simbolismo religioso cristão compõe a atitude do figurativo. Para Burckhardt, esses elementos composicionais das representações artísticas vêm interpretados como um “redespertar” da beleza antiga e a união das artes plásticas à literatura e à ciência.³³⁰ Em Garin, essas inovadoras técnicas utilizadas nas artes figurativas, “[...] tornou-se determinante por uma conscientização ligada a uma transformação cultural ampla.”³³¹ Assim, essa complexidade histórico-cultural no campo da imagem figurada artística, no decurso do cenário italiano, influenciou não somente as escolas de arte fragmentadas nas cidades,³³² mas afetou também profundamente a vida intelectual artística religiosa de toda a sociedade europeia.

2.2.3 O Renascimento na Alemanha e sua influência na Reforma Protestante

Em meados do século XV, diante do desenvolvimento político, econômico e intelectual inicialmente conquistado na Itália pela rápida difusão dos estudos humanistas, nos meios burgueses e universitários, o movimento renascentista desabrochou na sociedade alemã. Com efeito, a estimada contribuição germânica ao Renascimento sucedeu a partir da invenção da prensa gráfica.³³³ Como um catalisador, a impressão com tipo móvel, mudou o foco auditivo para o visual, conduzindo amplamente a difusão da cultura e conseqüentemente cristalizou o saber. Tais atributos, não somente permitiram aos leitores e às leitoras, na conjuntura social e cultural, estudar os textos clássicos e religiosos como também se tornou possível a veiculação de profundas críticas, diluindo a hegemonia da cultura tradicional.³³⁴ Considera-se, pois no Norte da Alemanha o espírito renascentista mais próximo dum movimento de tonalidades e predominâncias mais religiosas.

Com o aparecimento da renascença, a classe intelectual germânica assimilou as ideias do movimento dentro de uma perspectiva cristã. Nesse sentido, a Cúria e as doutrinas precisavam de ser ressignificadas e reformadas. A aplicação das ideias humanistas à Bíblia, a

³³⁰ FERNANDES, Cássio da Silva. As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de história da arte de Franz Kugler (1848). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, 2005. p. 108-109. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a06v2549.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

³³¹ GARIN, 1996, p. 15.

³³² GOMBRICH, 2000, p. 171. O termo *escola* para época significaria aos jovens estudantes uma condição temporária sob os cuidados de seus mestres. O aprendiz compartilharia o mesmo teto de seu tutor e gradualmente ser-lhe-ia confiada a execução de alguns trabalhos.

³³³ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 24. Inventada por Johann Gutenberg de Mainz aproximadamente em 1450.

³³⁴ GREEN, 1984, p. 48-50; SEVCENKO, 1986, p. 67-68; BURKE; BRIGGS, 2000, p. 26-30. “Elizabeth Eisenstein, sustentou em um ambicioso estudo lançado em 1979 que a impressão gráfica era *a revolução não reconhecida*, e que seu papel como *agente de mudança* havia sido subestimado nos levantamentos tradicionais sobre Renascença, Reforma e revolução científica”.

redescoberta do texto literal a partir dos estudos da antiguidade clássica no hebraico e grego, fomentaram fatores que contribuíram para o engajamento da renovação cultural, social e religiosa na sociedade alemã. Com essa ênfase, foram manifestas fortes sátiras à postura clerical com relação à “[...] adoração das relíquias, à exploração da fé com as peregrinações aos santuários, às práticas supersticiosas, às desonestidades de muitos profissionais.”³³⁵ Paralelamente a isso, a ‘compaixão alimentada pela imagem de Cristo sofredor’, pelas vias-crúcis, a veneração do sangue e das cinco chagas de Cristo, os cultos aos santos invocados amiúde, em relação aos problemas específicos, tomavam uma importância desmesurada.³³⁶

Sob esses extremos, Lienhard assevera que se operava uma espécie de *coisificação* da religião.³³⁷ Com isso, a vanguarda humanista na Alemanha passou a tencionar o legado do imperialismo romano e da religião por uma política ousada e renovadora.³³⁸ Segundo Dreher, os humanistas fundamentaram-se na prática de uma nova pedagogia moral para os clérigos e leigos. Tais avanços exigiram uma reforma em todo o sistema universitário.³³⁹ Essa perspectiva, findou com os sistemas teológicos dominantes, sublinhou muitas incertezas na esfera teológica e ocasionou uma diversidade de correntes. Lienhard ressalta, que a corrente proveniente do pensamento de Guilherme de Occam (1285-1349) foi grande fonte de influência nesse período.³⁴⁰ Poder-se-ia dizer que o impacto da renascença cultural com a contribuição da corrente humanística (entre novo e o antiquado), causou no imaginário dos sujeitos uma convicção “[...] emancipação de pessoas leigas em relação aos clérigos [...] e a inquietude de homens e mulheres angustiados pelo julgamento divino.”³⁴¹

Todas estas manifestações efervescendo no seio clerical, literário, artístico e popular – salientado por Green – afetaram completamente o espírito humano em relação a sua individualidade e a sua existência no mundo. Com o declínio da ciência medieval no meio universitário, com a difusão de livros e com o teor humanístico criou-se um público, por vezes, mais interessado no saber racional e consciente sobre o cosmo circundante.³⁴² Essa tendência, levou os sujeitos em seus paradoxos, tensões, buscas e conquistas a almejem uma

³³⁵ GREEN, 1984, p. 52.

³³⁶ LIENHARD, 1998, p. 24-25.

³³⁷ LIENHARD, 1998, p. 25.

³³⁸ GREEN, 1984, p. 52.

³³⁹ LIENHARD, 1998, p. 26-29; DREHER, 1996, p. 13.

³⁴⁰ SPITZ, 1987, p. 47; LIENHARD, 1998, p. 25-26. “O occamismo insistia na distinção entre filosofia e teologia, na análise dos conceitos antes que na especulação, na soberania de Deus e na livre aceitação do ser humano, dando em tudo lugar, na perspectiva da *potencia ordinata* de Deus, ao sistema sacramental e ao esforço humano, incitado a fazer aquilo que estava em seu poder para *merecer* a atribuição da graça. Registrar-se-á também que a graça era preponderantemente descrita como não-imputação do pecado, e não tanto como poder de renovação.”

³⁴¹ GREEN, 1984, p. 50 e 52; FISCHER, 2000, p. 278; LIENHARD, 1998, p. 26-29.

³⁴² GREEN, 1984, p. 48.

nova postura diante de sua experiência religiosa e a fomentarem uma reforma espiritual. Com efeito, essa tomada de consciência, despertada no Renascimento, constituiu nos sujeitos – no início do século XVI, muito menos propensa a suportar a ideologia sustentada em épocas passadas – um otimismo diante do presente e futuro. Nesse sentido, não somente trouxe uma renovação conceitual ao cenário religioso, significativamente, estabeleceu-se como base instrumental dos reformadores protestantes.

Com a irradiação do pensamento humanista setentrional, principalmente por meio da imprensa, multiplicaram-se as edições de livros, textos e panfletos nos círculos sociais. A literatura clássica – o resgate das línguas antigas trouxe um fator decisivo para o desenvolvimento de uma perspectiva mais próxima do pensamento cristão. A interpretação da Bíblia aliada ao repúdio dos abusos existentes validou a crescente procura por esses estudos.³⁴³ Sob esse ideal, destaca-se o grande precursor do humanismo alemão, Erasmo de Roterdã (1466-1536). O estudioso da época assumiu o moralismo humanista e contribuiu com irrefutáveis críticas à escolástica. A recuperação das línguas antigas reconhecendo, no entanto, no estudo dos Pais da Igreja e na Patrística a autoridade da tradição interpretativa da Igreja encontrada em santos, mártires e concílios.³⁴⁴

Ao lado da teologia humanista em Erasmo e a viva espera de uma renovação do Império, no centro da concepção reformatória em Lutero, estava o humanismo bíblico. O desejo de regresso a uma religião mais pessoal, os profundos esforços na aprendizagem das línguas antigas, o interesse pelas fontes, em particular pelo texto bíblico, contribuíram para a base do aspecto intelectual da Reforma Protestante.³⁴⁵ Isso possibilitou a tradução da Bíblia em vernáculo o que exerceu influências notáveis na formação da nova geração de clérigos.³⁴⁶ Nas palavras de Junghans, as “[...] expectativas e os métodos acadêmicos do humanismo bíblico, bem como, a sua consciência crítica da teologia, da filosofia e da Igreja existentes, impulsionaram o desenvolvimento de Lutero.”³⁴⁷ Dreher, assevera que praticamente todas as tendências da Reforma Protestante têm traços humanistas.³⁴⁸ Esses traços do humanismo, com

³⁴³ DREHER, Martin N. Introdução. In: LUTERO, Martinho. Da vontade Cativa. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 4, p. 11-12.

³⁴⁴ DREHER, 1996, p. 11-14.

³⁴⁵ GREEN, 1984, p. 55; LIENHARD, 1998, p. 27.

³⁴⁶ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 81. Enquanto Erasmo escrevia em latim para ser lido nos círculos acadêmicos, Lutero escrevia em vernáculo “[...] de modo que sua mensagem pudesse ser compreendida pelas pessoas comuns.”

³⁴⁷ JUNGHANS, Helmar. *Martin Luther in two Centuries: the sixteenth and the twentieth*. St. Paul: Lutheran Brotherhood Foundation Reformation Research Library, Luther Northwestern Theological Seminary, 1992. p. 13-14. “[...] expectations and the academic methods of biblical humanism as well as its critical awareness of existing theology, philosophy and the church, drove Luther’s development.”

³⁴⁸ DREHER, 1996, p. 12.

a contribuição da imprensa gráfica, converteu o movimento reformador em uma revolução permanente. Por essas razões, o movimento reformador criou suas raízes na situação social emergente, respondeu à ascensão de uma esfera pública amplamente religiosa.

Paralelamente ao contexto literário do humanismo bíblico germânico, no início do século XVI, o ideal renascentista despertou, ao mesmo tempo, uma diversidade de tendências artísticas no meio cultural. O esplendor do Classicismo e a interdependência entre burguesia, clero e artistas foram pêndulos enfaticamente progenitores de uma arte estritamente secular, ao mesmo tempo espiritualmente religiosa. Sob os padrões objetivos e racionais à união da herança gótica, as imagens figuradas e as representações artísticas manifestaram com toda a força a atitude do pensamento social. Nesse sentido, incorporaram a materialização espiritual das mentalidades, das relações de poder, sobretudo, fomentaram novas realidades à arte setentrional alemã e sua autonomia diante os padrões da Igreja.³⁴⁹

Essa independência da arte do domínio clerical representou para a Reforma elementos que foram grandes aliados como: desenhos críticos, xilogravuras, sátiras e símbolos. Esses elementos ajudaram na difusão dos ideais protestantes, especialmente nas representações veiculadas pela imprensa. Essa autonomia da arte de certos padrões, por meio das tendências renascentistas, propiciou aos sujeitos iletrados sua aproximação na discussão social-teológica.³⁵⁰ A *Sátira Protestante* (1562) documenta a forte crítica da vanguarda humanista ao sistema clerical. As ênfases teológicas e relíquias no pêndulo contrastam com a atitude dos sujeitos a partir do humanismo bíblico. Sob essa postura assumida na renascença cultural, o movimento reformador incentivou na mentalidade dos sujeitos a força da Palavra. Assim assevera Lienhard:

[...] em reação às excrescências amiúde mórbidas da piedade popular –, parece que a piedade se racionalizava ou se espiritualizava. Em particular nas cidades, o que algumas pessoas procuravam era a exortação moral e uma piedade despojada, baseada muito mais na Bíblia, nos livros de piedade e na pregação do que no rito.³⁵¹

³⁴⁹ JANSON, H. W. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 3. 2001. p. 692; JANSON; JANSON, 1996, p. 237; DREHER, 1996, p. 55. Para Janson, estima-se que esta vinculação resultara uma espécie de *Guerra dos Cem Anos* entre os estilos e tenha se originado pela falta de patrocínio burguês. Ao lado disso Dreher atenta que a de-sacralização da pintura ou a arte secular fora confeccionada pelas demandas dos patrocinadores, essencialmente por seu caráter utilitário e pela própria emancipação intelectual.

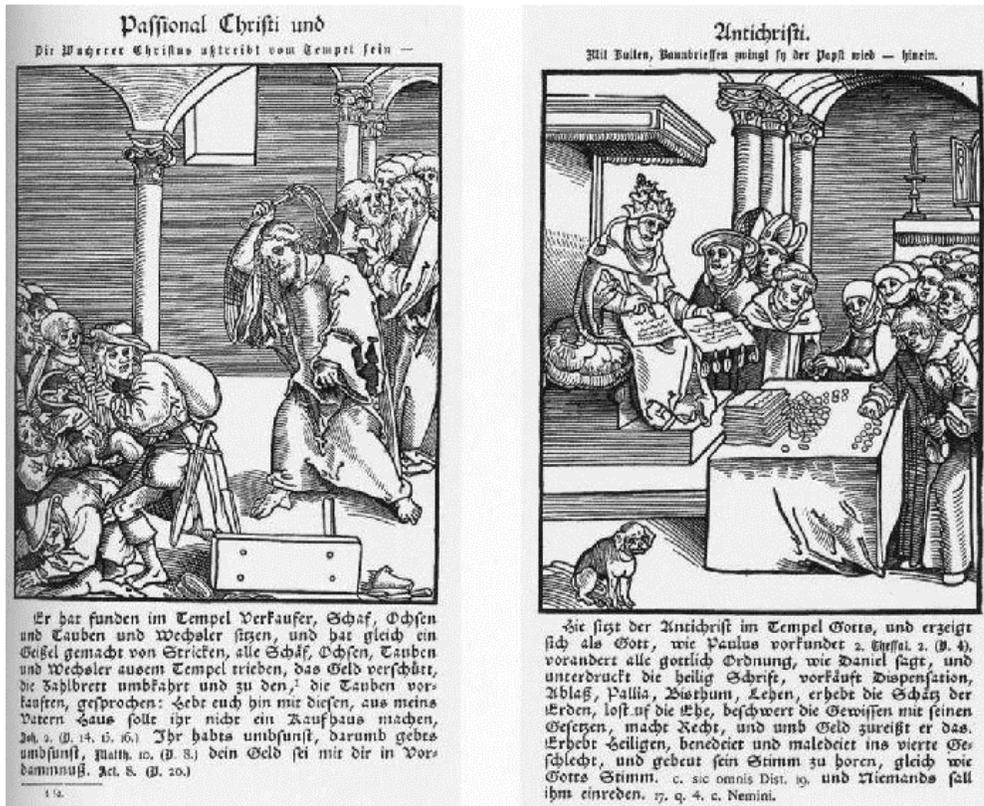
³⁵⁰ LIENHARD, 1998, p. 127-128. Segundo Lienhard, Lutero considerava as imagens como uma ajuda possível para fé do povo simples, desde que não fossem adoradas; via-as como uma aproximação de Deus ao ser humano, como um veículo transmissor do evangelho de Cristo.

³⁵¹ LIENHARD, 1998, p. 25.

Figura 13 - Sátira Protestante (1562). Museu Calvino, Noyon



Figura 14 - Paixão de Cristo e Anticristo (1521). Lucas Cranach, o Velho. Biblioteca Britânica



A xilogravura *Paixão de Cristo e Anticristo*, de Cranach, materializa a nova pedagogia humanista e uma renovação moral dos clérigos e dos leigos. A ação do figurativo em Cranach chama a atenção para duas realidades. Primeira, a obra explora o interesse pelas fontes, em particular pelo texto bíblico e, segunda, a comercialização de indulgências pela graça. A crítica na imagem indica a distância entre o Evangelho e a prática exercida pela Igreja. Essa gravura entre outras representações artísticas irradiou-se por meio da imprensa em toda a sociedade alemã, e, isso gerou um deslocamento significativo dos sujeitos para o domínio interior. Quer dizer, a discordância sobre as funções e os poderes da Cúria e a natureza da religião proporcionaram uma contribuição importante para a emergência do pensamento crítico.

[...] no alvor do século XVI a opinião pública estava certamente muito menos propensa a suportar os abusos do que estivera em outras épocas. A exigência de uma Igreja purificada tinha se tornado mais forte; com crescente irritação percebia-se o fosso entre Igreja real e a Igreja pretendida por Cristo.³⁵²

A autonomia da arte a partir da renascença cultural e do surgimento da imprensa possibilitaram a rápida difusão de imagens figuradas e representações artísticas. Embora essas tendências tenham corroborado bastante para a discussão social-teológica da Reforma, outros debates sobre a arte passaram a surgir no movimento reformador. Para além de tais representações, desenhos e xilogravuras, manifestas entre as camadas intelectuais e sociais, as pinturas e as esculturas encontradas no interior dos templos e igrejas, na percepção de alguns reformadores, não estavam mais a serviço da piedade. A partir dessa reflexão inaugurada no movimento reformador, a relação entre arte e teologia, tornou-se abruptamente incorreta e pecaminosa.³⁵³ Nesse aspecto, Dreher e Turner descrevem:

[...] o Renascimento, provocara o surgimento de uma “arte religiosa” confeccionada por pintores nada religiosos. Pinturas voluptuosas eram vistas por pessoas piedosas como não tendo mais nada a ver com a religião [...], nelas via nada mais que ídolos, alguns vestidos com armaduras, outros santos e santas eram apresentados nus, como se se pretendesse despertar a volúpia ao invés da veneração. Na imagem via-se o auge da dissolução eclesiástica. Reformar a Igreja significava também destruir as imagens.³⁵⁴

³⁵² LIENHARD, 1998, p. 22.

³⁵³ DREHER, 1996, p. 55; WERLE, Marco Aurélio. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. *Kriterion*: Revista de Filosofia. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, vol. 45, n. 109, 2004. p. 38-39. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v45n109/v45n109a02.pdf>>. Acesso em: 18 maio. 2015. Aqui a oposição “[...] não está em primeiro lugar sob o problema material do desenvolvimento de técnicas de reprodução das obras de arte, e sim no problema do conteúdo espiritual religioso que sofreu mutações na efetivação de si mesmo”. Contudo, embora as representações figuradas tivessem adquirido intrinsecamente novas propriedades no terreno supra-sensível fora resultado das mudanças ocorridas no espírito humano.

³⁵⁴ DREHER, 1996, p. 55.

[...] a lacuna entre as experiências diárias dos cristãos comuns da Europa e essas pinturas de querubins, anjos e beatos que participaram dos eventos bíblicos era tão grande quanto o que existia entre suas pequenas moradias cheias de fumaça e as enormes abóbadas das modernas catedrais daquela época.³⁵⁵

Sob essas perspectivas, iniciou-se o processo histórico do ciclo moderno e a consequente crise da imagem. A querela da arte sacra e religiosa fortemente sublinhada no decorrer dos séculos precedentes – a divisão estrita entre *Sagrado* e profano entrelaçou-se a renascença cultural e perpetuou-se tomando proporções inimagináveis – conduziu a arte cristã definitivamente extinguir-se.³⁵⁶ A progressiva emancipação histórica artística, a elaboração e o aperfeiçoamento do aspecto sensível conquanto, compunha-se sob um panorama de crise à transformação interna da religião cristã. Portanto, nesse estágio a arte delimita dois momentos: “[...] a saída do absoluto para a sua efetividade cotidiana e ao mesmo tempo a busca de uma idealização reflexiva deste cotidiano diante do absoluto.”³⁵⁷

No horizonte de oposição entre arte e teologia, ante o desfalecer de uma era e o nascer dum horizonte a outro, a partir do pensamento protestante. A nova teologia da imagem estava destinada a rumos bem diferentes dos outrora vividos. Assim, a Reforma Protestante sob a marcha do aniconismo e do biblicismo fundamentalista provocara o congelamento das representações artísticas figuradas; “[...] a interrupção do movimento da imagem e o isolamento desta, sua retirada dos fluxos, em função da crença de que a imagem tem em si mesma, um significado – e visto que ela não o tem – uma vez isolada, então deve ser destruída sem piedade.”³⁵⁸

³⁵⁵ TURNER, Steve. *Cristianismo criativo?* São Paulo: W4Editora, 2006. p. 37.

³⁵⁶ BESANÇON, 1997, p. 348; WERLE, 2004, p. 37. “Para a arte cristã interessa em princípio a expressão da interioridade que não mais se encontra numa figura sensível perfeita e acabada. A arte passa do domínio exclusivo do belo – da fusão plena entre o interior e o exterior – para o campo em que encontra também lugar o feio, uma vez que a arte clássica foi à exposição do ideal, mais adequada ao conceito, à completude do reino da beleza. A interioridade cristã, porém, ao se reconhecer a si mesma, novamente sairá de sua esfera interior tornada abstrata para uma interioridade por assim dizer reflexiva-sensível, que permitirá uma reapropriação do sensível não nos moldes da arte clássica grega, e sim de acordo com a subjetividade que penetra na estrutura do mundo”.

³⁵⁷ WERLE, 2004, p. 37.

³⁵⁸ LATOUR, 2004, p. 370.

3 A ARTE NA REFORMA PROTESTANTE: DESDOBRAMENTOS E PERSPECTIVAS

Num horizonte repleto de conflitos envolvendo lutas políticas e religiosas, a Reforma Protestante, sob o prisma do humanismo e do processo histórico,³⁵⁹ pleiteou no século XVI profundas mudanças culturais ao Ocidente. Acentuou nos sujeitos sua individualidade, atendendo aos reclames dos adeptos da “nova fé”, apoiou o estudo e a educação, defendeu a liberdade cristã, fomentou uma consciência protestante à situação vigente tendo como base a noção da salvação pela graça mediante a fé. Todas essas transformações em razão dos acontecimentos políticos e de seus aspectos culturais, como afirma Blainey, lançaram na sociedade as sementes da democracia moderna.

Sob essa perspectiva, a arte na Reforma Protestante, em grande medida, coloca-se como anúncio e denúncia dentro do contexto renascentista. Assume grande importância ao aliar-se a textos e discursos como meio de propaganda. A arte na Reforma Protestante, (por meio das representações artísticas, figuradas e xilogravuras), ao materializar o discurso dos reformadores, contribuiu fortemente para a emergência do pensamento crítico e o envolvimento da margem iletrada. Em consequência disso, a arte vinculada como propaganda pictórica trouxe para a tradição visual novos desdobramentos: fomentou sua emancipação dos modelos teológicos e criou uma esfera artística autônoma.

Por outro lado, a arte encontrou intensas divergências no contexto protestante. Atitudes contrárias às representações artísticas surgiram por parte dos reformadores. A crescente produção artística (representações e imagens figuradas impressas) somou-se a uma piedade fervorosa na massa popular em relação à adoração e ao culto às “imagens santas”. Outro posicionamento contrário se dirigiu a arte plástica (as pinturas e as esculturas), principalmente as desenvolvidas no recente período do Renascimento. A este respeito, a crítica se deu quanto sua composição figurativa, por exemplo, santos e santas apresentadas nuas.

No mundo da Reforma Protestante a ênfase na Palavra, no retorno às fontes, em especial aos textos bíblicos, fomentou em alguns precursores, pregadores, uma espécie de “biblicismo”. Esta interpretação “biblicista” possibilitou que críticas severas fossem

³⁵⁹ DREHER, 1996, p. 12. Dreher observa que a Reforma só pôde acontecer no momento histórico que ocorreu devido aos desencadeamentos que antecederam e sucederam à morte de Maximiliano I. “[...] A Reforma beneficiou-se das guerras de Carlos V e de Francisco I, das conquistas políticas dos senhores territoriais, do fato de o papado aliar-se a Francisco I e os turcos estarem fazendo constantes avanços”, do humanismo e seus avanços na reforma do sistema universitário.

atribuídas ao repertório pictórico artístico produzido no período renascentista. Essa percepção não somente desenvolveu atitudes contrárias a arte, mas também um movimento de destruição a todo o repertório representacional artístico. A depredação das representações artísticas desenvolveu a iconoclastia e acarretou o deslocamento da arte dos templos e igrejas protestantes.

Esses desdobramentos resultaram num grande enfraquecimento do pensamento simbólico, em boa medida, da criatividade artística no contexto da Reforma Protestante radical. Esse desenvolvimento levou o protestantismo radical desvincular-se da arte. Na Reforma Luterana, esse panorama desenvolveu-se sob uma mentalidade diversa: a arte assumiu um lugar pedagógico, porém secundário. A ênfase “a fé nasce a partir do ouvir” colocou a representações artísticas figuradas para um segundo plano. Em vista disso, as representações artísticas no imaginário protestante-luterano perderam seu aspecto revelatório. Nesse ponto, as perspectivas para o contexto protestante-luterano surgem em Tillich no sentido de ressignificar a arte como fonte teológica e a experiência dos sujeitos com as representações artísticas.

Assim, neste capítulo, intentar-se-á a partir do cenário da Reforma Protestante primeiro: apreender o contexto político-social e cultural-artístico na Reforma Protestante, em seguida, discutir a respeito das imagens figuradas entre os precursores do humanismo, seu desdobramento, a iconoclastia protestante e, assim, compreender a arte no imaginário protestante. Com uma perspectiva de resgate da arte para o contexto protestante-luterano, a partir das reflexões de Paul Tillich, buscar-se-á: interpretar a arte como uma forma de pregação e, por fim, enxergar Tillich como um possível interlocutor para o contexto protestante-luterano, por meio dos métodos da correlação e metalogia.

3.1 O cenário da Reforma Protestante

No alvor do século XVI, sob um tempo de emergência político-social e de um vigor cultural-artístico, constituíram-se as primeiras sementes da Reforma Protestante na Alemanha. O “Sacro Império Romano da Nação Alemã”,³⁶⁰ da Idade Média, encontrava-se envolto em tensões herdadas do modelo de cristandade. O rastro do clericalismo, a segregação do sistema

³⁶⁰ LIENHARD, 1998, p. 17-18. O Império germânico se compunha em 350 entidades (territórios, cidades e principados eclesiásticos), tinha à sua testa o imperador eleito, possuía uma Câmara Imperial de Justiça e todas as decisões relativas ao conjunto do Império se tomavam em comum entre o imperador e a dieta que se agrupava em três colégios, os sete príncipes-eleitores, os outros príncipes e condes seculares bem como as autoridades eclesiásticas. Particularmente, tamanho poderio detinha a ordem religiosa, militar e financeira do Estado.

governamental, as crescentes tendências simpodiais dos territórios³⁶¹ e a profunda dependência piedosa, entrementes, arcaica da fé das camadas sociais, compunham o cenário. Por efeito, a eclosão da Reforma Protestante surgiu como uma resposta revolucionária à carência social e compôs a busca do rejuvenescimento no mundo cristão. Martinho Lutero aliado a uma crítica fervorosa, sob a influência humanista alemã, precedeu a polêmica e lançou à vida religiosa dos sujeitos o nascer de sua liberdade.

A solução da vanguarda humanista aos descabros da Igreja Romana àqueles séculos conturbados, voluntariamente propiciou o acesso a todos os sujeitos. Nas palavras de Delumeau: “[...] o humanismo queria purificar a linguagem que se transmitia a Palavra eterna, libertar as Escrituras das escórias e presenteá-la sob uma nova luz”.³⁶² Essa perspectiva, a de um humanismo muito mais religioso do que havia sido sustentado durante muito tempo pela filosofia do Renascimento, produziu profundas mudanças na sociedade alemã. Para o autor, o resultado das manifestações protestantes ao Catolicismo apoiadas no método crítico das ciências religiosas (filologia), as crescentes obras literárias e imagens impressas³⁶³ como mecanismo de denúncia impulsionaram o despertar desta nova consciência cristã aos sujeitos.³⁶⁴ Em Burke e Briggs, essas mudanças contribuíram fortemente para o pensamento crítico, possibilitaram a aproximação dos sujeitos de uma fé ainda não experimentada e converteu a Reforma em uma revolução permanente.³⁶⁵

O cenário da Reforma Protestante, assevera Delumeau, obrigou Roma a reconsiderar sua teologia, clarificar sua doutrina, revalorizar o sacerdócio e os sacramentos; contribuiu para o retorno à Bíblia, desvalorizando a religião hierárquica, o culto e as cerimônias concedidas aos santos.³⁶⁶ Estas medidas tomadas a partir da Reforma, contribuíram para eclosão de uma nova era: à Idade Moderna.³⁶⁷ Como Blainey salienta: “[...] a Reforma lançou

³⁶¹ DREHER, 1996, p. 08-09. A situação da Europa central, Alemanha e Itália tampouco haviam conquistado uma unidade política. “Ali existia uma infinidade de centros regionais de poder, todos subordinados ao poder imperial. Enquanto os poderes regionais buscavam assegurar sua participação no poder imperial, o imperador lutava para aumentar seu poder, levando os estamentos a reclamarem da ‘servidão’ que estavam submetidos.”

³⁶² DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Nueva Clío: la historia y sus problemas. Barcelona: Editorial Labor, 1985. p. 22. “El humanismo quiso purificar el lenguaje em que se transmite la Palabra eterna, libertar a la Escritura de escorias y presentarla bajo una luz nueva.”

³⁶³ GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. p. 269. As obras literárias e imagens gráficas impressas influenciaram não apenas a teoria da elite, mas as noções analfabetas e populares familiarizadas com a tradição visual.

³⁶⁴ DELUMEAU, 1985, p. 22-26.

³⁶⁵ BRIGGS, BURKE, 2006, p. 82-83.

³⁶⁶ DELUMEAU, 1985, p. 26.

³⁶⁷ DREHER, 1996, p. 14-16. “O conceito que caracteriza a Modernidade é ‘Liberdade’. Tudo o que concebemos sob o termo ‘Reforma’ é atraente para o ser humano dos séculos XV e XVI por causa do conceito de ‘Liberdade’. Não é por acaso que a senha ‘Liberdade cristã’ foi lema da Reforma, mas também o motivo que levou muitas pessoas a se afastarem dela”.

algumas sementes da democracia moderna, embora sem saber como e quando iriam germinar.”³⁶⁸ Com a transferência do latim para idiomas como alemão, inglês e outros nacionais, tornou a Bíblia uma linguagem acessível e obrigatória. Obstantemente, essa promoção social culminou não apenas com o protestantismo, como também com o nacionalismo.³⁶⁹

3.1.1 O contexto político-social e cultural-artístico na Reforma Protestante

No contexto político-social e cultural-artístico da Reforma Protestante, somaram-se inúmeras transformações e reações na vida dos sujeitos, tais como: a oposição hierárquica, sob atitudes autoritárias, e as (re)descobertas teológicas. Essas transições possibilitaram aos sujeitos experimentar uma religiosidade mais próxima e pessoal com *Deus*. Esse horizonte desencadeou mutações ideológicas, econômicas, sociais e culturais. A rápida difusão de tais posições luteranas incitaram, em boa medida, muitos humanistas e artistas familiarizados e descontentes com a Igreja.³⁷⁰ A partir deste cenário, a doutrina de Lutero passou a influenciar limites para além do território alemão, como Suécia, Dinamarca, Noruega, Suíça, Países Baixos, entre outros. No entanto, foi na cidade de Wittenberg da Saxônia eleitoral³⁷¹ que o reformador passou sua vida pública.

A este cenário, soma-se ainda o desenvolvimento político e a centralização que a pequena capital Wittenberg da Saxônia obteve em suas atividades econômicas.³⁷² Isso propiciou, em 1502, a fundação de uma universidade. A recém-inventada prensa gráfica possibilitou a difusão dos estudos na academia sobre o pensamento reformista. Embora a taxa de alfabetização neste período totalizasse cerca de cinco por cento de toda a população, o meio acadêmico e a emancipação da educação influenciou grandemente toda a sociedade.³⁷³ Nesse ponto, a invenção da imprensa favoreceu consideravelmente a reprodução de

³⁶⁸ BLAINEY, 2012, p. 217-219.

³⁶⁹ BLAINEY, 2012, p. 217-219. Enfaticamente, estas mudanças propiciaram a educação. Reformadores como Lutero, Zwinglio e Calvino, “[...] acreditavam que todos devem saber ler.”

³⁷⁰ DELUMEAU, 1985, p. 36. Justus Jonas, Ulrico Zwinglio, Felipe Melancton, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Lucas Cranach, entre outros.

³⁷¹ LIENHARD, 1998, p. 20. Este período a pequena capital, sob o governo do príncipe Frederico, “o Sábio” um dos príncipes-eleitores do imperador constituía a autoridade territorial e ampla participação na administração da Igreja.

³⁷² LIENHARD, 1998, p. 20. Mesmo que a Saxônia eleitoral não se destacasse como um centro de trocas comerciais, as exportações de cereais cultivados, sobretudo, a extração mineira de cobre e outros metais ferrosos, tais como estanho, chumbo e o zinco favoreceram destaque econômico.

³⁷³ LINDBERG, Carter. *As reformas na Europa*. Trad. Luís Henrique Dreher e Luís Marcos Sander. São Leopoldo: Sinodal, 2001. p. 50-52.

representações artísticas e imagens figuradas e multiplicou as edições de textos, livros e panfletos possibilitando seu acesso a todas as camadas sociais.³⁷⁴

Sob esse panorama, a Reforma Protestante sob as influências da Renascença cultural iniciou um crescimento expansivo na produção livreira; milhares de panfletos, sermões, plaquetas, dedicatórias e prefácios foram publicados. Tanto a literatura quanto a arte – principalmente a elaboração de xilogravuras e imagens gráficas – compreenderam grande importância como meio da propaganda protestante.³⁷⁵ Ademais, a ampla difusão da figura impressa possibilitou a materialização do discurso dos reformadores, sujeitos iletrados apreenderam os estudos críticos a respeito da Igreja e suas bases teológicas. Para Burke e Briggs, esse desenvolvimento ocasionara “[...] a mudança mais profunda da comunicação visual de todo aquele período, pois permitira, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão.”³⁷⁶

A propagação acentuada dos livros, escritos humanistas e, principalmente, das representações figuradas impressas, facilitou o envolvimento da margem. Em resposta disso, originou uma consciência política popular vinculada à teologia. A vida politizada, preponderantemente, constituiu-se oral e visualmente. As “estampas”³⁷⁷ do movimento social reformista contribuíram fortemente para a emergência do pensamento crítico e da opinião pública.³⁷⁸ Com “[...] o surgimento da esfera pública e daquilo que ficara conhecido como política cultural – a informação política, as atitudes e os valores compartilhados em determinadas sociedades europeias ou em grupos sociais específicos”³⁷⁹ – possibilitaram o

³⁷⁴ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 84. Os autores colocam a imprensa como um “meio de comunicação em massa.”

³⁷⁵ DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da Reforma*. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989. p. 325-327.

³⁷⁶ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 44-45. O meio utilizado era um bloco de madeira ou uma placa de cobre ou aço, com a imagem cinzelada na placa (gravada) ou feita por corrosão com ácido (no caso de água-forte). A primeira xilogravura conhecida data do final do século XIV e foi provavelmente inspirada pela estamperia de tecidos. De fato, coleções de imagens de cenas religiosas em xilogravuras já estavam sendo produzidas uma geração antes da Bíblia de Gutenberg. A água-forte se desenvolveu nos séculos XVI e XVII (particularmente famosas eram as feitas por Rembrandt). A vantagem desse método – no qual uma placa de metal é coberta com cera sobre a qual são desenhadas linhas, antes de a placa ser submersa em um banho de ácido – é que se podem obter gradações de tom por meio de nova imersão da placa, acrescentando-se novas linhas e tornando os primeiros sulcos mais profundos e escuros [...]. O processo rapidamente envolveu os principais artistas do Renascimento.

³⁷⁷ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 44. As imagens – desenhos, gravuras ou xilogravuras reproduzidas mecanicamente, em particular, herdara este nome a partir do final do século XIV, fora provavelmente inspirada pela estamperia de tecidos.

³⁷⁸ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 82. “Embora o termo opinião pública ainda não estivesse em uso no início do século XVI, a visão do povo interessava aos governos da época por motivos práticos, fosse a intenção de suprimir esses pontos de vista, moldá-los ou – raramente – segui-los (como em alguns lugares da Alemanha, na década de 1520, em que o Conselho perguntou aos cidadãos se a cidade deveria permanecer católica ou virar protestante).”

³⁷⁹ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 80.

povo (como era frequentemente descrito) tornar-se consciente e rebelar-se enquanto voz social.

A Reforma Protestante, desse modo, reforçou a solidariedade político-social, o senso de uniformidade cívica e completou “[...] a revolução das classes médias dominadas pelas guildas contra oponentes tanto externos (bispos) quanto internos (patrícios)”.³⁸⁰ Esse desdobramento instaurou uma luta de classes na sociedade alemã. O movimento entre a periferia, o clero burguês e a Igreja intensificou-se diante da racionalização que se espiritualizava nos sujeitos de todas as classes sociais. Em Lindberg:

[...] entre os problemas da salvação e os problemas da sociedade; a verdade, porém, é que eles tinham um vínculo mais forte do que o de uma dedução racional, pois a religião servia de referência geral para o discurso social (Rublanck, 1988, p. 105). Do ponto de vista do homem [ser humano] comum, os argumentos e pretensões da Reforma possuíam uma clara relevância econômica, social e política. Preocupações típicas estavam inequivocamente ligadas aos argumentos e elementos da Reforma [...] as questões da assistência econômica, da justiça, da ordem jurídica e da ordem política eram inseparáveis das questões do bem comum, do amor cristão fraterno e da dependência em relação à comunidade.³⁸¹

Tamanha transitoriedade no seio político-social e cultural-artístico alemão permitiu que a produção livreira, panfletária e figurada impressa³⁸², fosse difundida por toda a Europa Ocidental e para outras culturas de forma inédita. A profusão de textos com figuras e caricaturas impressas trouxe uma nova função às sociedades: a transmissão de opiniões.

O crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda da comunicação visual da história de todo aquele período, pois permitia, como nunca, que as imagens fossem disponíveis para difusão. [...] Os impressos eram relativamente baratos de se fazer e transportar permitindo que o trabalho dos artistas alcançasse rapidamente um número elevado de pessoas.³⁸³

Ao lado disso, à tradução da Bíblia em vernáculo por Lutero potencialmente propiciou uma maior ênfase na palavra, um estímulo à educação universal, e, usada em grande escala, contribuiu fortemente para a formalização de uma gramática da língua alemã padronizada. Essas representações artísticas e literárias movimentaram a grande massa local e

³⁸⁰ GEORGE, Timothy. *Teologia dos reformadores*. Trad. Gérson Dudus e Valéria Fontana. São Paulo: Vida Nova, 1993. p. 115.

³⁸¹ LINDBERG, 2001, p. 197-202. Posteriormente, tal envergadura na ordem social ocasionara a Guerra das/dos Camponeses, o manifesto causara uma luta ideológica religiosa, por um lado às queixas camponesas pelo fim da opressão, abolição da servidão, injustiça econômica, pagamentos de somas justas etc., por outro cresciam rebeliões, homicídios e derramamentos de sangue. Estas circunstâncias colocaram Lutero como grande símbolo da libertação e tirania, ao mesmo tempo como opositor, pois censurara algumas formas de protesto. A partir destas perspectivas, Lutero tentara “[...] desideologizar a política ao declarar que Deus, e não o partido ou a Igreja, é que é soberano na história”.

³⁸² BURKE; BRIGGS, 2000, p. 45. Representações artísticas e imagens similares de Lutero, juntamente aos seus escritos ajudaram expandir as ideias dos reformadores.

³⁸³ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 45.

influenciaram os estilos de lugares tão distantes como a Pérsia, a Índia, a China, o México, o Peru; influenciaram traduções inglesas, escandinavas e nos Países Baixos.³⁸⁴

Desse modo, a propaganda pictórica, aliada aos textos e discursos,³⁸⁵ trouxe à tradição visual artística um novo efeito para o imaginário dos sujeitos, a “manipulação icônica”.³⁸⁶ Quer dizer, a arte, ao emancipar-se dos modelos teológicos, mudou o foco visual com a cultura das publicações – as representações passaram pelo processo de padronização a fim de preservar o conhecimento fluído oralmente e passaram a ser produzidas em grande escala.³⁸⁷ Isso possibilitou as re-presentações tornarem-se linguagem de comunicação acessível para a grande massa. Segundo Burke e Briggs, as representações artísticas do Renascimento, na perspectiva da sociolinguística, constituíram *eventos comunicativos*, as suas qualidades inovadoras e a tridimensionalidade permitiram despertar sentimentos de realidade no público leitor,³⁸⁸ familiarizando maior sensibilidade na imaginação – *imagem + ação*.³⁸⁹

Esse poder gerador exercido pela arte e a imagem gráfica criou uma esfera artística e literária autônoma e a constituição de “[...] um mercado dos bens simbólicos e dos julgamentos intelectuais e estéticos. Estabelece-se, deste modo, um espaço de crítica livre, onde se opera uma progressiva politização”.³⁹⁰ Ao contrário disso, a grande massa popular sob a mentalidade tradicional passou identificar nas xilogravuras e pinturas um regresso à piedade fervorosa.³⁹¹ A exemplo disso, uma imagem gráfica de Lutero como uma espécie de santo, com um halo e uma pomba acima da cabeça foi materializada e propagada para facilitar a comunicação com as pessoas comuns de mentalidade tradicional. Porém, para os reformadores, esta atitude apregoava-se a diluição da mensagem protestante – a adição de práticas que tanto se esforçavam substituir.³⁹² Uma repressão religiosa à arte plástica

³⁸⁴ LIENHARD, 1998, p. 102; LINDBERG, 2001, p. 51-52, p. 116-117; BURKE; BRIGGS, 2000, p. 45.

³⁸⁵ CHARTIER, 2002, p. 71 e p. 163. A leitura implícita, literária ou não, foram constituídas através da *oralização*. No entanto, destinava-se tanto para os ouvidos como para os olhos – a *performance oral*, em grande medida assumira significativa importância neste processo. (Neste caso, o emprego do termo leitura está em designar a decifração, a compreensão e a interpretação, não pertence apenas à escrita).

³⁸⁶ DURAND, 2010, p. 34.

³⁸⁷ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 45.

³⁸⁸ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 44.

³⁸⁹ DREBES, Haidi. *A educação na dimensão do Reino de Deus desvelada em obra pictórica de Lucas Cranach*. São Leopoldo, 2000. p. 55. Nas palavras de Drebes, “o termo, assim como o seu significado, remetem ação; a imagem é provocada por uma ação e pode, por sua vez, provocar uma ação que reflete dinâmica e movimento.”

³⁹⁰ CHARTIER, 2002, p. 78.

³⁹¹ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 85. “Muitas pinturas de Lutero foram feitas no ateliê de Cranach, em Wittenberg, sem dúvida para serem colocadas em residências privadas como símbolo de lealdade à Reforma. Algumas dessas imagens, principalmente a xilogravura de cerca de 1520, mostrava o reformador como uma espécie de santo, com um halo e uma pomba acima da cabeça para representar sua inspiração pelo Espírito santo.”

³⁹² BURKE; BRIGGS, 2000, p. 85-86.

produzida na Renascença cultural tomou força e, a partir daí, tanto na Reforma Protestante, como no Catolicismo, passou a repudiar determinadas representações artísticas figuradas.³⁹³

Dessa maneira, as representações artísticas, alicerçadas sob essas perspectivas, tornaram-se um encontro paradoxal. Conforme Durand, na sociedade Ocidental este desdobramento,

[...] por um lado, propiciou ao mundo das técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que destrói as imagens ou, pelo menos suspeita delas) endêmica.³⁹⁴

Assim, esse sentimento dúbio com a imagem figurada, entre a presença real e simbólica, idolátrico e pedagógico, desperto no imaginário dos sujeitos, tomou rumos diversos. A adequação da imagem figurada como mecanismo cultural-ideológico obrigou os sujeitos a repensar as relações mantidas pelas modalidades da exibição e o poder político-religioso exercido nas representações artísticas.

3.1.2 A discussão das imagens entre precursores do humanismo: a iconoclastia protestante no ciclo moderno

Na tensão de forças, entre a Cúria e os reformadores aos abusos eclesiásticos, paralelamente aos efeitos político-sociais e cultural-artísticos, surgiu nas discussões político-teológicas o uso das imagens figuradas e representações artísticas. O humanismo renascentista germânico, a principal corrente que possibilitou aos espíritos cultos da época a manifestarem sua particular preocupação religiosa³⁹⁵, havia despertado com grande ênfase o retorno às Escrituras Sagradas. Portanto, esse retorno aos textos bíblicos provocou nos reformadores e, posteriormente, no campesinato, um sentimento de revolta. Para os sujeitos, as imagens figuradas e representações estavam sendo utilizadas de forma herética, não tendo mais uma postura teológica, mas sim idolátrica e por vezes voluptuosa. Essa perspectiva trouxe para o contexto da Reforma Protestante uma espécie de “biblicismo” e tradicionalismo confrontando

³⁹³ BURKE; BRIGGS, 2000, p. 56. “No caso do Juízo final, de Michelangelo, por exemplo, ordenou-se que os corpos fossem ocultos por grandes folhas. O pintor Paolo Veronese (1528-88) foi indiciado perante a Inquisição em Veneza porque seu quadro sobre a Última Ceia incluía o que os inquisidores chamavam de “bufões, bêbados, alemães, anões e vulgaridades similares”. Alguns protestantes destruíam imagens consideradas idólatras, enquanto os católicos queimavam as que consideravam erradas — por exemplo, São Sebastião nu, as representações de São Martinho como soldado ou de Santo Elói como ourives”.

³⁹⁴ DURAND, 2010, p. 07.

³⁹⁵ LINDBERG, 2001, p. 26-27; GEORGE, 1993, p. 115.

opiniões. A partir daí, conflitos sobre as representações artísticas arrolaram-se no campo discursivo dos reformadores e atravessaram o discurso problematizado por Lutero.³⁹⁶

Em Erasmo de Roterdã surgiram discordâncias na leitura antropológica de Lutero.³⁹⁷ O moralismo humanista do precursor foi inconciliável com a doutrina da justificação do reformador protestante. Para além do amor de Erasmo à unidade da Igreja, concedia-lhe uma posição neutra ao negar apresentar a verdade crítica. Lutero, ao contrário, posicionou-se diante disso e, “[...] não só discute com os pais da Igreja, mas também com todas as universidades, concílios e decretos”.³⁹⁸ Dessa forma, sua atitude fundamenta-se em reconhecer apenas a autoridade da Bíblia, enquanto Erasmo aponta para a autoridade da tradição interpretativa da Igreja, encontrada em santos, mártires e concílios.³⁹⁹

[...] quão estultamente as imputa às Escrituras, e também quão cega é ao não ver que elas não se aplicam sempre nem sequer a coisas e palavras humanas; mas se ela vê que às vezes assim acontece, logo se precipita e julga que acontece geralmente em todas as palavras de Deus e dos seres humanos, fazendo do particular um geral, segundo o costume de sua sabedoria.

[...] Caro Erasmo, não é coisa tão comum quanto este nome “Igreja de Deus”, e não se topa com os santos de Deus tão amiúde quanto o nome “santos de Deus”. Eles são pérola e nobres gemas, que o Espírito Santo não joga ante os porcos, mas como diz a Escritura (Mt 7.6), conserva absconditas para que o ímpio não veja a glória de Deus. Do contrário se fossem reconhecidos publicamente por todos, como poderia acontecer que fossem vexados e afligidos de tal maneira no mundo? Como diz Paulo: “Se tivessem conhecido, jamais teriam crucificado o Senhor da glória (1 Co 2.8)”[...] Não digo isso porque negue que os que tu aduzes sejam santos ou a “Igreja de Deus”, e, sim, porque se alguém negar que são santos, não se pode prová-lo, mas isso permanece absolutamente incerto, razão pela qual a questão da santidade deles não é suficientemente sólida para se confirmar algum dogma. Chamo-os de santos e os tenho por tais, chamo-os de Igreja de Deus e julgo que são, mas faço-o pela regra do amor, não pela regra da fé. [...] Ora, alguém que não tivesse proibido venerar santos e possuir imagens poderia agora prostrar-se diante da imagem de Paulo e exclamar: Santo S. Paulo, socorre a nós, pobres, miseráveis e abandonados fanáticos, contra o furioso Lutero. Vê como nos aflige e persegue, a ponto de não aguentarmos mais. Somente tu podes ajudar-nos, dizendo que o corpo de Cristo foi partido. Entretanto, para ser breve, S. Paulo não pode e não quer ajudar, porque imagens dos santos “têm ouvidos e não escutam” (Sl 115.6).⁴⁰⁰

A eclesiologia de Lutero fundamentava-se no Evangelho. Como atenta Dreher: “[...] é a Palavra de *Deus* que alimenta, mantém e fortalece a Igreja”.⁴⁰¹ Tal explanação recaiu aos

³⁹⁶ GEORGE, 1993, p. 166. “Os humanistas tinham feito o nome de Lutero uma palavra familiar, ao distribuir suas *Noventa e Cinco Teses* de um extremo a outro da Europa”.

³⁹⁷ LUTERO, Martinho. Da vontade Católica. In: *Obras selecionadas*. Debates e controvérsias, II São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 4, p. 74. Os argumentos de Lutero aduzidos a favor do livre-arbítrio. “Ora, por livre arbítrio entendemos aqui a força da vontade humana pela qual o ser humano pode aplicar-se às coisas que levam à salvação eterna ou delas afastar-se [...] o termo designa propriamente aquele que pode e faz perante Deus tudo quanto lhe apraz, sem ser coibido por nenhuma lei, nenhum domínio”.

³⁹⁸ DREHER, Martim. Introdução. In: *Obras selecionadas*, 2000, v. 4, p. 14.

³⁹⁹ LUTERO, 2000, p. 17-216.

⁴⁰⁰ LUTERO, 2000, p. 63, p. 87 e p. 298.

⁴⁰¹ DREHER, 1996, p. 46.

simpatizantes radicais da Reforma como um fortalecimento à convicção de que somente a Palavra estava contida na substância religiosa. Sob este embasamento, reformadores levaram os escritos de “Moisés ao pé da letra”⁴⁰² e fortaleceram suas concepções se opondo às imagens figuradas e representações artísticas. Estas divergências tornaram-se encontros sociais abertos e ocasionaram uma pluralidade de discordâncias teológicas, provocando um desfecho iconoclasta e o aniconismo.⁴⁰³

Data-se do ano de 1521/22, liderado por André Bodenstein, alcunhado de Karlstadt,⁴⁰⁴ o movimento iconoclasta em Wittenberg.⁴⁰⁵ Enquanto Lutero esteve recluso no castelo de Wartburgo, após a Assembleia de Worms, o reformador radical conclamou a autoridade civil e o povo a destruírem as representações artísticas existentes. Ao assumir a direção do movimento reformatório em Wittenberg, Karlstadt foi o primeiro a refletir sobre a cruz, justificação e imagens figuradas. Sua argumentação arbitrária contra as representações fundamentava-se no AT, em particular no Decálogo, e também rompeu com a convicção fundamentada por Gregório Magno segundo o qual as representações eram os livros dos leigos. Assim, Dreher afirma: “[...] os ídolos de óleo, colocados sobre os altares, são invenção do demônio. Karlstadt tomou posição não somente contra esculturas, mas contra as pinturas, a nova tendência na arte do Renascimento e da Reforma”.⁴⁰⁶

Em 1524, sob a destruição das representações artísticas, Lutero indignou-se com a atitude de Karlstadt. Conforme Lienhard, Lutero “[...] estigmatizou os tumultos que tinham acompanhado as mudanças e qualificou Karlstadt de entusiasta (Schwärmer)”.⁴⁰⁷ Para ele, as representações simbolizavam um lugar de testemunho e memória, entre imanência e transcendência da fé cristã, considerava-as uma ajuda possível para a fé dos sujeitos, desde que não fossem adoradas. Antes desse quadro Lutero fez cultos com objetivo de acalmar a população. Na *Carta aos cristãos de Estrasburgo contra o espírito entusiasta* e, mais

⁴⁰² LUTERO, Martinho. Introdução sobre como os cristãos devem lidar com Moisés. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2003. v. 8, p. 193.

⁴⁰³ GONZÁLEZ, Justo L. *E até os confins da Terra: uma história ilustrada do Cristianismo*. Trad. Itamir N. de Sousa. São Paulo: Vida Nova, 1995, v. 6. p. 164.

⁴⁰⁴ DREHER, 1996, p. 54. Professor universitário e diretor do movimento reformatório de Wittenberg, defensor das propostas mais radicais da reforma, foi o primeiro a refletir sobre cruz, justificação e imagens, autor do livreto sob título *Da eliminação de imagens* (Vom Abtun der Bilder).

⁴⁰⁵ DREHER, 1996, p. 54; BURKE; BRIGGS, 2000, p. 91. Conforme Dreher, no ano de 1521/22, Karlstadt escreveu e publicou o livreto com o título *Da eliminação de imagens*. Burke e Briggs colocam maiores proporções para o movimento. Ulrich Zwinglio contribuiu para a iconoclastia em Zurique no mesmo período que Karlstadt. Esta ênfase em destruir as imagens figuradas e representações se espalhou “[...] para Genebra e partes da Inglaterra e França na década de 1530. Teve seu clímax na França e na Holanda em meados de 1556, quando se documentou a destruição de imagens em 25 locais [...] em muitos lugares a iconoclastia era uma reação às notícias ou os boatos sobre a destruição de imagens em outros lugares.”

⁴⁰⁶ DREHER, 1996, p. 54; GONZÁLEZ, 1995, p. 75.

⁴⁰⁷ LIENHARD, 1998, p. 124-125.

longamente, em seu panfleto *Contra os profetas celestiais acerca das imagens e sacramentos*, concerniu que “[...] não somente seria permitido, mas desejável ter imagens”.⁴⁰⁸ Sob esta perspectiva, o autor cita Lutero: “[...] Ah, que aprouvesse a *Deus* que eu pudesse convencer os senhores e os ricos a pintar no interior e no exterior das casas a Bíblia inteira! Isso seria uma obra cristã [...] As imagens são uma pregação para os olhos”.⁴⁰⁹

Segundo Lutero, Karlstadt desvalorizava a palavra exterior em favor do Espírito pelo qual se poderia fazer experiência de maneira imediata, desempenhando a Escritura nada mais do que um papel de confirmação. O debate concernia, segundo Lutero, à atribuição da salvação ou à maneira pela qual Deus deseja aproximar-se do ser humano.⁴¹⁰

Não obstante, reformadores como Ulrico Zwínglio e João Calvino assumiram posicionamentos com relação à iconoclastia. Ambos concordaram com as ideias “biblicistas” e a eliminação completa das imagens figuradas, mas protestaram contra a *violência* cometida contra as representações. Zwínglio as considerou como ídolos e condenou toda a forma de veneração. Para ele, as representações artísticas e os símbolos desviam da Palavra. Corroborando com essa compreensão, Calvino posiciona-se afirmando que *Deus* é Espírito e deve ser adorado como tal, portanto não há como representá-lo por meio de formas, abolindo seu lugar no templo. Sob essa perspectiva, chegou a considerar o Segundo Concílio Niceno como ilegítimo. Para ele, representar *Deus* por meio da arte é diminuir sua glória. Em Lutero, essas posturas ante as representações o exasperaram. Para ele, eliminar a arte destruiria a liberdade evangélica e reintroduziria o legalismo. Conforme sua compreensão, a fé cristã não se dirige apenas à audição, mas também à visão das pessoas reconhecendo nas imagens figuradas e representações artísticas um valor didático. Para tanto, com a eliminação das esculturas e pinturas nos templos protestantes, restaram apenas paredes brancas revestidas de cal.⁴¹¹

No mais, a mudança de pensamento em relação às representações artísticas promovida, em grande parte, pela Reforma Protestante reconduziu o lugar da arte na sociedade, no catolicismo e nas igrejas protestantes. Turner ressalta duas questões importantes a este respeito:

[...] primeiro, a Reforma enfraqueceu a autoridade do catolicismo e reduziu sua capacidade de atuar como o maior benfeitor dos artistas. Quando aristocratas rurais,

⁴⁰⁸ LIENHARD, 1998, p. 127-128; RIETH, Ricardo W. Introdução. In: LUTERO, Martinho. Comunidade. In: *Obras selecionadas*. v. 7. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. p. 19.

⁴⁰⁹ LIENHARD, 1998, p. 128.

⁴¹⁰ LIENHARD, 1998, p. 128.

⁴¹¹ GEORGE, 1993, p. 125; DREHER, 1996, p. 55-57; WACHHOLZ, 2010, p. 165-169.

nobres, proprietários de terras e mercadores assumiram o papel de comissários da arte, o tema começou a mudar de acordo com sua visão de mundo.⁴¹²

Segundo, os reformadores protestantes, avessos às representações artísticas, eliminaram a arte cristã da experiência religiosa dos sujeitos. Estátuas, murais, vitrais, manuscritos ilustrados com iluminuras e pinturas foram destruídas e queimadas por toda a Europa, “[...] a demanda dessas obras de arte subitamente cessou e as tradições de gerações de artesãos se perderam”.⁴¹³

3.1.3 A arte no imaginário protestante

A Reforma de Lutero, sem dúvida, pode ser considerada um dos principais motivos para a renovação do Cristianismo.⁴¹⁴ A mudança no pensamento cristão a partir da Reforma trouxe aos sujeitos o trabalho intelectual com a Bíblia e inaugurou novos posicionamentos teológicos. O contexto da Reforma, a emotiva pregação protestante, por meio de sermões e estudos bíblicos, utilizando reflexões de fácil acesso aos sujeitos evidenciou a crescente preocupação pela instrução religiosa e fomentou a educação. Nesse cenário, a dúvida sobre a autoridade da Igreja (Católica) e como conduzia a fé dos sujeitos se transfigurou ante o que Lutero havia descoberto: a justificação pela fé.⁴¹⁵ Sob uma reminiscência bíblica, as bases reformistas firmaram no imaginário religioso dos sujeitos a centralidade na Palavra de *Deus*.

Em Lutero, esta centralidade na Palavra exercia o ponto de partida e a autoridade de sua teologia. Contudo, a importância que Lutero descobriu nas Sagradas Escrituras não quer dizer que ele fosse um “biblicista” rígido, pelo contrário, enfatizou o sentido literal da Escritura.⁴¹⁶ Neste sentido, assevera González: “[...] para ele [Lutero] a Palavra de *Deus* é muito mais que a Bíblia. A Palavra de Deus é nada menos que Deus mesmo”.⁴¹⁷

A Bíblia é então a Palavra de *Deus*, não porque seja infalível, ou porque seja um manual de verdades que os teólogos podem utilizar em seus debates entre si. A Bíblia é a Palavra de *Deus* porque nela chega Jesus Cristo até nós. Quem lê a Bíblia e não encontra nela Jesus Cristo, não tem lido a Palavra de *Deus*. Por isso Lutero, ao

⁴¹² TUNER, 2006, p. 37.

⁴¹³ TUNER, 2006, p. 37.

⁴¹⁴ GONZÁLEZ, 1995, p. 42.

⁴¹⁵ GONZÁLEZ, 1995, p. 50.

⁴¹⁶ ALTMANN, Walter. *Lutero e libertação*. São Paulo: Ática; São Leopoldo: Sinodal, 1994. p. 110-111. A importância que Lutero colocava quanto ao sentido literal era de que não se devia interpretar o texto bíblico captando um sentido absoluto e imutável da Escritura. Para ele, a Escritura não pode ser aprisionada por método nenhum. Isso consistia “[...] na descoberta de um sentido pessoal para a fé e no estabelecimento de uma instância crítica externa para com a instituição eclesial que pretendia deter, em seu magistério, o monopólio da interpretação da Escritura.”

⁴¹⁷ GONZÁLEZ, 1995, p. 66.

mesmo tempo que insistia na autoridade das Escrituras, podia fazer comentários pejorativos sobre certas partes dela.⁴¹⁸

Conforme González, essa ideia foi a base dos argumentos de Lutero contra as posições teológicas e práticas da Igreja tradicional. No que diz a esse respeito, temos como exemplo: *a autoridade da Igreja sobre as Escrituras*. Lutero cria que “[...] nem a igreja havia criado a Bíblia nem a Bíblia havia criado a igreja, mas que o evangelho é que havia criado. A autoridade final não está na Bíblia, nem na igreja, mas no evangelho de Jesus Cristo, que é a Palavra de *Deus* encarnada.”⁴¹⁹ *As indulgências*, conforme Lutero, era um duro golpe na sinceridade da penitência e estava atrelada às necessidades financeiras do papado e não aos méritos excedentes de Cristo e dos santos como pregavam. Lutero insistia na necessidade de um verdadeiro arrependimento – contabilizar (tornar um valor financeiro) a graça significava passar a experiência religiosa do sujeito para um nível de comércio.⁴²⁰

Esses argumentos proferidos por Lutero contra as posições e práticas exercidas pela Igreja propunham uma volta da cristandade à Sagrada Escritura e à fé. Com isso, os princípios de Lutero, o primado da fé, a autoridade da Escritura e o sacerdócio universal recolocaram o lugar dos sujeitos e sua relação com o *Sagrado*. Dessa maneira, a distinção medieval entre clérigos e leigos foi abolida e a relação entre *Deus* e o ser humano passou a ser de maneira imediata. Nesse sentido, à Igreja foi atribuído um papel de testemunha, antes do que o de intermediária.⁴²¹ Essa relação que se estabeleceu entre os seres humanos, *Deus* e a Igreja, fomentou no imaginário religioso dos sujeitos uma nova postura diante do *Sagrado*. A relação dos sujeitos com *Deus* não estava mais baseada na intercessão, na troca ou por intermédio de algo (reliquias) ou alguém (santos), mas sim num vínculo pessoal.⁴²²

Nesse aspecto, muitos sujeitos adeptos da Reforma concordaram com os posicionamentos teológicos e bíblicos de Lutero. Ao haver centralizado a polêmica em assuntos tão fundamentais e emergentes, foi desejoso apreender o seu pensamento. Todo esse movimento na experiência religiosa dos sujeitos causou a emergência de uma nova pregação. Nesse sentido, o papel dos pregadores foi decisivo, pois atingiram verdadeiramente as multidões.⁴²³ Entretanto, muitos dos pregadores que até então haviam corroborado com as expectativas de reformar a Igreja, como Lutero propunha, discordaram e criticaram suas

⁴¹⁸ GONZÁLEZ, 1995, p. 66.

⁴¹⁹ GONZÁLEZ, 1995, p. 67.

⁴²⁰ LIENHARD, 1998, p. 25 e 59-63. *Sermão sobre a indulgência e a graça*.

⁴²¹ LIENHARD, 1998, p. 83 e 89.

⁴²² LIENHARD, 1998, p. 90-91. “[...] a liberdade cristã, essa da pessoa interior ou da alma, não é dependente de contingências exteriores tais como a santidade, o bem-estar material ou ainda deste ou daquele tipo de ação.”

⁴²³ LIENHARD, 1998, p. 97-102.

posições teológicas e bíblicas. Como Erasmo, Calvino, Zwínglio, Karlstadt, entre outros. Essas controvérsias teológicas e bíblicas, estabelecidas entre os reformadores, definitivamente, provocaram o rompimento entre a reforma luterana e a humanista, provocaram vertentes ideológicas e doutrinárias divergentes e determinaram os rumos da arte na Reforma Protestante.⁴²⁴

É, pois, sob este imenso e fervoroso pano de fundo que se coloca a arte no imaginário protestante. Nesse cenário, a arte depositava os seus recursos ao serviço da causa protestante. A arte influenciou, grandemente, o pensamento e o imaginário dos sujeitos por meio de ilustrações na literatura panfletária e nas numerosas obras de Lutero com páginas ilustradas de frontispício. A este respeito, Lienhard afirma:

[...] o exemplo mais notável foram as ilustrações feitas pelo pintor Lucas Cranach para o Novo Testamento traduzido por Lutero e publicado em setembro de 1522. [...] Também nesse particular, é preciso evocar a contribuição de Cranach, o qual em sua *Passionale Christi et Antichristi*, criou uma série de imagens terríveis quanto à maneira de vincular o papado ao diabo.⁴²⁵

Tais imagens figuradas impressionavam os espíritos, em particular, os mais simples, em grau ainda mais elevado do que o próprio texto. Em grande medida, acrescentar aos textos ilustrações evocativas de seus propósitos e eficazes no seu impacto, reforçaram os efeitos propostos na Reforma Protestante.

Embora a arte tenha assumido esse papel comunicativo para a promoção da Reforma Protestante e materializado, em grande medida, a reforma doutrinária de Lutero, reformadores como Calvino, Zwínglio e Karlstadt, apegados a uma fundamentação bíblica rígida, criticavam a arte acusando-a de ser fruto de idolatria. Nesse ponto, o trabalho intelectual dos reformadores com a Bíblia, conforme Dreher, retomava “[...] os tempos do cristianismo primitivo [primeiro], no qual não existiam imagens em razão de seu contexto judaico e de sua expectativa do fim iminente.”⁴²⁶ Nesse sentido, para o mundo da Reforma, o cristianismo primeiro como norma e exemplo, não poderia haver lugar para as imagens figuradas e representações artísticas. Esse extremismo “biblicista”, que não era fruto da Reforma Luterana, possibilitou que – usando-se a Bíblia – fossem feitas críticas severas às representações.

Em Lutero, sua discordância com as imagens figuradas e representações artísticas advinha da adoração das relíquias sagradas e da crença nos santos e mártires. O protesto

⁴²⁴ GONZÁLEZ, 1995, p. 66-72 e 83-84.

⁴²⁵ LIENHARD, 1998, p. 97; JANSON; JANSON, 1996, p. 244. Outros artistas, tais como Hans Holbien, Baldung Grien e Dürer tentaram corporificar em sua arte a fé protestante.

⁴²⁶ DREHER, 1996, p. 55.

luterano contra venerar santos e possuir representações ganha um sentido decididamente anti-idolátrico no processo reformador.⁴²⁷ Para o luteranismo a representação da cruz vazia é que ganha um sentido legítimo e simbólico. Assim Theobald coloca:

Deus não pode se revelar senão pelo seu contrário, isto é, sobre uma cruz, fechando a via do “desejo da carne” sempre pronto a se voltar para o invisível para nele se agarrar. A figura da cruz é, portanto, a única “representação” legítima do *Deus* oculto, levando-a assim, até seu limite. Daqui para frente, o contato com o invisível não pode ocorrer por meio de uma imagem, mas deve dar-se pela voz e sua escuta: o homem [ser humano] de fé que entende a Palavra de perdão proferida pela boca do crucificado e, por ela e nela, acolhe a justiça que provém de *Deus*.⁴²⁸

Esse pensamento, conforme o autor pontua, coloca o ato de fé como experiência de escuta, não como antecâmara de uma visão de *Deus*. Nessa perspectiva, é a chave teológica de um deslocamento do âmago estético. No luteranismo, valoriza-se, sobretudo “[...] o ouvido e a música, fazendo passar a vista e as práticas visuais para um segundo plano”.⁴²⁹

Contudo, sob esse cenário, artistas adeptos da Reforma Protestante e seguidores fervorosos de Lutero como Albrecht Dürer e Lucas Cranach, o Velho, tentaram materializar na arte a proposta da Reforma Protestante. Dürer, como asseveram Janson e Janson, na década de 1520, tentou criar uma arte monumental que corporificasse a fé protestante, no entanto, seus esforços foram condenados pelos líderes (radicais) em oposição. Esses líderes, reformadores radicais, viam com indiferença, ou, na maioria das vezes, com hostilidade as representações artísticas. Dessa maneira, as expectativas do pintor em corporificar a fé protestante não se realizaram. Cranach, notavelmente tentou dar uma forma visual às doutrinas de Lutero. Em boa medida realizou significativas representações neste sentido. No

⁴²⁷ ALTMANN, 1994, p. 50-55. De acordo com Altmann, “[...] Lutero faz a denúncia dos ídolos fabricados pelo ser humano de acordo com seus desejos e interesses particulares. [...] Os ídolos não subsistem na tribulação, na falta daqueles valores que eles representam e supostamente podem garantir. Põem a descoberto, assim, sua nulidade.” Neste sentido, a idolatria, porém, “[...] consiste em reportar essa obra humana [representação] de obtenção de mérito ao *Deus* verdadeiro, desejando obriga-lo à concessão de ajuda, consolo e bem-aventurança que ele, em verdade, está disposto a dar livremente e sem merecimento de parte do ser humano. Por este artifício o ser humano acaba fazendo de *Deus* (do *Deus* verdadeiro) um ídolo, estabelecendo-se a si mesmo como *deus* em seu lugar. Aí se encontra a razão última seja para a fuga para longe de *Deus*, seja para fabricação de ídolos substitutivos.”

⁴²⁸ THEOBALD, Christoph. Música e teologia em Johann Sebastian Bach. Trad. Lúcia Cecchin. *Cadernos Teologia Pública*. São Leopoldo: UNISINOS, ano IV, n. 27, 2007. p. 08.

⁴²⁹ THEOBALD, 2007, p. 08; TREVISAN, 2003, p. 208-209. Em Theobald, “[...] a arte de inspiração luterana restaura o ‘cristo-morfismo’, mas também o radicaliza. É o julgamento crítico de toda representação de Deus pela *theologia crucis* que abre um novo tipo de ‘espaço’: o espaço sonoro onde o Espírito Santo não pára de trabalhar e converter sons e línguas do mundo muito além da nossa capacidade de escuta.” Trevisan identifica em Lutero o campo da música um dos frutos artísticos mais importantes da teologia luterana. Diz ainda que “[...] o reformador não mostrou particular interesse pelas artes plásticas, embora não as tenha desprezado.”

entanto, Dürer e Cranach não conseguiram criar uma tradição com força suficiente para permitir a subsistência de uma arte protestante.⁴³⁰

Retornando a Lutero, observa-se que ele foi partidário da confecção de imagens figuradas e representações artísticas, desde que não fossem veneradas. Para ele, as representações assumiam um caráter instrutivo para a fé de crianças e adultos. De acordo com Dreher, sua postura a favor das representações tornou-se mais evidente na publicação dos catecismos em 1529.⁴³¹ Entretanto, suas fortes críticas aos “entusiastas”, aos abusos e aos vandalismos com as representações pouca força tiveram. Os grupos por uma Reforma radical incitaram o iconoclastismo nas multidões, sedentas pela renovação da Igreja. Dessa maneira, esta onda iconoclasta se espalhou entre os sujeitos na sociedade, tomando proporções alarmantes e produzindo consequências caóticas,⁴³² tais como: o enfraquecimento da tradição simbólica cristã no imaginário religioso protestante e o engessamento do sentido religioso em relação à arte – a partir daí, ser protestante significaria ser destituído de um imaginário artístico sacro. Assim, salienta Dreher:

O protestante que sentir sensibilidade religiosa pela arte ficará imerso na dor de só poder ver sua expressão de piedade na galeria de arte. Lá a arte será vista como parte de um passado morto, fora da vida de fé. Por não ter mais uma pátria no religioso, a arte no mundo protestante perdeu sua maior temática. Ela só reflete o caos, no qual se encontra o ser humano que não pode expressar em imagem sua fé.⁴³³

Em suma, os posicionamentos teológicos e “biblicistas” assumidos na Reforma Protestante radical, em relação à arte, deixaram um legado de lastimável regresso intelectual para os sujeitos, pois destruiu o pensamento simbólico tão constitutivo para o cristianismo. Excluir ou relegar as representações artísticas figuradas para um segundo plano deixou no imaginário religioso protestante a ausência de pensar e ver os símbolos de uma tradição cristã viva. Desta forma, com a eliminação da imagem figurada em templos e igrejas, a arte plástica perdeu seu contexto religioso. Consequentemente, as representações expulsas deste contexto foram degradadas ao museu, no qual só ficou sua apreciação estética. Para Dreher, “[...] isso não significou progresso, mas um lamentável retrocesso. Uma tradição antiquíssima foi destruída, sem que se lhe oferecesse contrapartida. A arte foi entregue à consciência profana e secularizada; tirou-lhe a consciência do sacro”.⁴³⁴

⁴³⁰ JANSON; JANSON, 1996, p. 244.

⁴³¹ DREHER, 1996, p. 57.

⁴³² BURKE; BRIGGS, 2000, p. 91; DREHER, 1996, p. 56.

⁴³³ DREHER, 1996, p. 57.

⁴³⁴ DREHER, 1996, p. 57.

3.2 Por uma teologia da arte: perspectivas para o contexto protestante-luterano

3.2.1 A arte como forma de pregação

Para os sujeitos, sob a perspectiva protestante, pregar é o exemplo a ser seguido na comunicação dos sujeitos com a Palavra de *Deus*. Este critério impôs-se com a Reforma Protestante. Em boa medida, a mensagem oral, procedente de uma releitura das Sagradas Escrituras, colocou as multidões em movimento, reorientando a piedade e a vida eclesial. Foi pela pregação que Lutero e os seus simpatizantes alimentaram a fé dos sujeitos.⁴³⁵ Em suma, a palavra *pregação* no contexto da Reforma Protestante conferiu um sentido bastante amplo, não somente referiu à interpretação do texto bíblico na conjuntura de um culto. Ademais, salienta Lienhard:

Há pregação a cada vez que a palavra de *Deus* é anunciada, quer isso ocorra nos cursos ministrados aos estudantes, no culto da paróquia, na catequese da juventude ou na redação de trabalhos e sermões. Isso significa também que não é possível ocupar-se adequadamente da palavra de *Deus* e de seu conteúdo central, Jesus Cristo, senão ao transmiti-la sob forma de anúncio [...] É preciso sublinhar o quanto a palavra de Deus tende em direção à pregação. O texto bíblico é, de certo modo, insuficiente para suscitar a fé. É preciso que se torne voz viva. [...] A fé nasce do ouvir a palavra, afirmou Lutero, seguindo Paulo. Mas a pregação constitui também a Igreja enquanto comunidade. Raramente antes de Lutero tinha-se apresentado, nessa intensidade, a pregação como fundamento da Igreja.⁴³⁶

Numa perspectiva pedagógica, foi a palavra pregada em forma de anúncio ou sermão a base de atuação do contexto da Reforma – proclamar a boa nova do evangelho “[...] seria retornar ao puro evangelho, abandonando as leis e tradições humanas”⁴³⁷ e denunciar as discrepâncias da instituição eclesiástica tradicional, seu magistério e monopólio da interpretação da Bíblia.⁴³⁸ *Pregar a palavra* no panorama da teologia de Lutero e dos demais reformadores foi a chave para alcançar a consciência dos sujeitos e sublinhou um lugar central na experiência religiosa destes sujeitos em descobrir sua relação pessoal com *Deus*.

⁴³⁵ LIENHARD, 1998, p. 100. Para o luteranismo, a necessidade da pregação repousaria na disposição divina expressa em Romanos 10.17: a fé vem daquilo que se ouve.

⁴³⁶ LIENHARD, 1998, p. 173-174.

⁴³⁷ LIENHARD, 1998, p. 101. “[...] O conteúdo desse evangelho foi brevemente evocado: tratar-se de Cristo e da fé do ser humano.”

⁴³⁸ ALTMANN, 1994, p. 188-191. Neste sentido, a tese de Lutero consistia em desmascarar a incontestável e inabalável situação de poder da estrutura eclesiástica romana, segundo a qual o poder eclesiástico estaria acima do poder secular. Foi neste contexto, eminentemente político e teológico que Lutero desenvolveu sua doutrina do *sacerdócio universal de todos os crentes*. Para ele, todas as pessoas cristãs, indistintamente, são membros do mesmo corpo, a Igreja. Todos os membros tem o mesmo poder, a distinção que se estabelece não é uma qualidade superior ou inferior; as autoridades eclesiásticas não devem exercer sua função de modo arbitrário nem mesmo autônomo, senão uma função dependente; a ideia de exclusividade papal na interpretação da Escritura – a bíblia deve estar ao alcance de qualquer pessoa cristã.

A Reforma Protestante foi oriunda de uma *nova pregação* (interpretação): a justificação por graça mediante a fé. Nisto, Lutero compreendeu que a justiça de *Deus* não é a ativa que pune o sujeito pecador, mas sim a justiça passiva, que, por meio desta, o *Deus* misericordioso justifica-o pela fé.⁴³⁹ Esta elaboração doutrinária teológica desenvolveu um novo imaginário nos sujeitos, sua transformação mesmo, se origina a partir da compreensão do ser humano e sua situação. Neste sentido, Tillich observa:

O princípio protestante salienta a distância infinita entre *Deus* e ser humano. Acentua a finitude humana, a morte, mas acima de tudo, a separação de nosso ser verdadeiro e a escravidão a forças demoníacas – forças de auto-destruição. A incapacidade de nos libertar dessas prisões inspirou os reformadores a elaborar a doutrina de nossa reunião com Deus na qual somente ele toma a iniciativa e nós a recebemos. Tal recepção, no entanto, não é possível se ficarmos passivos, pois ela exige enorme coragem para a aceitação do seguinte paradoxo: “o pecador é justificado”, isto é, nossa angústia, culpa e desespero são objetos da aceitação incondicional de *Deus*.⁴⁴⁰

Em Tillich, o princípio protestante está alicerçado a partir das três formulações de Lutero: apenas as Escrituras, a graça e a fé. Ao contrário disso, temos a dogmatização que conduz ao fundamentalismo. Assim Tillich afirma que princípio implica um diálogo entre a revelação de *Deus* e a existência humana. Esta compreensão conduz a teologia interpretar as suas origens e permite criar novos diálogos do sujeito com o *Sagrado*. De acordo com o autor, a teologia não é chamada apenas para conservar a essência imutável de *Deus*, mas deve ser profética – crítica à própria religião. A teologia profética e protestante está aí enquanto incondicionalidade da justiça. *Deus* não é somente o *Deus* daqueles que oram, é também o *Deus* dos que estão separados d’Ele. Essa reunião dos sujeitos com *Deus*, que está presente na *nova pregação* por Lutero, surge como antídoto à idolatria do *Deus* enquadrado em nossas medidas, aponta *Deus* na sua totalidade, para a alteridade, para a *preocupação última* do humano.⁴⁴¹

É, pois, sob essas perspectivas que ao retomar a discussão da Reforma Protestante no horizonte da pregação tentar-se-á desenvolver dois tipos de relação com a arte para o contexto protestante-luterano. A primeira consiste na depreciação da arte como uma forma de comunicação com o *Sagrado*. A pregação sublinhou a ênfase na palavra de *Deus*. Isso significa dizer que a fé, de acordo com Lutero, nasce de ouvir a palavra. Como observa Lienhard, apenas o texto bíblico por si é insuficiente para suscitar a fé. É preciso que se torne voz viva sob a forma de um anúncio. Esta importância na/da pregação pressupõe dizer que se

⁴³⁹ ALTMANN, 1994, p. 283-285; LIENHARD, 1998, p. 282-283.

⁴⁴⁰ TILLICH, 2009, p. 113-114.

⁴⁴¹ TILLICH, 2009, p. 29-31.

suscitou no imaginário um tipo de comunicação humana com o *Sagrado* – a escuta. Como resultado, passou-se a valorizar, em grande medida, a palavra como uma expressão da experiência religiosa dos sujeitos com *Deus*.

Esse ponto de vista colocou a arte em uma posição secundária mesmo que embora tenha corroborado profundamente para a Reforma, para a compreensão central da Sagrada Escritura – o próprio Cristo e para a fé dos sujeitos. Apesar de Lutero salientar sua predisposição com as representações artísticas figuradas e entender que eram formas de expressão humana não verbal presentes nas diversas culturas,⁴⁴² mesmo assim deu ênfase na palavra em forma de anúncio e introduziu na mentalidade protestante a escuta deixando de lado a comunicação visual, conseqüentemente, a criatividade artística figurada. Paralelamente a compreensão de Lutero sobre a arte, a convicção expressa no “biblicismo” literalista através das pregações por reformadores contrários e as representações artísticas figuradas, colocaram a arte em uma posição não-teológica e inapropriada. E, ao destruí-la, pensava estar colocando o discurso da Reforma em prática. Em suma, essa classificação secundária, não-teológica e inapropriada para a arte fomentou efeitos devastadores para o imaginário dos sujeitos e para a produção artística.

Desse modo, assevera Schaeffer, essas posições hierárquicas com relação à arte trouxeram graves conseqüências como o estreitamento a um mundo de experiências religiosas limitantes e o afastamento das pessoas criativas que viveram nessa estrutura ou tiveram de abandonar o ofício, principalmente nas artes plásticas, em favor de uma teologia criada por seres humanos, ou foram viver sua arte longe da igreja. Com isso, toda uma tradição histórica de artistas e artesãos perdeu-se. Esse vazio deixado pelo desaparecimento de pessoas criativas no seio das igrejas, de acordo com o autor, deixou uma profunda falta de habilidade para se comunicar com a cultura e com as vias ordinárias no mundo.⁴⁴³

A segunda relação consiste em suscitar a arte como uma forma de pregação. Para além, sua comunicabilidade aos sujeitos como fonte de saber teológico – como espaço revelatório do *Sagrado* – como materialidade do imaterial. Em Tillich, esta comunicabilidade da arte consiste dizer que carrega em si o poder revelatório⁴⁴⁴ e isso, possibilita identificar nas

⁴⁴² MANSK, 2012, p. 30.

⁴⁴³ SCHAEFFER, Frank. *Viciados em mediocridade*. São Paulo: W4 Editora, 2008. p. 36-37 e p. 47. Assim afirma o autor: “[...] quando o nosso cristianismo se permite tornar meramente algo espiritual e interiorizado, sem as expressões externas da presença de *Deus* encarnado no mundo, nossa fé deixa de ter significado.”

⁴⁴⁴ CALVANI, 2010, p. 267. De acordo com Calvani a ideia de revelação corresponde à experiência estética vivenciada pelo sujeito na arte. Em Tillich “[...] a experiência estética é o choque provocado por uma obra de arte no sujeito que se depara sensorialmente com ela. [...] tem sempre em mente um elemento de abalo, de choque recebido ‘de fora’ do sujeito.” Para o autor, “[...] Tillich diz que em cada experiência estética o sentido incondicional ‘vibra’ e que todo sentimento estético é um sentimento transcendente.”

representações artísticas e/ou manifestações culturais uma linguagem religiosa, mesmo ela não sendo propriamente religiosa.⁴⁴⁵ Nesse sentido, Tillich fundamenta na natureza da linguagem religiosa a existência de diferentes níveis de realidade. O reconhecimento desta dimensão leva à compreensão do *Sagrado* através de métodos e linguagens variadas. Mas o que Tillich quer significar com a expressão “abrir níveis de realidade”? Para o autor, por exemplo, a arte consiste em abrir níveis de realidade, pois revela sempre algo que está oculto e que de outra forma não seria percebido. Essa “abertura de níveis” transporta um caráter simbólico por expressar na realidade poder e sentido. Esta experiência de poder e sentido na linguagem religiosa na experiência humana ultrapassa o Ser – é o que o transcende.⁴⁴⁶

Sob essa compreensão, Tillich afirma que os múltiplos sinais da revelação do *Sagrado* não estão somente nos lugares em que a igreja afirma estar (dogmas, doutrinas e práticas pastorais), mas também em lugares, cenários, sons e figuras que são pouco contemplados. Assim, admite perceber o elemento Incondicional⁴⁴⁷ na criatividade da natureza e da cultura. A esse respeito, na elaboração de Tillich o que se vê na interpretação religiosa da cultura:

[...] o pressuposto dessa tentativa multifacetária que cada criação cultural – pinturas, sistemas, leis, movimentos políticos (não importa quão secular possam ser) – expressa a preocupação suprema possibilitando o reconhecimento de seu caráter inconscientemente teológico.⁴⁴⁸

Desse modo, a partir dessa visão a teologia liberta-se da tutela eclesiástica e do consequente isolamento e passa a responder também a partir de questões relacionadas às vias ordinárias, à situação humana.⁴⁴⁹ Esse reconhecimento coloca a arte e/ou manifestação cultural como fonte de saber teológico, pois nela pulsa um poder substancialmente espiritual do mundo. Nesse sentido, a arte tem a capacidade de materializar por meio das formas e do conteúdo aquilo que é imaterial – indicar a situação espiritual de uma época ou movimento.⁴⁵⁰ E isso, conforme Tillich, coloca na arte um caráter revelatório/expressivo da situação humana

⁴⁴⁵ Esta perspectiva inaugurou a abordagem que veio a ser conhecida como Teologia da Cultura.

⁴⁴⁶ TILLICH, 2009, p. 97-112.

⁴⁴⁷ CALVANI, Carlos Eduardo B. *Teologia e MPB*. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo; Edições Loyola. 1998. p. 48; CALVANI, 2010, p. 63. Em Calvani: Tillich entende o Incondicional como *aquilo-que-está-acima-de-todo-ser*. Para Tillich o Incondicional está relacionado à realidade do sentido, o sentido último no qual se fundamenta todo sentido preliminar, imanente e formal de toda a cultura.

⁴⁴⁸ TILLICH, 2009, p. 65.

⁴⁴⁹ TILLICH, 2009, p. 82. “[...] o estado em que somos tomados pela preocupação suprema, não restrito a determinado âmbito. Esse estado refere-se a todos os momentos de nossa vida em qualquer espaço ou domínio.”

⁴⁵⁰ CALVANI, 2010, p. 79 e p. 354.

e do fundamento divino.⁴⁵¹ Desse modo, teologicamente, a arte tem a peculiaridade de captar o estado de nossa preocupação suprema ante a situação humana num mundo de culpa, ansiedades e conflitos.⁴⁵² Sob esta preocupação manifesta-se a auto-interpretação do ser humano em resposta à questão do significado último da vida.⁴⁵³

Nesse ponto, Tillich salienta na arte o *elemento expressivo* – revelador. O elemento expressivo “[...] implica na transformação radical da realidade ordinariamente encontrada, usando elementos dela modificados.”⁴⁵⁴ A esse domínio, por exemplo, o elemento expressivo encontrado na *Arte Cristã* dos primeiros séculos do cristianismo, revela a situação última, a preocupação suprema dos sujeitos em anunciar a mensagem central do evangelho: o Cristo ressurreto, redentor e salvador por meio de um aparato simbólico num contexto conflituoso de dúvida e ansiedade.

Na arte da *Alta Renascença*, o elemento expressivo manifesto, o retorno ao elemento subjetivo predominantemente no Classicismo perpassa a busca do sujeito numa situação emergente outrora vivida numa sociedade de angústias e incertezas. Essa busca (do significado último que permeia a vida) do ser humano por sentido e poder, “[...] o que se expressa é a “dimensão da profundidade” na realidade encontrada, o fundamento e abismo onde tudo se enraíza.”⁴⁵⁵ Assim, de acordo com Tillich uma obra de arte com conteúdo religioso ou não-religioso, sob o elemento expressivo, pode ser tomada como a expressão de uma inquietação última.

Para Calvani, esta perspectiva aberta por Tillich de apreender na arte o elemento de incondicionalidade e justificá-lo teologicamente “[...] repousa sobre a convicção fundamental de que o pensamento é capaz de ultrapassar as formas lógicas do sentido e tocar a profundidade infinita do conteúdo religioso do ser.”⁴⁵⁶ Em razão disso, esta compreensão em Tillich reconhece nas experiências estéticas a presença do absoluto. Para ele, o absoluto não se restringe a formas particulares, logo mostra-se presente e ausente em qualquer situação

⁴⁵¹ CALVANI, 2010, p. 74-79. Em Tillich, “[...] a arte é um meio de revelação, pois revelação também é expressão.”

⁴⁵² CALVANI, 2010, p. 355; TILLICH, 2009, p. 30-31. Neste ponto, Tillich dialoga a arte com o princípio protestante e profético. Para ele, a teologia deve mover-se dentro de uma dinâmica profética e protestante. Neste sentido, o caráter profético na arte consiste em expressar o dinamismo das profundezas da sociedade que vem do passado e correm para o futuro. O caráter protestante consiste em oferecer aos sujeitos uma leitura de não simplesmente penetrar na realidade, mas responder à situação humana no mundo (possibilidade da crítica e do questionamento). Para Tillich, este dinamismo de penetrar nas profundezas da sociedade e responder a situação social/contextual são rastros que remetem os sujeitos à preocupação última.

⁴⁵³ TILLICH, 2009, p. 114-115.

⁴⁵⁴ TILLICH, 2009, p. 119. “A expressão muda a aparência das coisas.”

⁴⁵⁵ TILLICH, 2009, p. 119.

⁴⁵⁶ CALVANI, 2010, p. 266. “O pensamento expressa o elemento racional, estruturante e formal, enquanto o ser expressa o elemento irracional, vital e infinito, que constitui a profundidade e a força criativa de toda a realidade.”

dando-lhe profundidade e sentido. Nesse sentido, na medida em que delas (experiências estéticas) irrompe uma percepção do poder do ser, um abalo existencial provoca sensíveis mudanças no sujeito que as vivencia.⁴⁵⁷ Dessa maneira, o sujeito ao ser tomado pelo poder do ser e do sentido experimenta não apenas a realidade, mas o encontro profundo com ela. Esse encontro intrínseco do sujeito com a experiência estética ultrapassa o conteúdo das formas e toca a preocupação última do ser e, é isso que dá o significado religioso.⁴⁵⁸

Dizer que a arte é *expressão* significa afirmar que pela obra de arte, algo oculto ou submerso vem à tona, irrompe a superfície, e esse “algo” não é simplesmente a emoção do artista ou outros interesses. A qualidade de expressividade artística transcende a objetividade e a própria subjetividade. A arte expressa nossa relação com o fundamento do infinito e com a vida. Mas a arte, para ele, também é *transformação*, ou seja, é capaz de elevar os elementos naturais da realidade bruta (tintas, sons, pedras, palavras, etc.) ao nível dos símbolos do que transcende o material. A arte é ainda, *antecipação*, ou seja, tem o poder de antecipar fragmentariamente a reconciliação com o infinito ou pelo menos esse desejo. O que é antecipado é a coragem de encarar nossa própria angústia, nossa finitude, nossa falta de sentido e nosso absurdo, assumi-los e expressar essa coragem em formas artísticas, mesmo que intencionalmente distorcidas.⁴⁵⁹

Nesse sentido, fundamentar que a arte pode assumir uma forma de pregação consiste em – a partir de Tillich – ter a possibilidade de vivenciar na representação artística o encontro de uma nova realidade ao sujeito. Mesmo a arte não associada diretamente ao que se convencionou chamar “religião” não está ausente uma *preocupação última*. Sendo assim, assegurar teologicamente o elemento de incondicionalidade nas manifestações culturais, versa admitir que *Deus* em sua criatividade se comunica e se manifesta de maneira sensível e experimentável pelos sentidos humanos. Numa outra perspectiva, *Deus* mostra-se e caminha com a humanidade de diferentes maneiras, ainda que seja indiretamente. Então, os *discursos pregados* pela arte tornam-se relevantes, pois oferecem soluções, ainda que prematuras, à situação humana com seus conflitos, mostram o significado da “aceitação apesar de”,⁴⁶⁰ assim como o cristianismo a percebe. E nisto, repousa o elemento predominantemente protestante e profético.

3.2.2 Teologia da arte para o contexto protestante-luterano: metalogia e correlação

Tornar a arte um campo de análise teológica defende que o elemento de incondicionalidade está sempre ativo e a espera de ser descoberto para além das fronteiras da

⁴⁵⁷ CALVANI, 2010, p. 266-267.

⁴⁵⁸ TILLICH, 2009, p. 118.

⁴⁵⁹ CALVANI, 2010, p. 354.

⁴⁶⁰ TILLICH, 2009, p. 121.

comunidade eclesial. Nesse sentido, a relação de intersecção entre a arte e a teologia, neste reconhecimento, compreende que o *Sagrado* não opera apenas no âmbito da igreja, mas na totalidade das manifestações culturais e/ou produções artísticas. Sob essa compreensão, identificar na arte o conteúdo religioso ou a substância religiosa na representação artística é a tarefa da teologia da arte.⁴⁶¹ Essa nova tendência permite apreender na arte os traços da revelação divina na vida que pulsa das representações artístico-culturais.

Essa nova perspectiva aberta por Tillich de interpretar as representações artístico-culturais a partir de uma justificação teológica, permite aos sujeitos uma visão mais abrangente de religião⁴⁶² não apenas como um fator de união social, mas também como um aspecto emocional da vida privada ou como o estudo de dogmas e peculiaridades eclesiásticas. Essa nova visão propõe empreender uma análise no conteúdo religioso de todas as criações concebidas artisticamente – das atividades criativas humanas. Trata-se, nesse sentido, de um postulado revolucionário, pois contempla cenários, figuras e contextos pouco explorados pelas instituições religiosas.⁴⁶³

Esse horizonte inaugurado por Tillich, em defesa e expansão teológica da esfera artístico-cultural como meio de revelação do *Sagrado* a partir da análise da cultura, surge a partir de uma proposta metodológica que denomina de *metalogia*. Segundo esta proposta, conforme Tillich, além de garantir o aspecto objetivo, racional e crítico de toda pesquisa, propõe superar ou complementar tais perspectivas. Nesse aspecto, o método metalógico,⁴⁶⁴ nas palavras de Calvani “[...] se fundamenta no método crítico dialético, mas o transcende através da intuição das essências que não se dirige para as coisas particulares ou suas qualidades, nem se atém à forma individual.”⁴⁶⁵ Antes mais, a intuição se dirige “[...] às

⁴⁶¹ CALVANI, 2010, p. 87; TILLICH, 2009, p. 39-44. Este pressuposto sempre parte da interpretação da cultura. Uma vez que a religião (como preocupação última – a dimensão da profundidade presente em todas as funções da vida espiritual humana) “[...] passa a ser vista como elemento fundamental (substância) de toda cultura e a cultura como elemento formal da dimensão religiosa [...] a religião é a substância de toda cultura, isso implica o reconhecimento da presença do incondicional nas manifestações culturais” concebidas artisticamente.

⁴⁶² TILLICH, [s. d.], p. 53; CALVANI, 2010, p. 60. Trago aqui o termo religião a partir da perspectiva de Tillich. Para ele, religião significa dizer: é estar preocupado de maneira última com aquilo que é e deveria ser nossa preocupação última. Neste sentido, a religião não se restringe apenas no sentido estreito, a religião organizada e presa a uma esfera em especial, mas mais além no sentido amplo, está onipresente nas mais diversas “[...] experiências revelatórias, espaços onde se manifestam sinais de buscas do *Sagrado* e rastros de contatos com o Incondicional.” (Calvani)

⁴⁶³ CALVANI, 2010, p. 89 e 265; TILLICH, 2009, p. 45-46.

⁴⁶⁴ CALVANI, 2010, p. 67 e 266. “A palavra metalogia guarda relações semânticas com ‘metafísica’. A metalogia quer ir além (*meta*) da lógica (*logia*), assim como a metafísica pergunta pelo que está além do físico, do sensorial.”

⁴⁶⁵ CALVANI, 2010, p. 265.

tensões e polaridades que constituem o elemento verdadeiramente essencial do objeto estudado”.⁴⁶⁶

Essa reflexão sintetiza-se num método crítico-intuitivo. Segundo Tillich, essa complementariedade faz-se necessária porque o método crítico não é capaz de atingir a essência das coisas e o intuitivo não consegue responder à questão da existência das coisas tal como aparecem na história.⁴⁶⁷ Desse modo, a sintetização do método crítico-intuitivo consiste em: o aspecto crítico considera as formas dadas, enquanto o intuitivo pergunta por seu significado espiritual. Sob esse raciocínio, a forma das coisas é passível de apreensão pelo pensamento, pois expressa o elemento racional, lógico, objetivo e estruturante. O conteúdo pertence à ordem do ser que expressa o elemento irracional, vital e infinito; constitui a experiência, a profundidade e a força criativa de toda a realidade. Sob esta apreensão não se trata de negar ou suprimir a lógica, mas transcendê-la.⁴⁶⁸ Ademais, salienta Calvani, de acordo com Tillich:

A essência do método metalógico é projetar o elemento irracional dessas funções (intuição e fé) no interior da própria lógica, de modo que os conceitos “pensamento” e “ser” recebam um tom metalógico: o pensamento se identifica com a forma e o ser com o conteúdo. O pensamento expressa o elemento irracional, estruturante e formal, enquanto o ser expressa o elemento irracional, vital e infinito, que constitui a profundidade e a força criativa de toda realidade.⁴⁶⁹

Essa abordagem por Tillich, assevera Calvani, inaugura criativas e ousadas abordagens teológicas de obras de arte. Embora, a arte não seja intencionalmente religiosa e apenas uma minoria seja especificamente religiosa ou tem sua origem em uma atitude conscientemente religiosa. Em todo caso, a partir da metalogia, pressupõe-se afirmar que esse aparente desinteresse religioso é superficial, pois as manifestações artístico-culturais são sempre substancialmente religiosas, mesmo que não sejam intencionalmente. Nesse sentido, salienta Calvani, “[...] estar excluído da consciência significa apenas que não é consciente e não que o sentido religioso esteja excluído do próprio ato.”⁴⁷⁰ Por assim compreender, Tillich

⁴⁶⁶ CALVANI, 2010, p. 265.

⁴⁶⁷ CALVANI, 2010, p. 67.

⁴⁶⁸ CALVANI, 2010, p. 67, p. 89 e p. 265-266. Para Tillich, “[...] nenhum grupo humano pode ter o monopólio de penetrar nos níveis mais profundos da realidade. Isso significa que uma metodologia científica é incapaz de penetrar nos níveis mais profundos da realidade; limita-se à forma, mas não atinge o conteúdo espiritual das coisas. É preciso, contudo, manter as conquistas da ciência, avançando naquilo que ela não tem condições ou não tem interesse de superar.”

⁴⁶⁹ CALVANI, 2010, p. 67.

⁴⁷⁰ CALVANI, 2010, p. 69.

afirma que mesmo as representações não especificamente religiosas expressam o testemunho do incondicional e das preocupações espirituais de uma determinada época.⁴⁷¹

A partir dessas perspectivas, Calvani constata que Tillich inicia outro momento metodológico – o método da correlação, cujo interesse é identificar o elemento religioso expresso nas representações. A tarefa metodológica entendida por Tillich, a partir do diálogo crítico-intuitivo, está em não simplesmente penetrar na profundidade da realidade, mas objetiva-se em responder à situação humana enquanto alienada do incondicional.⁴⁷² No método da correlação, Tillich “[...] explica os conteúdos da fé cristã através de perguntas existenciais e de respostas teológicas, em interpretação mútua.”⁴⁷³ Nesse ponto, considerar a viabilidade de responder às perguntas levantadas pela arte, por exemplo, tanto por sua forma quanto por seu conteúdo através de uma linguagem teológica inclui dizer que possui fontes revelatórias. Nessa relação, a substância espiritual dos subterrâneos do sujeito e da sociedade materializada na forma e no conteúdo pode ainda revelar a realidade última do humano.⁴⁷⁴

Em boa medida, Tillich, por meio de seu aparato metodológico, inaugurou uma visão teológica da arte e da experiência estética vivida pelo sujeito na arte. Nesse horizonte fundamentou uma sistematização religiosa concreta para as representações artístico-culturais a partir da dialética entre religião e cultura. Mas como dialogar a proposta tillichiana no contexto protestante-luterano?

Sob essas perspectivas, no tocante à reflexão sobre a arte, sua historicidade no cristianismo e a partir da Reforma Protestante radical, as discussões sobre as representações artísticas se desenvolveram sob uma construção contraditória, divisória, repreensiva. Por mais que a Reforma Luterana e artistas protestantes tenham defendido a arte no contexto protestante-luterano se constitui no imaginário dos sujeitos um pensamento sem imagens

⁴⁷¹ TILLICH, [s. d.], p. 34-51. Sob esta perspectiva, Tillich classifica a arte em quatro níveis. O primeiro nível: *estilo não-religioso, conteúdo não-religioso*; nele a inquietação última não está diretamente, mas só indiretamente. No segundo nível predomina o *estilo religioso, conteúdo não-religioso* em que há cenas sagradas e o estilo é expresso o significado de um período. O terceiro nível é o *estilo não-religioso, conteúdo religioso*, as formas seculares tratam com conteúdos religiosos. Por fim, o quarto nível prevalece o *estilo religioso, conteúdo religioso*, esta arte pode ser chamada de arte sacra. Nela estilo e conteúdo se harmonizam.

⁴⁷² CALVANI, 2010, p. 71-72.

⁴⁷³ TILLICH, 1984, p. 58.

⁴⁷⁴ CALVANI, 2010, p. 103-104. Para Calvani, o método da correlação caracteriza duas fases. A primeira fase analisa a situação humana em sua configuração social e cultural incluindo os problemas da culpa, dúvida, absurdo, ausência de sentido, desumanização do ser humano. A segunda fase, não é apenas descrever a situação humana é oferecer uma resposta para essa condição humana. Neste ponto, o existencialismo promove uma descrição acurada da situação, mas não oferece a resposta. A análise existencial tillichiana possibilita penetrar nas entranhas da cultura, analisar a razão calculista que domina o mundo e denunciar a desumanização do ser humano. A resposta vem de fora, do alto, do transcendente, ou seja, o ser humano é incapaz de vencer a alienação e religar-se novamente com *Deus*, com o mundo e consigo mesmo; por isso a reunião de tudo o que está separado deve vir de outra fonte – do Novo Ser.

plásticas, não pelo fato de não valorizar as representações artísticas, mas por não conseguir corporificar uma tradição de artistas protestantes para este ofício. Contudo, Tillich traz para o contexto protestante-luterano um novo diálogo teológico para a arte. Assim como Lutero, em afirmar a arte/imagens como uma pregação para os olhos, Tillich (re)significa o lugar da arte no horizonte da teologia. Pelo viés teológico da cultura, a arte retoma seu sentido teológico, ao mesmo tempo, Tillich oferece uma abordagem libertadora para os muros constituídos na historicidade do cristianismo.

Para isso, a proposta de Tillich consiste na criticidade às tentativas religiosas de aprisionar o absoluto no domínio do magistério eclesiástico. Para o autor, esse consequente isolamento constitui uma reflexão limitante, pois coloca a teologia confinada aos limites do grupo religioso ao qual é chamada a servir. Como consequência, a teologia nunca ultrapassa seu próprio mundo e nunca atinge outras esferas culturais. A partir de Tillich, a noção de *Deus* e sua revelação não estão somente onde a Igreja diz estar. A convicção tillichiana neste sentido vem ao encontro de ressignificar cenários, figuras e sons. Como resultado, Tillich aponta para a possibilidade de a teologia dialogar com a cultura, coerentemente relacionada aos posicionamentos e práticas de Lutero. De fato, este diálogo é a libertação da teologia de suas formas tradicionais.⁴⁷⁵

Essa visão inaugurou o método metalógico, capaz de sintetizar as abordagens críticas e intuitivas, a convicção de que nenhum grupo humano ou metodologia puramente científica pode ter o monopólio de penetrar nos níveis mais profundos da realidade, pois se limita à forma, mas não atinge o conteúdo. Nesse ponto, o interesse da metalogia volta-se não apenas para a tradição eclesiástica, mas também para o lugar vivencial em que essa tradição se situa. Esse pensar a partir dos subterrâneos da realidade resultou na concepção do método de correlação – correlação, ou seja, entre as questões existências do ser humano e as respostas teológicas às preocupações últimas do ser.⁴⁷⁶

Essas metodologias fundamentadas por Tillich ampliam consideravelmente o horizonte da teologia e possibilitam capturar nas manifestações culturais, por exemplo, a arte como fonte de revelação e experiência do *Sagrado* e como espaço teológico. Sob essa perspectiva, Tillich acrescenta ainda uma nova noção a respeito dos domínios *Sagrado* e secular. Ele sustenta que não há separação entre arte sagrada e arte secular, pois o elemento de incondicionalidade está manifestado em todas as funções criativas do espírito, não restrito apenas a um determinado âmbito. Em vista disso, os sujeitos são tomados pela preocupação

⁴⁷⁵ CALVANI, 2010, p. 89-90.

⁴⁷⁶ CALVANI, 2010, p. 88-91; TILLICH, [s. d.], p. 12.

última em todos os momentos da vida, em qualquer espaço ou domínio. Logo, a preocupação suprema está presente em todas as demais preocupações, consagrando-as.⁴⁷⁷

Portanto, essa percepção de consagração da realidade na análise de Tillich permite ao sujeito perceber a realidade como uma fonte vital última de sentido e experienciar o *Sagrado* na criatividade da natureza e na cultura. Desse modo, a partir das reflexões de Tillich, para o contexto protestante-luterano assume pontos positivos, quiçá, a saber, uma nova perspectiva para dialogar e (re)significar a arte dentro e fora da tradição institucional. Nesse sentido, merece destaque a abordagem teológica da arte tillichiana, pois proporciona um resgate a lacuna histórica em relação às representações artísticas e apresenta-se como uma possibilidade de interpretar nas experiências estéticas e culturais a alteridade criativa do divino.

⁴⁷⁷ TILLICH, 2009, p. 45 e p. 82-83.

CONCLUSÃO

Ao findar este ciclo de pesquisa que se materializa na apresentação dos resultados nesta dissertação, tem-se o entendimento que se atendeu o objetivo geral apresentado em sua introdução. A título de lembrança, o objetivo geral que balizou esta pesquisa era *analisar* sob a perspectiva histórica e a partir das reflexões teológicas da arte em Paul Tillich a vinculação simbólica da imagem enquanto veículo e instrumento pedagógico nos sujeitos no contexto protestante-luterano.

Apesar de sua amplitude bastante complexa, a arte assume grande importância na construção dos sujeitos. O mesmo se pode dizer com relação a sua influência no pensamento simbólico. No entanto, percebe-se que este tema ainda é tratado com pouca ênfase nos discursos teológico protestante-luterano. Ainda que vivamos sob uma demanda cultural imagética e esta, em grande medida, implica em interrogar-nos sobre os seus rumos e relações, principalmente vinculadas com as regras mercadológicas do consumo. Considerando o conteúdo apresentado nesta pesquisa, pressupõe-se dizer que muitas respostas se encontram sob a leitura histórica do cenário religioso cristão e que, ao evidenciá-lo, se cria outra postura ante o caráter associativo-simbólico na arte.

Assim, firmada em ideias do próprio Lutero, que defende o princípio de uma *ecclesia semper reformanda*, isto é, uma Igreja sempre em profundas transformações ante das exigências da vida, o desafio de resgatar e (re)significar este viés também é libertar mentes de máculas, conscientizar os sujeitos para uma linguagem inclusiva e para a alteridade. É a vivência encarnada da mensagem de graça e amor presentes no evangelho, na qual, o Cristo ressurreto permanece vivo na vida da comunidade e que movimenta a igreja na direção do/a próximo/a, revelando-se como salvação para todos/as que creem. A relação dialógica que se constrói com o contexto, nesta pesquisa apresentada a partir do contato entre a teologia e a arte, é o imperativo do amor e o testemunho de todos/as aqueles/as que creem.

Após esta incursão por alguns ambientes históricos da arte no cristianismo, a partir dos recortes históricos apresentados e pela perspectiva dialógica da arte teologicamente em Paul Tillich, pode-se afirmar que é necessário um processo de resgate da arte para o contexto protestante-luterano. Em Tillich, esta ênfase desdobra-se em analisar a arte teologicamente e, mais além, como expõe Calvani, coloca a disposição de dialogar e compreender na arte os sinais particulares da revelação do *Deus – Incondicional* nas manifestações artístico-culturais.

Esta compreensão leva consigo a necessidade de repensar o diálogo da arte com a teologia e a abordagem teológica das diferentes expressões culturais e movimentos artísticos.

Situar a intersecção teologia-arte na pesquisa em meio às rupturas, às transformações dos modos de pensamento, às profundas inquietações emergidas nas representações artísticas e às divergentes posições teológicas, ainda é possível perceber as valiosas cooperações e suas relações intrínsecas na relação (teologia-arte) com os sujeitos. Esta proposta teológico-artística, para o contexto protestante-luterano, implica desbravar nos desdobramentos históricos a possibilidade de relacionar a arte no constructo teológico dos sujeitos. Como refletido nesta pesquisa, investigar as discussões teológicas na arte como revelação da condição última do ser humano é um processo que proporciona a produção de outra perspectiva que enriquece o fazer teológico. Para isso é necessário interrogar-se por esta lacuna e estimular-se na busca pelo seu amadurecimento nos corredores culturais *extra ecclesia*. E, assim, poder-se-ia identificar os pontos em que a arte e a teologia se encontram e dialogam, em espaços únicos em que a vida, a graça e o *Sagrado* se manifestam, dentro e fora das instituições.

Entende-se que esta pesquisa vislumbra a contribuição para uma demanda que ainda percorre os bastidores das discussões teológicas. Calvani, nesse sentido, assevera que o estímulo à interação com diferentes expressões da cultura, principalmente no campo das artes plásticas, é praticamente inexistente. Em vista disso, acredita-se que é preciso desenvolver e aprofundar por estas veredas acerca do tema abordado, no qual a pesquisa teológica contribui quando traz à pauta o diálogo entre teologia e arte. Considera-se que, enfatizar empiricamente estas construções entre os sujeitos, a fim de (re)significar a arte no contexto protestante-luterano, possibilita reintegrar uma memória que por muito tempo foi desvalorizada e desapropriada. Sob esta perspectiva, “os iconoclasmos” não exerceram unicamente influências na querela das imagens figuradas, mas a própria mentalidade que se desenvolveu na sociedade. Como observa Durand: o imperialismo cientificista ideológico de pensar sem imagens – o lugar secundário na(s) *logia(s)* do pensamento.

Percebe-se que o principal desafio desta pesquisa foi abordar uma temática que ainda é vivida como algo distante ou um *tabu* no imaginário protestante-luterano brasileiro desde a realidade da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Isto pode ser vinculado com uma profunda valorização da racionalidade que se confunde com um viés ortodoxo que pretende uma tutela doutrinária, acadêmica e institucional. Neste sentido, a pesquisa aponta para fundamental importância do diálogo entre a teologia e a cultura, que também manifestada na arte, encarna a mensagem evangélica desde o sua vivência contextual.

Acredita-se que retomar a arte no constructo teológico dos sujeitos convida ampliar o olhar sobre as representações artísticas e formas culturais, para a sensibilidade, para a percepção do contexto circundante, para a integralidade, para a inclusão dos sujeitos em suas singularidades. A arte convida para o inter-relacionamento da linguagem dos sentidos assim, transcende o que já está estabelecido em forma/obra e oferece novas possibilidades imaginativas, simbólicas, revelatórias e emancipatórias. Considerando estas possibilidades na arte, as representações artísticas mereceriam maior atenção por parte dos teólogos e das teólogas.

Além disso, é importante considerar o crescimento e a expansão do campo de produção cultural-artístico no contexto brasileiro é cada vez mais dinâmico e expressivo. Estimular o diálogo da arte para o contexto protestante-luterano também convida as comunidades eclesiais a serem também espaços que se evidenciem como centros culturais artísticos. Esta aproximação da arte no seio das comunidades talvez possibilite um diálogo mais próximo com os diferentes substratos da cultura brasileira. Assim, com a possibilidade de compreender os sinais particulares da revelação de Deus em nosso próprio contexto. O resgate em Lutero e o embasamento teórico em Tillich sobre a arte possibilita ainda mais esta aproximação nas comunidades protestante-luteranas.

Por fim, para concluir, a proposta desta pesquisa foi contribuir com a discussão da arte sob uma fundamentação teológica para o contexto protestante-luterano. Espera-se que a presente pesquisa venha a incitar novos possíveis desdobramentos teóricos e analíticos da arte na historicidade do pensamento cristão, principalmente para o contexto protestante-luterano, no qual este trabalho se interessou enfatizar. Também, para além dos muros acadêmicos, suscitar e fomentar o interesse pela arte para contexto protestante-luterano no cenário religioso brasileiro atual.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, Walter. *Lutero e libertação*. São Paulo: Ática; São Leopoldo: Sinodal, 1994.
- ANDIÑACH, Pablo R. A criação como espaço para a vida: exploração da teologia bíblica segundo relatos de Gênesis. In: CARNEIRO, Marcelo (Org.). *Bíblia e cultura: tradição, tradução e exegese – debatendo as diferentes leituras da Bíblia*. Conferências e ensaios apresentados no VI Congresso Brasileiro de Pesquisa Bíblica. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.
- ANTONIAZZI, Alberto. *Cristianismo: 2000 anos de caminhada*. São Paulo: Paulinas, 1996.
- ARENS, Eduardo. *A bíblia sem mitos: uma introdução crítica*. Trad. Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007.
- BERGER, Peter Ludwig. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. Trad. José Carlos Barcellos. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. Trad. Mary Amazonas. In: FABRIS, Anateresa; KERN, Maria Lucia Bastos. *Imagem e conhecimento* (Org.). São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 31-53, 2006. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=S9ip-jtpX2UC&pg=PA35&dq=hier%C3%BArgica&hl=ptBR&sa=X&ei=91MuVcXwIK2CsQSN34GoDw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=hier%C3%BArgica&f=false>>. Acesso em: 15 abr 2015.
- _____. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BÍBLIA, Sagrada. *Nova trad. na linguagem de hoje*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.
- BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do cristianismo*. Versão brasileira da editora. São Paulo: Fundamento Educacional, 2012.
- BOESPFLUG, François. Ícone. In: VAUCHEZ, André. *Cristianismo: dicionário dos tempos, dos lugares e das figuras; com a colaboração de Catherine Grémion e Henri Madelin*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- _____. Imagens. In: LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. Trad.: Paulo Meneses... [et al]. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004.
- _____; VINEL, Françoise. Nicéia II (Concílio), 787. *Dicionário crítico de teologia*. Trad. Paulo Meneses... [et al]. São Paulo: Paulinas, Loyola, 2004.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2013.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRACONS, José. *Saber ver a arte gótica*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BRUDIN, Abigail. *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian reformation*. In: Colonna, Rime, ed. By Bullock. Great Britain: ASHGATE, 2008.

BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*. Trad. Eliana Catarina Alves; Sérgio Rizek. São Paulo: Attar Editorial, 2004.

BYRNE, Joseph. *The Christian Catacombs of Ancient Rome: An Introduction*. Nashville: Belmont University. Disponível em: <<http://campus.belmont.edu/honors/catacombs/catacombs.htm>>. Acesso em: 10 abr 2015.

CALVANI, Carlos Eduardo B. *Teologia e MPB*. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo; Edições Loyola. 1998.

_____. *Teologia da arte*. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica: ensaio sobre o homem, introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Nueva Clío: la historia y sus problemas. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

_____. *Nascimento e afirmação da Reforma*. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.

DREBES, Haidi. *A educação na dimensão do Reino de Deus desvelada em obra pictórica de Lucas Cranach*. São Leopoldo, 2000.

DREHER, Martin N. *A crise e a renovação da Igreja no período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 2002. (Coleção História da Igreja, 3).

_____. *A Igreja no Império Romano*. São Leopoldo: Sinodal, 1993. (Coleção História da Igreja, 1).

_____. *A Igreja no mundo medieval*. São Leopoldo: Sinodal, 1994. (Coleção História da Igreja, 2).

_____. Introdução. In: LUTERO, Martinho. *Da vontade Católica*. In: _____. *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 4, p. 11-16.

DUBY, Georges. *A Idade Média: tomo I*. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Coord.). *História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

DURKHEIM, Émile. *Formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. *Para entender pós-modernidade*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

FERNANDES, Cássio da Silva. As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de história da arte de Franz Kugler (1848). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 99-124, 2005. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a06v2549.pdf> >. Acesso em: 29 jun. 2014.

FISCHER, Joachim. Introdução. In: LUTERO, Martinho. *À nobreza cristã da nação alemã, acerca da melhoria do estamento cristão*. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 2, p. 277-278.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente: a idade média românica e gótica*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRANZ, Terezinha Sueli; KLUGER, Lila Emmanuele. Educação para uma compreensão crítica da arte no ensino fundamental: finalidades e tendências. *Da Pesquisa – Revista de investigação em artes*, Florianópolis: UDESC, v.1, n.2, 2004. p. 10-12. Disponível em: < www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa >. Acesso em: 31 out. 2016.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

_____. *Idade Média e Renascimento*. Trad. Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

GEORGE, Timothy. *Teologia dos reformadores*. Trad. Gérson Dudus e Valéria Fontana. São Paulo: Vida Nova, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000. p. 14.
Disponível em: <
file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/Meus%20documentos/Downloads/HISTORIA%20DA%20ARTE%20-%20GOMBRICH%20(1).pdf> Acesso em: 27 mar 2015.

GONZÁLEZ, Justo L. *E até os confins da Terra: uma história ilustrada do Cristianismo*. Trad. Itamir N. de Sousa. São Paulo: Vida Nova, 1995, v. 6.

GREEN, Vivian H. H. *Renascimento e Reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Trad. Cardigos dos Reis, a partir da edição inglesa de 1982. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70 – Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2010.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss: Editora Objetiva Ltda, 2007. CD-ROM. Fisionomia, figura, estado físico, aspecto, aparência, configuração.

HOW Art Made the World. Presented by Nigel Spivey. Produced by KCET / BBC Co-Production: *Community Television of Southern California*, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vO6ay9eueR4&list=PLiLqk8xb6kOW-6MFsoKUFq4zYvorGhdu&index=3>>. Acesso em: 29 jun 2014.

JANSON, H. W. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 3, 2001.

_____; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEDIN, Hubert. *Concílios ecumênicos*. São Paulo: Herder, 1961.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

JUNGHANS, Helmar. *Martin Luther in two Centuries: the sixteenth and the twentieth*. St. Paul: Lutheran Brotherhood Foundation Reformation Research Library, Luther Northwestern Theological Seminary, 1992.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de juízo estética. In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KLOPPENBURG, Boaventura. Parádosis versus iconoclastia veneração dos ícones no concílio de Nicéia II. *Teocomunicação*. Faculdade de Teologia. Porto Alegre: PUC, v. 34, n. 144, p. 363-372, 2004.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LATOUR, Bruno. "Não congelarás a imagem", ou: como não desentender o debate ciência-religião. *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional UFRJ, v. 10, n. 2, p. 349-375, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25164.pdf>>. Acesso em: 15 Jun 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIEBEL, Silvia. O diabo e a dinâmica do ocidente. In: Dossiê: Sociedade e Culturas Mediterrâneas. *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, v. 41, n. 0, p. 209-215, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/his.v41i0>>. Acesso em: 13 maio 2015.

LIENHARD, Marc. *Martinho Lutero: tempo, vida e mensagem*. Trad.: Walter Altmann e Roberto H. Pich. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

LINDBERG, Carter. *As reformas na Europa*. Trad. Luís Henrique Dreher e Luís Marcos Sander. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

LOPES, José Rogério. *A imagem da devoção: a iconografia popular como mediação entre consciência da realidade e o ethos religioso*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

LOYN, Henry R. (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 169-171. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=GW7rdO83gykC&pg=PA169&dq=influenca+da+peste+negra+no++g%C3%B3tico&hl=pt-BR&sa=X&ei=3lITVeWHEKiwsAS9jYCgCw&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=influenca%20da%20peste%20negra%20no%20%20g%C3%B3tico&f=false>>. Acesso em: 13 maio 2015.

LUTERO, Martinho. Da vontade Cativa. In: *Obras selecionadas*. Debates e controvérsias, II São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 4, p. 17-154.

_____. Introdução sobre como os cristãos devem lidar com Moisés. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2003. v. 8, p. 179-195.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Flamencos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74-82, Ago 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>> Acesso em: 24 set. 2014.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; et al.(Org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 277-290. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/y742k/21>>. Acesso em: 13 maio 2015.

MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. Trad. Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 2006.

- MASK, Erli. *A linguagem dos símbolos no culto cristão*. Porto Alegre: IECLB, 2012.
- MILBANK, John. *Teologia e teoria social: para além da razão secular*. Trad. Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1995.
- MINOIS, Georges. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo: séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MUELLER, Enio R. *Teologia cristã: em poucas palavras*. São Paulo: Editora Teológica; São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005.
- NEES, Lawrence. *Early Medieval Art*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 37.
Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=15NCjWEcG_YC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 31 out. 2013.
- NESTLE, Eberhard; NESTLE, Erwin; ALAND, Kurt; ALAND, Bárbara. *Novum Testamentum Graece*. 27 ed. rev. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, v. 2, 2002.
- PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____. *Arte sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- PINHO, Arnaldo C. de. Arte moderna e igreja: da possibilidade de bons encontros. *Humanística e Teologia*, Porto/Portugal, v. 19, n. 03, p. 335-343, 1998.
- PORTAL LUTERANO. IECLB. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/conteudo/rosa-de-lutero-1>>. Acesso em: 06 abr. 2015.
- POZENATO, Kenia; GAUER, Mauriem. *Introdução à história da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- READ, Herbert. *A educação pela arte*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Educação artística: introdução à história da arte*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

RETONDAR, Jéferson José Moebus. A noção de representação social na perspectiva dos estudos da psicologia social e do imaginário social. In: MONTENEGRO, Eduardo; RETONDAR, Jéferson; MONTENEGRO, Patrícia Cavalcanti Ayres (Org.). *Imaginário e representações sociais: corpo, educação física, cultura e sociedade*. Maceió: EDUFAL, p. 15-44, 2007. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=dnTF85ZQx5MC&pg=PA7&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 02 fev. 2015.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis, 1977.

RIETH, Ricardo W. Introdução. In: LUTERO, Martinho. Comunidade. In: *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000. v. 7, p. 15-24.

SARAIVA, Antonio José. Imagens. In: BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de história medieval*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

SCHAEFFER, Frank. *Viciados em mediocridade*. São Paulo: W4 Editora, 2008.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, v. 1, 2002.

SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: UBRA, 2002.

SESBOÛÉ, Bernard; WOLINSKI, SJ Joseph. *O Deus da salvação: a tradição, a regra de fé e os símbolos; a economia da salvação; o desenvolvimento dos dogmas trinitário e cristológico*. Tomo 1. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 4. ed. São Paulo: Atual; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1986.

SIQUEIRA, Silvia M. A. Representações figurativas e suas possibilidades para compreender os limites entre o judaísmo e o cristianismo na Antiguidade Tardia. In: Dossiê Fronteiras entre o judaísmo e o cristianismo no Império Romano. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, Universidade Federal do Espírito Santo, n. 1, p. 71-89, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/6362/4687>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

SPITZ, Lewis W. *The Renaissance and Reformation movements*. St. Louis: Concordia, 1987, v. 1.

_____. *The Renaissance and Reformation movements*. St. Louis: Concordia, 1987, v. 2.

STRECK, Gisela I. W.; LAUX, Núbia M. (Org.). *Manual de normas para trabalhos científicos: baseado nas normas da ABNT*. 2. ed. São Leopoldo: EST/ISM, 2009.

THEOBALD, Christoph. Música e teologia em Johann Sebastian Bach. Trad. Lúcia Cecchin. *Cadernos Teologia Pública*. São Leopoldo: UNISINOS, ano IV, n. 27, p. 01-34, 2007.

TILLICH, Paul. *Teologia da cultura*. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

_____. *Teologia sistemática*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

_____. *Textos selecionados*. São Paulo: Fonte Editorial, [s. d.].

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURNER, Steve. *Cristianismo criativo?* São Paulo: W4Editora, 2006.

WACHHOLZ, Wilhelm. *História e teologia da reforma: introdução*. São Leopoldo: Sinodal, 2010.

WERLE, Marco Aurélio. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, vol.45, n.109, 2004. p. 32-45. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v45n109/v45n109a02.pdf>>. Acesso em: 18 Maio 2015.

GLOSSÁRIO

Alegoria: modo de expressão ou paráfrase; interpretação simbólica que abrange o conjunto de uma obra entre os elementos do plano concreto e do plano abstrato – suas ideias ou concepções filosóficas, suas significações morais, doutrinárias, normativas, etc.

Antítese: contrariedade no repertório composicional, negação da produção artística de outras religiões, porém justaposta a produção artística cristã, superação sintética em ambas no final do processo.

Antropomorfo (antropomorfismo): do grego *anthropos* (ser humano) e *morphe* (forma). Atribuição de qualidades humanas a deus(es), a divindades, animais e objetos.

Arquétipo: padrões de comportamento que existem no inconsciente coletivo, desde a mais remota ancestralidade. Figuras e símbolos que representam valores universais, presentes nas várias culturas.

Cultura: (denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio dos quais os sujeitos comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida, GEERTZ, Clifford). O conceito de cultura consiste representar uma análise a partir de Tillich. Na Alemanha o termo *Kultur* começou a ser usado no fim do século XVIII por intelectuais que não pertenciam às classes superiores ou aristocratas. Neste contexto, o conceito surge a partir de um fundo político, nacionalista e crítico à aristocracia. *Kultur* referia-se mais ao enobrecimento das faculdades humanas através do cultivo das artes plásticas, da filosofia, da música e da literatura. Aos poucos, *Kultur* transformou-se em um substantivo da religião para as elites: trazia satisfação estética, tinha seus templos e ritos próprios e era repositório do que se considerava as realizações mais nobres e valores mais elevados do espírito humano. Em Tillich este conceito é bem mais elástico, incluindo o interesse pelo expressionismo. Sua análise cultural – *Theologie der Kultur* compreende um caráter teológico e ontológico nas manifestações culturais. Por meio desta interpretação coloca a religião não como um setor da cultura, mas como seu fundamento.

Demiurgo: nome do deus criador, na filosofia platônica.

Estética: a aparência perceptiva do objeto sob a apreensão cognitiva sensorial.

Estilo(s): termo também conhecido por “variedades da arte” ou “correntes estéticas”; um modo da percepção estética – forma, cor, equilíbrio, simetria e ritmo em captar na obra de arte uma forma objetiva ou concreta, não mais como sentimentos subjetivos vagamente apreendidos. Admite-se amplamente que as variações de estilos sejam produto final da personalidade dos sujeitos, dos impulsos individuais (instintos), do temperamento, do meio social (entre as relações coletivas e de poder).

Figurativo: encerra determinadas imagens, ou que revela determinada imaginação em suas capacidades de se tornarem figuradas. A composição real ou simbólica adquire identidade, em outras palavras, dá-lhe *status* de imagem singularizada. A letra da música *Aquarela* (Toquinho, Vinicius de Moraes, G. Morra e M. Fabrizio) ilustra esta perspectiva: “*com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo*”. Aqui, cada sujeito representará a imagem de um castelo de maneira singular, porém equivalente.

Filológica = filologia: Estudo de uma língua através de seus documentos escritos, que visa não só à restauração, fixação e crítica dos textos para o conhecimento do uso linguístico e sua história, mas também à compreensão de globalidade dos fenômenos culturais, especialmente os de ordem literária, a que ela serve de veículo.

Hierúrgica: do grego *hieros* (sagrado), relativo ao que é sagrado.

Hipóstase: do grego *hypo* (sub, abaixo) e *stasis* (permanente, constante) manifestação de uma entidade superior numa forma inferior ou, mais pontualmente, do Deus imaterial numa forma material.

Iconografia: estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens trata do tema e mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.

Imagem figurada: entende-se sua capacidade de se tornar figura visível. Neste sentido, as aplicações relacionais da imagem figurada consistem dizer sua visualização e conceitualização. Apropriando-se do exemplo anterior da música Aquarela: “com cinco ou seis retas, é fácil fazer um castelo” – quando o sujeito pensa em uma reta é possível vê-la mentalmente e descrevê-la como um traçado entre dois pontos determinados no espaço.

Imagem: representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos. Divide-se especificamente em imagem mental ou eidética: a imagem perceptiva, das lembranças, ilusões, sonhos, etc. e imagem icônica: o figurativo pintado, desenhado, esculpido, fotografado etc.

Linguagem simbólica: quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido.

Monofisismo: definição ortodoxa da Igreja de que Jesus tinha duas naturezas completas, a humana e a divina.

Neotestamentária: relativo ou referente ao Novo Testamento, porção bíblica que insere o período entre o nascimento de Jesus Cristo e a consumação total.

Nestorianismo: doutrina que fazia a distinção entre as naturezas divina e humana de Cristo, o que conseqüentemente negava a maternidade divina de Maria.

Ontológica = ontologia: raciocínio sobre a significação mais geral do ser, exemplificando aquilo que faz com que seja possível as várias existências.

Pictórico: manifestações expressivas que se desenvolvem nas imagens figuradas.

Pneuma (pneumatismo): para a filosofia e teologia cristã, significa dizer designativo do espírito, sopro animador, força criadora, princípio anímico e vivificante – o Espírito Santo, a força que opera no mundo executando a vontade de Deus.

Querela: debate inflamado, petição, queixa ou reivindicação. A “*querela das imagens*” refere-se aos pontos de vista contraditórios entre as correntes: iconoclasta e iconófila; a “*querela iconoclasta*” se refere à reivindicação de proibição dos ícones no contexto cristão; a “*querela da arte sacra e religiosa*” se refere às contradições artísticas estabelecidas pelas relações poder.

Representação (figurativa) artística: a obra de arte enquanto objeto figurado, cuja forma limitada e icônica (pintada, esculpida, desenhada, fotografada...) possui um sentido e determinação que se encontram para além dela, uma relação intencional e dialógica.

Semiológico = semiologia: (Roland Barthes, 1915-1980) estudo das significações que podem ser atribuídas aos fatos da vida social concebidos como sistemas de significação: imagens, gestos, sons melódicos, elementos rituais, protocolos, sistemas de parentesco, mitos etc.

Signos: podem ser auditivos ou cinéticos (abstratos), mas são, comumente gráficos ou plásticos. Signos não são imitativos, evitam a verossimilhança e só se tornam meios de comunicação por acordo entre duas ou mais pessoas. Podem ser *arbitrários*, puramente indicativos ou *alegóricos*, que remetem para uma realidade significada dificilmente apresentável. Estes são obrigados a figurar concretamente uma parte da realidade que significam.

Teófora: do grego *Theos* (Deus) e *Phoros* (conter), aquele ou aquilo que é portador de substância divina.

Tradição: segundo as conceituações de Gadamer, a *tradição* se constitui a partir de uma circularidade que torna inviável o discurso sobre seu início. Entretanto, considera-se, portanto, à constituição fundamental da historicidade existencial do humano em mediar-se compreensivelmente consigo mesmo e com a totalidade da própria experiência de mundo. Neste sentido, não abarca apenas textos, mas também instituições, formas de vida e o simbólico.