



A NÃO-IMAGEM PICTÓRICA NA ARTE SACRA CRISTÃ

Christiane Meierⁱ

RESUMO – Desde o início do cristianismo, discutiu-se acerca da conveniência das obras plásticas de cunho sacro; muitos foram os entendimentos e também os desentendimentos a respeito. A obra de arte que auxilia a liturgia de qualquer religião pode ser chamada de arte sacra; e, se for coadjuvante da Igreja cristã, será arte sacra cristã. Nela não se nota a vontade ou os sentimentos do artista; tampouco se verificam traços da sociedade e época na qual foi criada. Já a arte religiosa reflete a psique do artista, suas preferências, sua época e sociedade. No âmago da pintura sacra cristã, para o artista produzir um quadro, deve pensá-lo antes de iniciar a sua execução, já que a forma deve seguir a função. É importante também que o pintor determine seu público-alvo; deverá ainda pensar no propósito do encomendante. Isto feito, poderá iniciar sua obra que, segundo a semiologia, abarcará três categorias do olhar: o visível, o legível e o invisível. A semiologia, no entanto, não dá conta de outro fenômeno importante: o visual que é sintoma - não é invisível, pelo contrário,

está contido na obra. Fra Angélico em sua Anunciação no Mosteiro de São Marcos, não dá qualquer solução simbólica para o acontecimento, apenas inova ao optar por uma não-imagem. O artista utiliza a parede branca ao fundo da cena e dá um brilho misterioso a ela; nada é explicitado, mas deve ser meditado e apreendido pelo intelecto. Contudo, ele não é o único que produz não-imagens. Antonello da Messina o fará igualmente na sua Anunciação e Cláudio Pastro no seu crucifixo na basílica de Aparecida.

PALAVRAS-CHAVE – arte sacra, arte religiosa, semiótica, não-imagem.

ABSTRACT – From the beginning of Christianity, there was a discussion about the appropriateness of sacred works of art; many were the understandings and also the misunderstandings about it. The work of art that assists the liturgy of any religion can be called sacred art; and if it is a support of the Christian Church, it will be Christian sacred art. In it, one cannot see the artist's will or feelings; nor are traces of the society and the period in which it was



created. Religious art, however, reflects the psyche of the artist, his preferences, his time and society. At the heart of Christian sacred painting, for painters being able to produce a picture, he must think it out before starting to work, since form follows function. It is also important that the artist determines his audience; he should also think about his target public. This done, he can start his work, which, according to semiotic, will cover three categories: the visible, the readable and the invisible. Semiotic, however, does not take into account another important phenomenon: the visual which is symptomatic; it is not invisible, on the contrary, it is contained in

the picture. Fra Angelico in his Annunciation at the Monastery of San Marco does not give any symbolic solution to the event, only innovates when opting for a non-image. The artist uses the white wall at the back of the scene and gives it a mysterious glow and nothing is explicit; everything is in this atmosphere, to be meditated upon and apprehended by the intellect. However, he is not the only one who produces non-images. Antonello da Messina will do likewise in his Annunciation and Claudio Pastore on his crucifix in the Basilica of Aparecida.

KEYWORDS – sacred art, religious art, semiotic, non-image.

Arte sacra e religiosa

Desde o início do cristianismo, houve discussões acerca da conveniência de se produzir obras plásticas de cunho sacro; muitos foram os entendimentos e também os desentendimentos a respeito. A questão se desenvolvia em torno “da questão da finalidade apropriada da arte em igrejas” (TOMMASO, s.d.).

Esta questão não surgiu com as discussões iconoclastas da Protoigreja cristã; já Platão examinara a beleza de um objeto a partir de sua funcionalidade. Ele afirmava que algo pode ser belo por si só, mas para tanto tem que estar adaptado à sua função; forma e utilidade devem coincidir, senão não há que se falar em beleza. Sócrates, por sua vez, qualificara a arte como o “prazer ‘útil’” (LACOSTE, 1986). Portanto, por melhor trabalhada que seja uma peça, por melhor que seja o material empregado, se a forma não atender à sua finalidade não há como qualificá-la de bela e, portanto, de artística.

Platão cita o exemplo do navio cujo casco é muito bem trabalhado, mas cuja curvatura não permite que flutue, invalidando sua função. Não é possível, assim, admirar a sua beleza e dizê-lo belo, se o navio afundar. Por outro lado, uma simples colher feita de tal



forma que a mão se encaixe bem e que seja agradável ao uso pode ser bela. Observa-se este conceito na contemporaneidade, quando falamos de um *design* ergométrico, por exemplo, e o qualificamos de belo, de arte. Portanto, nem para Sócrates e nem para Platão o Belo é uma experiência de prazer, como a contemporaneidade qualifica uma obra de arte - pelo simples deleite estético. Esta ganha um mercado, já que descasada de sua função e podendo ser exibida em uma sala de estar, *lobby* de hotel ou em um museu – o observador experimentará o mesmo deleite estético.

Já a obra de arte que acompanha sua função, que auxilia a liturgia de qualquer religião, por exemplo, pode ser chamada de arte sacra. E se ela for coadjuvante da Igreja cristã, será arte sacra cristã. Tommaso (s.d.) escreve que a arte sacra é “[...] uma obra de arte [...] para se olhar, ela encanta a alma, emocionante e admirável ao máximo, ela não tem função litúrgica.” (p. 4).

No Oriente cristão, em sua capital Constantinopla, a Igreja conheceu um período de pouco mais de cem anos de interdito imagético nas igrejas – o chamado período iconoclasta, que durou de 726 a 843. Segundo Tommaso (s.d.), “a partir da vitória dos iconófilos, depois de um século de repressão, as pinturas das igrejas não poderiam mais ser encaradas como meras ilustrações, eram consideradas reflexos misteriosos do mundo sobrenatural” e prossegue explicando que “a Igreja Oriental não mais permitiu que artistas seguissem sua inspiração ou fantasia na criação das obras, somente as figuras consagradas por uma tradição de séculos seria aceita” (*ibidem*, p. 2).

Temos assim uma descrição sucinta e precisa da essência do que, hodiernamente, se costuma denominar arte sacra: aquela que serve à Liturgia e está baseada em matrizes consagradas. Na contemporaneidade, porém, esta discussão é marginal e muitos não se atentam para a distinção entre arte sacra (ou de culto) e arte religiosa (ou de devoção).

A arte sacra é aquela que serve ao culto. Nela não se nota a vontade, as escolhas ou mesmo os sentimentos do artista; tampouco se verificam traços da sociedade e época na qual o pintor atuou. É atemporal, simbólica e não naturalista; conduz o observador à meditação e à oração. O mundo, como o visto, e o naturalismo estão excluídos da arte sacra, segundo Burckhard (2004).



Já a arte religiosa reflete a psique do artista, suas preferências, sua época e sociedade; via de regra, é uma arte que leva ao deslumbramento e não ao recolhimento e à oração. Nas palavras de Pastro “na imagem de culto, Deus se manifesta e o homem emudece, contempla, reza” (*apud* TOMMASO, s.d. I, p. 2).

Observado o teto da igreja de Jesus em Roma, o Triunfo de Santo Inácio, veremos que suscita admiração e puro êxtase no visitante; em contrapartida, a **Anunciação** (fig. 2) requer contemplação e meditação para que se abarque a sua mensagem.

Com os dois exemplos, percebe-se que não basta à obra versar sobre um tema religioso para que seja considerada sacra. Sua forma precisa acompanhar o conteúdo, precisa haver conformidade com o fim de uma obra de arte em uma igreja: auxiliar o crente a contemplar e rezar. A essência da beleza é assim a sua utilidade, segundo Platão; e, portanto, ela já não é absoluta, mas relativa à finalidade do objeto.

Em discussão sobre o entendimento de Schopenhauer acerca da arte, em especial quando versa sobre um objeto sublime e um belo (aqui podemos pensar nas figuras 2 e 3), Lacoste (1986) escreve que “[...] entre o belo e o sublime existe apenas uma diferença de grau. O objeto sublime ameaça, com efeito, a vontade individual que a beleza reduz ao silêncio” (p. 38).

Neste sentido, ele acrescenta que Platão condenava a mimese por abrir possibilidades de interpretação para o observador, não o levando, necessariamente, à ideia primeira, à verdade e ao belo.

O prazer que pode dar uma arte de imitação é uma arte relativa [...], porque nasce da semelhança [...]. Assim, não se deve julgar uma imitação tomando por único critério o prazer que ela dá. Esse prazer, o encantamento, está submetido demais à variabilidade de opiniões e gostos. Uma arte de imitação deve ser julgada em função da retidão de sua obra, ou seja, de sua verdade, de sua conformidade a um modelo que importa conhecer de antemão (LACOSTE, 1986, p. 19).

Observou-se que, por um lado, há a questão do artista, que explicita ou não suas preferências, seu estado de espírito e sua bagagem cultural na obra; por outro, tem-se o ponto de vista do observador, que pode incluir em sua percepção pontos de vista, sentimentos,



experiências e preferências pessoais. Se ficar deslumbrado e passar a escutinar os detalhes sem desejo legítimo de orar, mas só de contemplar a beleza estética, então não há que se falar em arte sacra, mas religiosa.

Os historiadores de arte, que aplicam o termo “arte sagrada” para designar toda e qualquer obra de tema religioso, esquecem-se de que a arte é essencialmente forma. Para que uma obra de arte possa ser propriamente qualificada de “sagrada”, não basta que seus temas derivem de uma verdade espiritual. É necessário, também, que sua linguagem formal testemunhe e manifeste essa origem. [...] Nenhuma categoria de arte pode ser definida como sagrada a menos que também sua forma reflita a visão espiritual característica da religião da qual provém (BURCKHARD, 2004, p. 17-18)

Pastro, segundo Sartorelli (2013), tem visão análoga e diferencia a arte sacra da religiosa da seguinte maneira:

Arte sacra é objetiva, ela vem da essência do mistério da própria religião. A arte religiosa é devocional, é subjetiva; ela vem do freguês, que opta por esse ou aquele santinho; não tem nada a ver com o mistério do Cristianismo (p. 17).

Ele comunga com os ensinamentos do liturgista Odo Casel¹, que afirmava ser a forma que revela a natureza das coisas e acrescenta que “É perigoso fazer qualquer imagem de Jesus Cristo. A forma deve refletir o conteúdo (palavra) bíblico” (*apud* PASTRO, 2010, p. 23). A arte sacra, portanto, exige formas determinadas para exprimir sua sacralidade, e deixa as livre interpretações, aquelas guiadas pelo engenho e arte de um pintor ou escultor, para o campo da arte religiosa. Forma e conteúdo estão entrelaçados e caminham juntos na arte sacra, sendo parte da liturgia; não deve haver descasamento.

No caso da pintura sacra ortodoxa, esta segue, e sempre seguiu rígidos cânones detalhados em tratados sobre a arte de bem ‘escrever’² um ícone. Os mais conhecidos são manuais russos, como o **Stroganov**, do princípio do século XVII, ou **O livro de pinturas**

¹ Monge beneditino (1886-1948).

² Segundo a tradição ortodoxa, um iconógrafo ‘escreve’ e não pinta um ícone.



do Monte Atos, confeccionado no século seguinte. Eles contêm informações precisas sobre o processo técnico e iconográfico, bem como as tipologias a serem utilizadas.

Neste sentido, lê-se em Tommaso (2017) que “[...] o pintor é o pincel do Espírito [...] A arte sacra, por sua própria natureza, está relacionada à infinita beleza de Deus e seu propósito maior é o de levar o fiel a dedicar-se a Deus, louvar e exaltar a sua glória” (p. 15).

Já no Ocidente, a partir do Renascimento, constata-se que os artistas passam a representar Jesus, Maria e os santos de forma cada vez mais naturalista e humana, com a finalidade de aproximar o divino dos fiéis. Époça em que a mentalidade da porção ocidental do continente passa a ser antropomorfa, com o homem sendo a medida das coisas – e isto se reflete na Igreja e sua arte. Por consequência, a pintura adquire formato livre e engenhoso, o que a afasta e a diferencia da arte da Igreja ortodoxa. Nesta, tema e forma não se descasam e as imagens sacras seguem sendo representadas idealmente, segundo o cânone.

Nas palavras de Burckhardt (2004):

[...] o pensamento cristão, com sua ênfase na pessoa do Salvador, exigia uma arte figurativa [...], experimentou ao longo dos séculos seu naturalismo latente[...], mesmo bem antes do Renascimento que rompeu definitivamente com a perspectiva tradicional [...]. [No] mundo cristão, no qual sempre coexistiram, lado a lado, uma arte sagrada, na verdadeira acepção do termo, e uma arte religiosa que emprega, em maior ou menor grau, formas “mundanas” (p. 76).

Pode-se dizer então que arte sacra é aquela que conduz à oração e auxilia o culto e, em última análise, uma arte útil para a Igreja. Se, no mundo latino, o cristianismo e sua arte amalgamaram os povos do Império Romano ocidental, desamparados e perdidos após a queda de Roma, no Oriente, por sua vez, deram mil anos de sobrevida a este mesmo Império.

Por outro lado, há que se mencionar a reação de Carlos Magno quanto

às fórmulas iconófilas do Sétimo Concílio de Nicéia, sem dúvida porque vislumbrou o perigo de uma nova idolatria entre os ocidentais, menos contemplativos que os cristãos do Oriente; antes, preferiu atribuir à arte uma função mais didática que sacramental (*ibidem*, p. 115).



Na Europa da Contrarreforma, por sua vez, a arte religiosa barroca passou a ser a oficial da Igreja católica e foi utilizada pelas ordens religiosas, em especial pela Companhia de Jesus, para levar o cristianismo a todos os continentes. Vê-se a união entre Igreja e os Impérios Português e Espanhol por meio do Padroado³, fixando-se não só na África e nas Américas, mas também em pontos distantes como Índia, China e Filipinas. Os missionários fundaram vilas e escolas, aprenderam os idiomas locais, evangelizaram e auxiliaram as Coroas – uma simbiose entre Estado e Igreja, como já o fizera nos séculos V e VI.

Pastro resume este fato da seguinte maneira:

Dentro do contexto da Contrarreforma é que Espanha e Portugal foram concessionários do Padroado como proteção ao cristianismo missionário em terras descobertas. [...] Aqui aportaram Franciscanos, Mercedários, Carmelitas, Dominicanos e, sobretudo, Jesuítas (*apud* TOMMASO, s.d. II, p.1).

E a exemplo da protoigreja cristã, que se utilizou de imagens para criar sua identidade e converter pagãos e judeus, mais uma vez a Igreja católica, a partir do século XVI, utiliza de todo seu repertório iconográfico para catequizar. “[...] o programa artístico da Contrarreforma, a propagação do Catolicismo por meio da arte, entre as grandes massas da população é conseguido em primeiro pelo barroco” (HAUSER, 1982, p. 505). Nas novas possessões, o Barroco floresceu com todo seu esplendor em construções sacras, festas religiosas e procissões. Por toda a América espanhola e portuguesa, desde a Califórnia até a Argentina, fundaram-se aldeamentos religiosos que atraíram os povos locais - as chamadas Missões. Na Ásia, construíram-se grandes escolas jesuíticas, levando igualmente a fé, suas artes, festas e procissões para lá.

Há que se ter em mente que a arte levada para as terras longínquas não é a de culto, simbólica e hierática, nada apelativa aos sentidos, mas a religiosa, de devoção, que encanta e

³ Acordo firmado entre o papado e a coroa portuguesa e os reis católicos no início dos descobrimentos marítimos, em que o Papa delegava a estes o direito exclusivo da organização e do financiamento de todas as atividades religiosas nos domínios e nas terras descobertas.



atraí o povo para as igrejas, o Barroco da Contrarreforma com todo o seu esplendor. Nas palavras de Hauser (1982): “[...] o emocionalismo eleva o barroco a uma teatralidade magnífica [...]” (p. 478) e adiante ele completa discorrendo sobre as deliberações do Concílio de Trento:

[...] a ordem do dia era agora dar mais brilho à soturnidade do Catolicismo militante, fazer apelo aos sentidos, na propagação da fé, tornar as formas do serviço divino mais agradáveis, e fazer com que a Igreja fosse o centro resplandecente e atrativo de toda a comunidade (*ibidem*, p. 500).

Portanto, a arte das colônias na América é calcada nos princípios ditados pela Contrarreforma e multiplicados pelas ordens religiosas, em especial a dos jesuítas em suas escolas e missões.

A não-imagem pictórica

No âmago da pintura sacra cristã, para o artista produzir um quadro, deve pensá-lo antes de iniciar a sua execução, já que a forma deve seguir a função e, portanto, não pode ser aleatória e necessita de organização: primeiramente, deverá desenvolver o *eidolon*, a representação mental, e depois poderá se colocar a produzir o *eikón*, a concretude da obra. É importante que o pintor determine seu público-alvo, isto é, a quem se destina e quem, provavelmente, verá a obra; deverá ainda pensar no propósito do encomendante, de quem a está financiando.

Na arte laica contemporânea, podemos dizer que estes pressupostos não são necessariamente verdadeiros. Lembremo-nos da arte gestual que não requer concepção e estruturação prévias do visual. O próprio gesto do braço e do corpo do artista é que darão forma à obra. Segundo Merleau-Ponty, o artista não pensa mais linguagem e sim pintura; afirma que “a sua visão se faz gesto” e acrescenta que o pensamento da pintura é ‘mudo’ e “liberto das contingências da linguagem” (*apud* LACOSTE, 1986, p. 93-94).

A arte sacra, porém, é mais aderente ao pensamento de Aumont (2006), que afirma que “A imagem só existe para ser vista, por um espectador historicamente definido [...]. Por isto, pode-se dizer que toda representação pictórica é fenômeno cultural e intencional” (p.



197). Uma vez aclarado o que e a quem deseja comunicar, o artista sacro parte para a concepção da representação visual. Pensa a “*figurabilidade* própria às formações do inconsciente” segundo Freud (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013), que segue dizendo que se trata da “*apresentabilidade* das imagens”.

Cabe elucidar o conceito utilizado por Didi-Huberman. Segundo ele, a semiologia abarca três categorias do olhar: o visível, o legível e o invisível. O significado de visível e invisível é literal; trata-se de escolhas do artista, de avaliar perdas e ganhos para a sua obra. Exibir um objeto ou não, esta é a ponderação a ser feita por ele. Já o legível é a categoria intermediária entre visível e invisível; caracteriza a traduzibilidade da obra, sua iconologia (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Portanto, quando um artista cria, faz escolhas, avalia e decide pela apresentabilidade da imagem, isto é, escolhe entre permanecer no campo da figuração, da representação figurativa ou decide pela representabilidade da sua imagem. A semiologia atual, no entanto, não abarca outro fenômeno importante: o visual. Diferentemente do visível, que é concreto, e do invisível, que é abstrato, o visual para Didi-Huberman é concreto e virtual, um fenômeno-índice. O visual é sintoma, manifestação de algo; ele não é invisível, pelo contrário, ele está contido na obra.

Segundo estudo de Didi-Huberman sobre a **Anunciação** de Fra Angélico (fig. 2), o frade dominicano, autor de inúmeros afrescos no Convento de São Marcos em Florença, traduz o não-conhecimento de um fenômeno, no caso, como a Encarnação teria acontecido. O dogma está presente na imagem, mas é só visual, não é visível. Segundo o seu estudo, Fra Angelico teria tirado proveito da posição de seu afresco, já que o pinta na parede onde, via de regra, não deveria fazê-lo, pois compromete a sua visualização. Explicando melhor: a pintura está colocada na parede iluminadora e não na iluminada; do lado da janela em que entra a luz natural, de modo desfavorável para a apreciação do afresco.

O autor segue a sua análise, dizendo que, em momentos muito claros do dia e, desde que o refletor na cela esteja desligado (nos dias atuais, é evidente), o visitante, vindo da penumbra do corredor (fig. 1, atualmente também com iluminação artificial) e entrando na



pequena cela iluminada só pela luz natural da janela, poderia ficar ofuscado. Acrescenta que e a mancha branca ao fundo da pintura ofuscá-lo-ia ainda mais.



Figura 1

Corredor de acesso às celas, Convento de São Marcos, Florença, Itália

O visitante fecharia os olhos por um instante, para voltar a abri-los, a fim de adaptar-se à iluminação e poder admirar o afresco comodamente. Mas o clarão inicial, na memória, faria a diferença ao observar o que se apresenta à sua frente, “ou seja, algo que aparece, se apresenta – mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

Segundo Merleau-Ponty sobre o visível, o invisível e a questão do olhar e da visão, ele diz que “o visível delimitado pela janela” é exterior ao homem, não lhe pertence e sim ao mundo. Já o visível em um quadro, que é, segundo ele, uma janela imaginária, abre-se para uma visão do artista e cria “o seu próprio visível.” E completa afirmando que o “pintor torna visíveis todos os aspectos do Ser, mesmo aqueles que, para o visível prosaico, são invisíveis.” (*apud* LACOSTE, 1986, p. 99-100).



Figura 2

Anunciação, Fra Angélico, Convento de São Marcos, Florença, Itália, cerca de 1430

Com as palavras dos dois teóricos em mente, miremos um momento a questão da *Weltanschauung*, da visão de mundo de Fra Angélico. Homem da Igreja, no limiar do Renascimento, mas com um pé na Idade Média, crente na fé cristã e nos seus mistérios. Crê na encarnação do *Lógos* por meio do Espírito Santo e no anúncio feito à Maria pelo arcanjo Gabriel, mas não compreende, de fato, como isso sucedeu, é um mistério da fé. Este desconhecimento ele coloca de forma visual no afresco do convento, pintura mural destinada ao clero e não a um público leigo.

Didi-Huberman segue seu pensamento esclarecendo que, o clarão, o ofuscamento momentâneo seria a síncope visual do não-saber do frade pintor. Não é ignorância, pois ele crê na Encarnação, mas é o não-saber do mistério da fé de um homem religioso, sua escolha de mostrar a obra por intermédio do visual e não do visível.



Não há faixas com palavras indo do arcanjo em direção a Maria, como em muitas imagens da Anunciação. Não se enxerga a pomba, representação do Espírito Santo, ou mesmo o raio de luz entre a pomba e Maria, como em outras. É o simples não-saber, sabendo que algo misterioso houve.

O pintor abre assim uma oportunidade para o espectador meditar sobre o acontecimento daquele dia entre Maria e o enviado de Deus, o arcanjo Gabriel. A própria Virgem faz a pergunta que muitos fariam: “Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?” (Lc 1,34).

Fra Angélico, segundo Didi-Huberman, não dá qualquer solução simbólica para o acontecimento, apenas inova ao optar por uma não-imagem, por pintar a atmosfera de mistério e fé. O artista utiliza a parede branca ao fundo da cena e dá um brilho misterioso a ela, como se algo metafísico estivesse acontecendo. Nada é explicitado; tudo está envolto nesta atmosfera, para ser meditado e apreendido pelo intelecto. Ele trabalha com tons de branco diversos, tirando proveito do jogo entre os luminosos e os foscos, os puros e os ‘sujos’.

Levando em conta o que Aumont (2006) escreve sobre o artista considerar o público para o qual pinta, nota-se que Fra Angélico trabalha, diferentemente, para cada um. Se pinta para o público leigo ou para monges do Convento de São Marcos, o artista explicita (ou não) em imagens iconográficas o acontecimento apresentado.

Observando o quadro do museu do Prado (fig. 3), é possível verificar ter sido pintado para um público leigo, não mais para os frades de São Marcos. Nesta segunda representação do mesmo tema, trata-se, porém, de uma têmpera sobre madeira, portanto, uma peça com mobilidade, feita para contar a história ao observador leigo.



Figura 3

Anunciação, Fra Angélico, Museu do Prado, Madrid, Espanha, 1430-1432

O arcanjo Gabriel anuncia a boa nova à Maria (fig. 3), mas há vários outros elementos, que ajudam o leigo a entender a narrativa, diferentemente da anterior pensada para um público religioso. Vê-se aqui a mão de Deus saindo de dentro de um disco de luz dourado, enviando o Espírito Santo, em forma de pomba, por meio de raios de intensa luminosidade em direção à Virgem. O Verbo encarnado, o rosto de Cristo adulto, está representado no medalhão acima, entre o arcanjo e Maria. À esquerda, observa-se ainda a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, fazendo a conexão com a vinda do Messias que subjugará o mal primeiro e a morte. Portanto, tudo está explicitado nesta pintura, diferentemente da anterior, em que o frade deve pensar sobre o que está diante dele. Observa-se, portanto, uma dicotomia do visual e do visível, de “pinturas ‘objetivas’” e de “pinturas ‘subjetivas’”, nas palavras de Merleau-Ponty (*apud* LACOSTE, 1986, p. 104).

Nota-se a dificuldade de um artista da Igreja, homem culto e preparado, em imaginar e concretizar a representação de questões metafísicas e acabar optando pela não-imagem,



quando o público o permite. Fra Angélico, de fato, pinta algo branco, mas não se trata de um objeto concreto; é um fenômeno presente sem ser explicitado, como a hipótese de Didi-Huberman tenta mostrar.

Esta dificuldade em representar as questões de fé será recorrente nos artistas que retratam a Santíssima Trindade. Experimentarão muitas propostas para dar forma ao metafísico, ao dogma, a este não-saber, não-conhecer; contudo, nenhuma solução se consagrará como única. Como coloca Didi-Huberman (2013), “é saber, mas também pensar o não-saber quando se desvencilha das malhas do saber” (p. 15). Na verdade, quanto mais desenhos, pinturas e esculturas se produzem, sugerindo soluções iconográficas, mais perguntas surgem - o “[...] de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte” (*ibidem*, p. 15).

Mas não existem somente não-imagens de artistas da Igreja; outros trilharam este caminho, como Antonello da Messina. Sua **Virgem da Anunciação** (fig. 4) mostra que algo acaba de ocorrer e que a surpreendeu - e a tensão psicológica da surpresa é grande. Tudo indica o acontecimento, mas o fato propriamente dito não é mostrado de forma pictórica, já que não abarcado, na sua totalidade, pela inteligência humana. Mostra, talvez, o momento em que o arcanjo deixa o cômodo em que se encontra Maria, ou ainda o instante em que o sopro divino do Deus-Espírito Santo entra. Este sopro que agita, aliás, já mencionado no Gênesis: “[...] e um sopro de Deus agitava a superfície das águas.” (Gn 1,2).

Momento tenso e importante para a Virgem: ela está muito iluminada, olhos baixos em atitude de humilde reflexão. Levanta a mão direita para anteparar a agitação do Sopro Divino ou do bater de asas do arcanjo? Com a esquerda, ela segura seu manto que se desalinha com a repentina circulação de ar e as folhas do livro estão igualmente virando, agitadas. Somos levados a crer que o ar se revolve, que algo ou alguém está presente, entrou no cômodo, mas não foi representado; agitou a Virgem, seu manto e seu livro.



Figura 4

Virgem da Anunciação, Antonello da Messina, Galeria Regional da Sicilia, Palermo, Itália, c. 1476

Em contraste, para ilustrar melhor o que descrevemos como não-imagem, olhemos brevemente para o ícone russo da **Anunciação de Ustyug** (fig. 5). Note-se que todos os detalhes estão dados nesta imagem: o Arcanjo Gabriel dando a notícia à Virgem e esta, já grávida, carregando o *Emanuel*, ‘Deus está conosco’, em seu ventre. Acima, avista-se o Cristo em glória, o filho que ela traz em seu ventre, o Filho de Deus. Ela é a *Theotokos*, a *Mãe de Deus* – tudo é enunciado e explicitado na pintura.



Figura 5

Anunciação de Ustyug, escola de Novgorod, Galeria Tretyakov, Moscou, Rússia, séc.XII

Voltando à não-imagem, averigua-se esta solução também no crucifixo de Pastro, na Basílica de Aparecida (fig. 6). Se, por um lado o cerne da mensagem cristã é a ressurreição de Jesus e, sem este dogma, não há cristianismo; por outro, a Igreja católica representa, na maioria das vezes, o Cristo morto e ainda crucificado. Em contraste, para protestantes e evangélicos, a cruz está vazia, reforçando a ideia que o Messias ressuscitou.

Pastro optou por uma solução original em que, apesar de representar Cristo na cruz, ele de fato O retira de lá, apesar de ainda O enxergarmos. Vemos só uma não-imagem negativa, não um positivo, nem tampouco uma sombra; é a não-imagem do Cristo na cruz, retirado a laser, com traço preciso, como se retira massa com uma forma.



Figura 6

Crucifixo, Cláudio Pastro, Basílica de Aparecida, Aparecida, Brasil, século XXI

O artista, provavelmente, acreditava na ressurreição de Jesus, pois se declarava católico; mas, a exemplo de Fra Angélico, não tem uma explicação racional e científica para o acontecido. Trata-se de questão de fé, de crer para entender, segundo Santo Agostinho. Cria então uma cruz com e sem o Crucificado, a um só tempo, uma não-imagem do Cristo ressuscitado.

Nas palavras do artista: “A cruz, o maior sinal cristão, é um aço com 8m de altura. A figura vazada do Cristo indica o espaço vazio como o lugar da presença do Invisível em



nosso meio” (PASTRO, 2018, p. 55). Portanto, o artista reúne em sua obra não só o visual e o visível, mas também a presença na ausência do representado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

Bíblia de Jerusalém, Paulus, 2016

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no Oriente e no Ocidente**: princípios e métodos, Attar Editorial, São Paulo: 2004

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Editora 34, São Paulo: 2013

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

PASTRO, Claudio. **A Arte no Cristianismo**. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **Santuário de Aparecida**. São Paulo: Editora Santuário, 2018

SARTORIELLI, César Augusto. **O espaço sagrado e religioso na obra de Claudio Pastro**. São Paulo: Almeida Casa Editorial, 2013.

TOMMASO, Wilma. **O Cristo Pantocrator**: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro. São Paulo: Paulus, 2017.

_____. **Arte sacra no Oriente e o ícone da Trindade**. Andrei Rublev, sem data, em <https://www.academia.edu>, acessado em 04/06/2018.

_____. **Arte Sacra e Arte Religiosa**. Imagem de culto e imagem de devoção, sem data (I), em <https://www.academia.edu>, acessado em 30/09/2018.

_____. **A Contrarreforma e a arte colonial no Brasil**. sem data (II), em <https://www.academia.edu>, acessado em 30/09/2018.





REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. IX N° 23

DEZEMBRO / 2018

ISSN 2177-2789

ⁱ Mestre em Ciências Humanas pela UNISA, Universidade Santo Amaro, integrante do grupo de pesquisa CONDES-FOTÓS Imago Lab, especialista em História da Arte pela FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado, bacharel em Tradução pela Universität Mainz, Alemanha.