

**Anna Paola P. Baptista**

Doutora em História Social pela UFRJ.  
Curadora dos Museus Castro Maya e Chácara do Céu.

# A Crise da Civilização e o Cristo Terrestre

## Iconografia cristã e arte moderna

A alteração dos fenômenos religiosos e da própria iconografia sacra na primeira metade do século XX pode ser avaliada em sua relação com as profundas mudanças trazidas pela modernidade. Por um lado, a redefinição das funções tradicionalmente atribuídas à arte sacra criava brechas até mesmo para a inserção da abstração nas igrejas. Por outro, padrões iconográficos tradicionais, principalmente os cristológicos, iriam sofrer alterações, passando a enfatizar sobremaneira os aspectos do trágico e da miséria humana.

*Palavras-chave: arte sacra, modernismo, iconografia.*



The alterations experienced by religious sentiment and sacred art in the first half of the 20th century can be followed in their relation with modernity's upheaval. On one hand, new patterns set off for sacred arts' functions allowed abstract art into catholic temples. On the other hand, there has been some changes in traditional iconographical motives, especially christological ones, which came to expose the dehumanisation of modern society and to comment on the present time.

*Keywords: sacred art, modernism, iconography.*

A morte de uma concepção centenária da arte como a expressão finita do Absoluto arrastaria a arte sacra a uma profunda tensão. Hegel antecipara o dilema da arte religiosa moderna profetizando um mundo secularizado no qual a religião não mais ocuparia o centro da vida e, por

consequente, os homens não dobrariam mais o joelho diante das imagens religiosas.<sup>1</sup> Em 1962, o arcebispo de Colônia, dom Joseph Frings, justificava as experiências alemãs de igrejas construídas com uma gramática moderna dizendo: "se pode orar *também* (grifo meu) nessas igrejas".<sup>2</sup> Sintomaticamen-

te, as igrejas modernas não podiam ser deixadas sem aval, precisando, ao contrário, de abono, defesa, explicação. Tentando convencer que a profecia de Hegel não havia, afinal, se concretizado, o arcebispo defendia a capacidade das igrejas modernas de serem sacras ainda, de conseguirem reunir os valores do eterno e do moderno.

Na primeira metade do século XX, o enorme esforço de soerguimento da arte sacra, levado a cabo sobretudo por teólogos e padres dominicanos franceses que veiculavam suas idéias na revista *L'Art Sacré*, procurou equacionar os cânones da tradição com as novas exigências, tendo o humanismo como um pano de fundo inspirador, tanto para as considerações teóricas a respeito da arte cristã moderna, quanto para suas manifestações artísticas concretas.

Na verdade, o processo de secularização e a mudança radical na relação dos homens com os valores centrais da doutrina católica, fundada na Encarnação e na Eucaristia, não poderiam deixar de afetar a estética religiosa, ao formar um quadro de transformações para o qual os dramas da Guerra Mundial e do pós-guerra só viriam contribuir ainda mais. Com a modernidade alteram-se também as definições acerca das funções da arte religiosa, pelo menos para certas parcelas da intelectualidade católica, sendo a função clássica, didática (“Bíblia dos iletrados”), deslocada para um segundo plano, em prol de um objetivo menos

claramente demarcado que seria o de criação de uma ambiência sagrada. Uma das possibilidades de justificativa para uma reaproximação da Igreja com os artistas é dada por meio da construção de uma relação de analogia entre o ato criador artístico e o divino, e de um elo entre a experiência estética e a Revelação. Criam-se, assim, condições – ainda que temporárias – para uma nova parceria de artistas modernos com a Igreja, mas, concomitantemente, padrões iconográficos tradicionais experimentam profundas alterações.

**E**xcluindo-se uma arte litúrgica passadista e pasteurizada, as opções restantes deixavam aberta uma janela para manifestações do tipo representado por uma arte de cunho predominantemente abstrato, em que a própria espiritualidade pessoal do artista se tornava soberana, ou para as obras em que o conteúdo religioso procura uma ponte com as preocupações do tempo presente. Nelas estão contidas as duas principais tendências da arte religiosa do período.

Colocando em segundo plano a função didática da arte sacra, o padre Jean-Marie Alan Couturier – líder de um grupo de renovação da arte sacra, diretor da *L'Art Sacré* e responsável pelo surgimento de várias igrejas modernas na Europa – seguia ao encontro de novas possibilidades que incorporavam, dentro dos templos, os resultados das pesquisas próprias ao movimento da arte moderna. Es-

sas idéias ficam claras em seu julgamento da obra de Matisse, em *Vence*: “Sua preocupação era a criação de um espaço religioso (...) tomar um espaço fechado de proporções bastante reduzidas e dar-lhe, *unicamente pelo jogo das cores e das linhas, dimensões infinitas*”.<sup>3</sup> (grifo meu)

Do outro lado da arena, o cardeal Celso Costantini, autor de diversos artigos de denúncia contra os excessos da arte moderna, denunciava os perigos do exercício no interior dos templos católicos de uma arte inteiramente voltada para os jogos formais. Ele temia, acima de tudo, a abertura proporcionada pela corrente de “avançados” à arte abstrata. Se na arte *tout court* do início da década de 1950 já era grande o embate entre a arte figurativa e a não-figurativa, na arte sacra a chegada da abstração podia significar verdadeira comoção: “Hoje parece que nossos artistas não têm nada a dizer, fazendo apenas exercícios de ritmos e cores; alguns pretendem inclusive substituir a representação dos santos com a chamada arte não-figurativa, feita só de combinações de linhas e cores. Esta modernidade é aberração”.<sup>4</sup>

Mesmo comentadores entusiasmados com a arte moderna, não ficaram indiferentes à necessidade de apontar alguns de seus perigos. O teólogo e filósofo católico Jacques Maritain assinalou a tendência do artista moderno de cair no “perigo de seu delírio angelista”, a soberba de pensar que pode criar absolu-

tamente. Isso significava, para ele, uma concepção extremada dos paralelos entre a criação divina e a artística. Se bem que o artista partilhava com Deus os atributos da criação, ele não era senão um criador em segundo grau. A arte não poderia existir em estado puro, livre de todo apego ao real, pois isso seria usurpar para ela a condição divina.<sup>5</sup>

Em seu trabalho *Intuição criadora na arte e na poesia*, Maritain traça o percurso do advento do Eu na arte: “A arte ocidental progressivamente deu ênfase ao Eu do artista e nas últimas fases mergulhou cada vez mais profundamente no universo individual e incomunicável da subjetividade criadora”.<sup>6</sup> Segundo o autor, é somente com o advento do cristianismo, ou seja, a humanização da pessoa divina e a divinização do homem por meio da encarnação, que a arte ocidental passou a comportar a subjetividade criadora do artista. Depois do fim da Idade Média, o sentido da pessoa e da subjetividade humana entraria num processo de interiorização cada vez mais acentuado, enfatizando-se sobremaneira o caráter sublime da vocação do artista que imprime em tudo o que cria a marca de sua individualidade:

Depois do nascimento de Cristo, a arte ocidental passou de um sentido da pessoa humana, inicialmente apreendida como objeto e no modelo sagrado do Eu divino de Cristo, a um sentido da pessoa humana apreendida finalmente como sujeito, ou na subjetividade

criadora do próprio homem, artista ou poeta.<sup>7</sup>

Na modernidade, a experiência da subjetividade chegaria à plena realização, atingindo o próprio ato criador. O sentido interior das coisas passa a ser enigmaticamente apreendido através do eu do artista e ambos se manifestam juntos na obra. Dali em diante o objeto seria tão-somente a obra; a pintura tornava-se consciente de sua própria essência.<sup>8</sup>

Pode-se identificar, portanto, nas concepções de Maritain, a noção de certa tendência histórica na direção de uma humanização da arte sacra, decorrente do fato mesmo da encarnação ser fator deflagrador da individualidade na arte. Contudo, Maritain parece alertar que a exacerbação da subjetividade criadora poderia ser um dos principais fatores a conduzir ao delírio angelista, identificado como um grande perigo para a arte sacra.

Tradicionalmente, a arte religiosa foi sempre uma arte funcional e, por isso, a opinião da Igreja sobre ela leva em conta, necessariamente, a avaliação, caso a caso, do cumprimento ou não de suas exigências específicas. Todavia, a Igreja não pode ignorar que até mesmo o padrão de uma arte ligada aos valores transcendentais é passível de variações ao longo do tempo e estas transformações dificilmente se fazem sem choques. Não é, pois, de se estranhar que desde os primórdios da Igreja Católica as definições sobre a arte sacra fossem alvo de

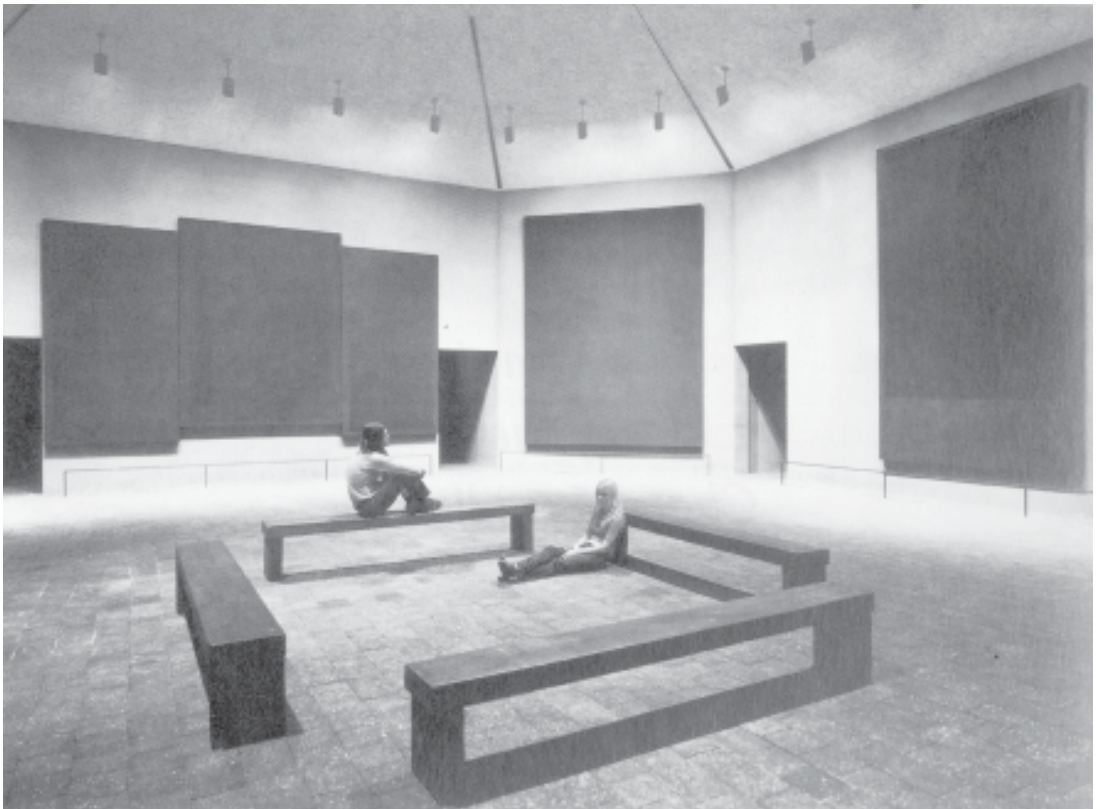
acirrados debates. Na modernidade, as idéias e posturas de alguns teólogos e de determinados segmentos do clero, que chegaram mesmo a forjar concepções originais e alocar novas funções à arte religiosa, calcaram-se muitas vezes em interpretações que não se alinhavam aos cânones traçados pelo Vaticano.

No jogo interativo entre valores e conceitos que vão sendo redefinidos e as obras realizadas no período, o espaço para realizações sem paradigma precedente foi aberto todas as vezes que as necessidades da arte moderna foram consideradas pertinentes o bastante para impor condições à arte sacra. Parece que foi exatamente o estabelecimento de novos valores que deu condições de existência para uma obra tão radical como, por exemplo, a Capela Rothko (1964-71), no Texas, Estados Unidos. Por outro lado, esses valores nascentes na filosofia da arte cristã tiveram sua inspiração nas próprias necessidades criadas pelos novos desafios lançados pelas formas modernas. Ao ser liberada pela fotografia da busca da representação ilusionista e pelo cinema de sua vocação narrativa, a pintura se tornara fundamentalmente auto-reflexiva e criara um enorme dilema para a arte religiosa cuja especificidade estava justamente em suas funções tradicionais: litúrgica e narrativa. Tanto os textos produzidos quanto as obras de arte religiosa executadas nesta conjuntura indicam o esforço operado no sentido de propor novas inter-

pretações a um elenco de valores tradicionais. Desafiada pela necessidade constante de atualização, a arte sacra não poderia ficar indiferente ao intercâmbio do eterno e do moderno. Uma das possibilidades de atualização, ainda que circunscrita a um determinado espaço temporal, foi justamente aquela nova interpretação dos objetivos da arte sagrada, em que as funções narrativa e instrutiva sofrem uma desqualificação em favor da meta de criação de uma ambiência sagrada que deve mover espiritualmente o observador. Abria-se mão, portanto, das vantagens proporcionadas há tantos séculos pela iconografia reconhecível.

A aceitação da arte abstrata nas igrejas foi justificada por alguns pela sua capacidade de criar a ambiência sagrada.<sup>9</sup> As formas não-figurativas seriam mais adequadas para expressar o místico e o sobrenatural em religião, pelo exato motivo por que sempre foram atacadas: elas não explicam, são irracionais e, então, assim como a música, possuem a capacidade de mover o espectador espiritualmente e conduzi-lo para além das realidades materiais.<sup>10</sup>

O advento do abstrato na arte moderna foi em si mesmo um fator que permitiu uma nova exploração do espiritual. Os grandes pioneiros da não-figuração, Kandinsky, Mondrian, Malevich, concor-



**Mark Rothko, Rothko Chapel, Houston, EUA, 1964-1971, interior.**

daram em sua concepção da abstração, não como mero recurso formal, mas como uma progressão revolucionária na direção de uma linguagem mais essencial. Por meio desta, princípios e forças que governam interna e externamente o cosmos, poderiam ser, pela primeira vez, diretamente expressados.<sup>11</sup> Agora, o que é solicitado ao pintor é a experiência direta e a criação de formas, e não mais o simples ilustrar de um evento.

Não deixa de ser intrigante a constatação de uma profunda reemergência do espiritual no mundo traumatizado do pós-guerra, trazendo uma nova dimensão religiosa para a arte moderna, ela mesma tão alheia à religião tradicional ou mesmo, em certas instâncias, antagonista da religião organizada. A questão da espiritualidade, presente na maioria das primeiras teorias de arte abstrata, voltaria a se manifestar com toda pujança no expressionismo abstrato americano após a Segunda Guerra Mundial, ainda que sem as características de ocultismo que haviam assinalado as manifestações do início do século. Nas obras de Mark Rothko, principalmente, o caminho para a abstração vem à tona marcado pela necessidade de imagens transcendentais, culminando na sua última encomenda nos anos 1960: a decoração da Capela Rothko, na Universidade Rice, em Houston, Texas. Tempos antes, o artista havia respondido em carta a um amigo que comentara suas obras: "Não me interessam as relações de cor, forma ou

qualquer outra (...) As pessoas que choram diante de meus quadros estão passando pela mesma experiência religiosa que eu tive quando os pintei. E se você, como disse, é tocado apenas pelas suas relações de cor, então você não entendeu nada".<sup>12</sup>

A Capela Rothko segue e aprimora a forte tendência de integração entre a arquitetura e pintura no século XX. As pinturas, algumas monocromáticas, em tons sombrios de violeta, marrom e preto, foram concebidas de forma inseparável de sua localização espacial. Como focos para meditação, as pinturas abstratas cromáticas de Rothko são definidas como "anteparos de mistério".<sup>13</sup> John Dillenberger destaca a capacidade de Rothko em expressar profundidades não mais transmitidas pelos objetos reconhecíveis tanto da arte quanto da religião, o que explicaria a capacidade daquelas imagens de induzir à meditação, visto que possuiriam o poder de alcançar o que símbolos tradicionais já não o fazem.<sup>14</sup>

É o mesmo ponto de vista de Mircea Eliade quando afirma que a "morte de Deus" significa antes de tudo a impossibilidade de expressão da experiência religiosa na linguagem religiosa tradicional. Segundo ele, o homem moderno teria se esquecido da religião apesar do sagrado sobreviver. Na arte, o sagrado teria se camuflado em formas, propósitos e significados aparentemente profanos.<sup>15</sup>

A questão que ficava em aberto era a de uma certa confusão entre os termos espiritual e religioso, não necessariamente intercambiáveis no mundo moderno. Na arte sacra, a aceitação radical dos pressupostos modernos acabava dando espaço a obras que escapavam do religioso *stricto sensu*, contaminadas por um espiritualismo difuso tal como na Capela Rothko. Ao se afastar em demasia da materialidade advinda da encarnação, a arte sacra perde de vista o que distingue o catolicismo. De fato, muito poucos clérigos ou fiéis seriam induzidos a associar, por exemplo, as imagens abstratas da Capela Rothko ao sacrifício do Cristo na cruz, que é a função litúrgica da imagem no altar. O enorme potencial de espiritualidade presente na pintura moderna, principalmente em determinadas correntes da abstração, não poderia ser associado direta e absolutamente com religiosidade.

Um caminho alternativo a esse foi também trilhado levando a arte sacra moderna a experimentar um contato mais próximo com a dimensão social, em detrimento do caráter místico.

As preocupações da Igreja e as do artista encontrariam seu ponto de interseção no conceito de sensibilidade, ou seja, a consciência humana do mundo dos sentidos e as maneiras de responder a este. A sensibilidade do artista o torna capaz de traduzir certos aspectos da estrutura do mundo dos sentidos na linguagem da obra de arte. Ora, a sensibilidade da

doutrina católica está fundada no dogma da encarnação como fenômeno histórico. A encarnação define a relação da segunda pessoa da Trindade com a ordem criada, o mundo natural, e essa relação será de parentesco do homem com Deus. A humanidade do Cristo seria, por conseguinte, testemunha de que os grandes exemplares de humanidade são expressões de Deus e aproximam os homens da divindade. "O trabalho do artista nasce da sua comunhão com a ordem natural (...) Na ordem de sua arte ele compreende a glória e o mistério da ordem criada".<sup>16</sup>

Ao traçar um paralelo direto entre os atos criadores artístico e divino, a Igreja assente na inevitavelmente crescente autonomia da esfera artística. Frei Bruno Palma O. P. sintetiza desta forma algumas das idéias gestadas naquele período:

O que faz religiosa uma obra de arte é, antes de tudo, ser *bela* e realizada como obra de arte, ser de tal modo verdadeira e densa (...) que nos comunicaria e seria, indubitavelmente, a seu modo – fosse ou não religioso o artista –, uma centelha do ato criador do próprio Deus. Vendo-a, veríamos também um reflexo seu; ela nos faria mergulhar no seu mistério, ainda que obscuramente.<sup>17</sup> (grifo do autor)

Em seguida, ele destaca o que viria a representar um desdobramento lógico desse esquema: "Mas há outra característica que remete a um plano ainda mais

*radical*: é religiosa toda obra que, pela sua densidade e força, nos fala do homem, dos seus dilemas, sonhos e inquietações. É lá, nessa profundidade, que se pode encontrar o *religioso*, porque se encontra o *humano*".<sup>18</sup> (grifos do autor)

O processo não avançaria, porém, sem que o teor das obras sofresse variações significativas. Em primeiro lugar, a humanização não poderia se fazer sem alteração dos propósitos tradicionais da religião. Ao se aproximar do presente do homem, a arte sacra estaria se afastando do atemporal divino, encaminhando-se para um enorme dilema. Ela não mais se contentaria em explorar o drama religioso, almejando conferir à obra um caráter mais amplo, a englobar também o drama da humanidade. A preocupação social que transborda dos trabalhos coloca os problemas do presente como um parâmetro de reflexão e as obras passam a tecer comentários sobre o homem atual.

Em 1958, monsenhor Robert Dwyer reconhecia a inutilidade de se tentar manter viva a simbologia da catedral que dominara a cristandade por tantos séculos. Ele concluía que a catedral não mais dominava arquitetônica e politicamente a cidade porque a religião deixara de ser uma força dominante entre os homens.<sup>19</sup>

A tentativa de relacionar a alteração dos fenômenos religiosos e da própria iconografia sacra às profundas mudanças trazidas pela modernidade no sentimento religioso e nas crenças humanas

na Salvação foi um exercício constante nas formulações de teólogos, filósofos e historiadores do período. A máxima de Couturier – “as causas da decadência da arte sacra não devem ser procuradas na ordem artística e sim na religiosa” – espelhava uma crença generalizada de parte da intelectualidade católica que identificava a crise do cristianismo como uma crise de valores da própria civilização, perdida na dessacralização. “Tendo abandonado Deus para ficar consigo mesmo, o homem perdeu o caminho de sua alma”, afirmou Jacques Maritain.<sup>20</sup>

Entre as muitas contribuições de Maritain, destaca-se sua crítica ao humanismo liberal clássico. Ele analisou profundamente o que chamou de “a crise da civilização”, apontando como sua causa maior a aventura racionalista da exasperação do humanismo antropocêntrico. “O erro do mundo moderno consistiu em acreditar que o homem pode salvar-se sozinho e que a história humana se desenrola sem a intervenção de Deus”, afirmava ele.<sup>21</sup> Um longo processo de secularização por qual passou a idade moderna teria produzido um homem isolado em si mesmo, que substituíra o evangelho pela razão e guardava do cristianismo apenas uma concepção artificial. O humanismo clássico tinha como tragédia ter elegido como seus valores a liberdade e a filantropia:

Na sua ânsia de autonomia, o homem moderno concebeu, como base de seus sistemas, uma dignidade e uma



retidão humana apenas, e do seu agir uma autonomia da vontade que exclui toda regulamentação vinda do exterior, mesmo de Deus. Acreditou na paz e na fraternidade sem o Cristo, e para não ter necessidade de um Redentor quis salvar-se sozinho, sem que a Caridade Divina tivesse influência alguma em sua vida.<sup>22</sup>

Depois que o secularizado XIX produziu uma arte sacra pasteurizada, distante tanto das esferas transcendentais quanto das imanentes, os dramas do século XX pareciam impelir a sociedade desumanizada à busca por uma nova humanização. Esta, porém, ao radicalizar-se, distanciava-se da possibilidade de incorporação simultânea da esfera do transcendente. Assim, na primeira metade do século XX, a tentativa de recriação de uma arte sacra viva corria o perigo de operar-se à revelia do conceito ortodoxo da Redenção, justificado tão-somente pela dupla natureza – divina e humana – de Jesus.

Uma certa disfunção da arte sacra, caracterizada pela constante alternância entre um naturalismo sentimentalizado (ênfatisando o Cristo humano às expensas de sua divindade) e um formalismo desumanizado (ressaltando uma humanidade aparente e não real de Cristo), foi reconhecida pela Igreja Católica na carta encíclica *Mediator Dei*, de 20 de novembro de 1947. Lá se traçavam as bases modernas da liturgia sagrada, em consonância com o movimen-

to de renovação litúrgica. A Igreja Católica tentava preencher a solidão do homem moderno, descrente da intervenção divina, com a força mediadora do Redentor, cujo sacrifício da cruz é renovado sacramentalmente ao correr dos séculos através do culto eucarístico. Em sua tentativa de recuperação sob novas bases, a Igreja coloca como partes do mesmo processo, a concentração litúrgica na Eucaristia e a fixação da arte sacra nos aspectos humanos e divinos do Cristo. Nesse sentido, ela repudia as manifestações artísticas presas de um naturalismo fotográfico depauperado de espiritualidade ou dos esoterismos. É contrária tanto ao fanatismo das formas antigas, como ao Cristo sem dor.

Posto que ligadas à liturgia por uma relação de subordinação, as imagens sacras prescritas (“mui nobres servas do culto divino”) devem reter a conotação ritual, assim como a forma do altar, ponto focal da liturgia e da igreja, deve reter todas as trágicas conotações de oferenda dolorosa que se faz necessária para expiar os crimes do mundo. Assim, ele não deverá ser apenas mesa de banquete (comunhão), mas também túmulo (imolação do cordeiro).<sup>23</sup> A encíclica exortava os artistas ao não abandono da conotação ritual na arte sacra e advertia contra a atenuação dos aspectos sangrentos da redenção: “Está fora do caminho quem deseja restituir ao altar a antiga forma de mesa; (...) quem deseje retirar na representação do Redentor

Crucificado as dores acérrimas por Ele sofridas”.<sup>24</sup>

A Igreja afirmava que o verdadeiro e genuíno conceito da liturgia não excluía o Cristo histórico:

Alguns, (...) chegam a ponto de querer tirar das igrejas as imagens do Divino Redentor que sofre na cruz. Mas essas falsas opiniões são de todo contrárias à sagrada doutrina tradicional (...) *E assim como suas acerbas dores constituem o mistério principal de que provém a nossa salvação*, é conforme as exigências da fé católica colocar isto na sua máxima luz, porque isso é como o centro do culto divino, sendo o Sacrifício Eucarístico a sua cotidiana representação e renovação, e estando todos os Sacramentos unidos com estreitíssimo vínculo à Cruz.<sup>25</sup> (grifo meu)

A *Mediator Dei* colocou como parâmetros da arte sacra que ela se mantivesse afastada do “excessivo realismo” e do “exagerado simbolismo”, os dois principais perigos que poderiam recair sobre a arte religiosa moderna. Monsenhor Annabring esclarece:

A arte sagrada da Igreja deve possuir um certo caráter simbólico devido às realidades invisíveis da fé, das quais é signo visível. O naturalismo excessivo absorve a atividade dos fiéis no objeto mesmo, mais que no mistério que representa. O tratamento extremamente abstrato faz seu conteúdo

ininteligível para quem os contempla sem instrução prévia.<sup>26</sup>

Maritain foi um grande defensor da liberdade da arte e do artista, e não deixou de enfatizar a absoluta dependência da arte sacra à sabedoria teológica, abalizada pela Igreja Católica. Segundo ele, mesmo obras inspiradas por um legítimo sentimento religioso por vezes não poderiam ter assegurado seu lugar no interior dos templos em virtude de não obedecerem às convenções próprias da arte sacra. Um exemplo seriam as obras do pintor flamengo Servaes, condenadas pelo Santo Ofício em 1921. O autor, um homem “cristão e talentoso”, estaria traíndo certas verdades teológicas ao conceber o Caminho da Cruz como vertigem de dor. Sua grande falha era esquecer que é a dor de uma pessoa divina.<sup>27</sup>

Para estar em acordo com a teologia cristã, a arte sacra deveria ser capaz de abordar com pesos iguais as facetas complementares da natureza do Cristo, realizando plenamente para o observador o ideal de redenção do qual ele é participante. Etimologicamente, ‘sacro’ equivale a separado. No cristianismo, no entanto, o sacro é contaminado de junção. Deus não pode mais ser completamente o outro devido à encarnação, base do humanismo cristão. Por isso, a iconografia de Cristo sofre tamanho perigo de perder sua faceta do mistério quando há o exagero dessa vertente, com uma aproximação excessiva em relação aos aspectos humanos.<sup>28</sup>

O cristianismo introduz no mundo um novo humanismo, um humanismo sacro (...) essa divinização do homem não destrói o conceito do numinoso. O cristianismo dá primazia ao amor mas seria errado querer despojar o santuário cristão da terrível dignidade que lhe confere o mistério que nele habita.<sup>29</sup>

**É** no motivo da Crucificação que esse ideal deveria realizar-se mais plenamente. Em geral, porém, as figuras da Crucificação tendem a sofrer as marcas de um distanciamento da exposição explícita das chagas, ou de uma radicalização do paradigma de agonia estabelecido por Matthias Grünewald no retábulo Isenheim do século XVI; em ambos os casos, o que está sendo celebrado é o Cristo terrestre. Joseph Pichard constatou a raridade com que o Cristo triunfante foi abordado na época moderna e concluiu: "Encontra-se plenamente estabelecido que o tema do Cristo torturado e agonizante assim como o da Mãe sofredora sobrevivem nos temas atuais, símbolos permanentes e exemplares do destino do homem".<sup>30</sup>

É fato, porém, que uma evocação do mistério da cruz que não se reduza à representação de um suplício espantoso evocativo dos píncaros do sofrimento humano nem a uma referência abstrata da vitória do amor de Deus pelos homens não é tarefa simples.<sup>31</sup> A Igreja postula parâmetros de representação do motivo calcados nessa solução de compromisso.

O crucifixo do altar não deve expressar uma interpretação naturalista do sacrifício do Cristo. Mais que dar ênfase aos aspectos dramáticos e emocionais da crucificação, o crucifixo ideal descreve as realidades dogmáticas deste ato de redenção. A vontade interna do sacrifício do salvador e sua oferenda física externa que sugerem o triunfo sobre a morte são importantes notas de verdadeira representação.<sup>32</sup>

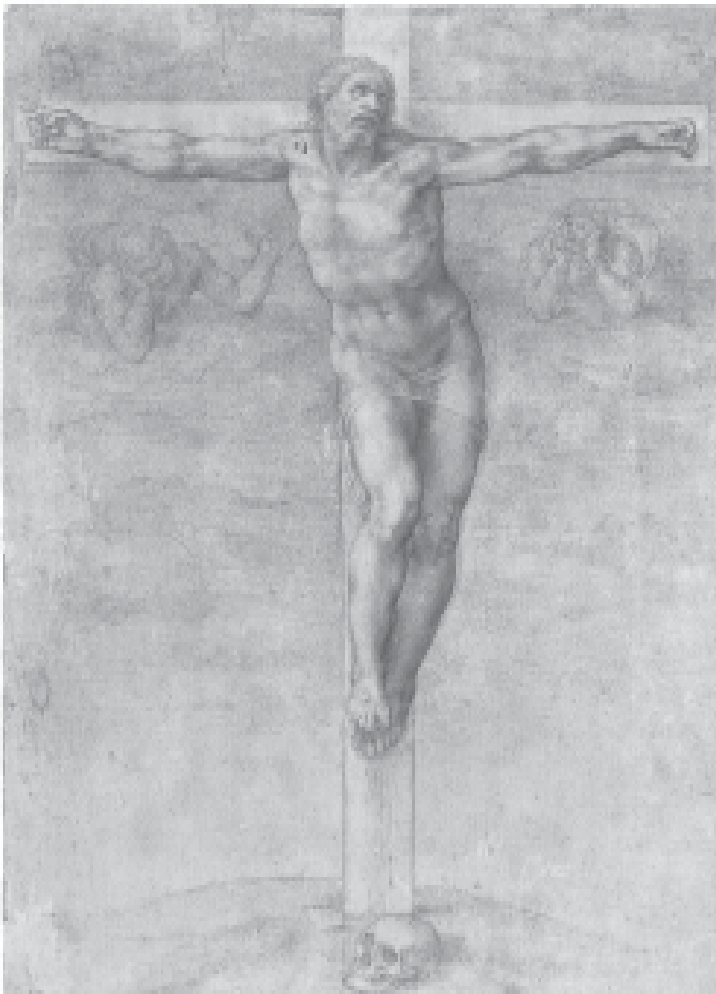
Entretanto, a história da arte cristã já demonstrou as dificuldades na obtenção desse ideal de equilíbrio. Nas artes, a representação da figura do Cristo crucificado se faria esperar por cinco séculos. Ainda assim, em suas primeiras aparições, mostrava um Jesus vivo, de olhos bem abertos. Quando finalmente sua morte passou a ser representada, isso era feito, geralmente, de uma forma plácida, sem sinais aparentes de sofrimento. A partir da Idade Média tornou-se mais comum a exibição do sangue vertendo das feridas de Cristo. No Renascimento, conviveram tendências diversas que podem, de certa maneira, ser associadas a tradições artísticas diferentes. Enquanto na Itália predominava um tipo de Cristo mais sereno, a escola flamenga tendia a enfatizar o sofrimento torturante.

Tais modelos poderiam ser exemplificados em suas formas mais radicais por dois artistas do século XVI: Miguelangelo e Grünewald. Duas obras desses autores, ambas da década de

1540, são significativas dessas correntes. No desenho de Miguelangelo, a figura de Cristo atlética e pujante é a de um super-homem que não sofre. Ao contrário, não há figura tão torturada, exterior e interiormente, como o Cristo do retábulo de Grünewald (1515), expirante, de pele esverdeada e cravada de espinhas, recurvando os dedos das mãos em estertor. A Crucificação de Isenheim é a expressão máxima do sofrimento humano patético.

No século XVII, o Cristo (c.1631-1632) de Diego Velázquez no Museu do Prado parece ser uma das raras instâncias de compromisso e equilíbrio da dualidade homem-deus. O pintor não dispensa mostrá-lo morto, cabeça pendendo, feridas sangrando. Ao mesmo tempo, porém, a luz da Ressurreição é bem visível, indicando o desenrolar e o sentido do acontecimento.

O kitsch do século XIX, por sua vez, consolidou um padrão da Crucificação em



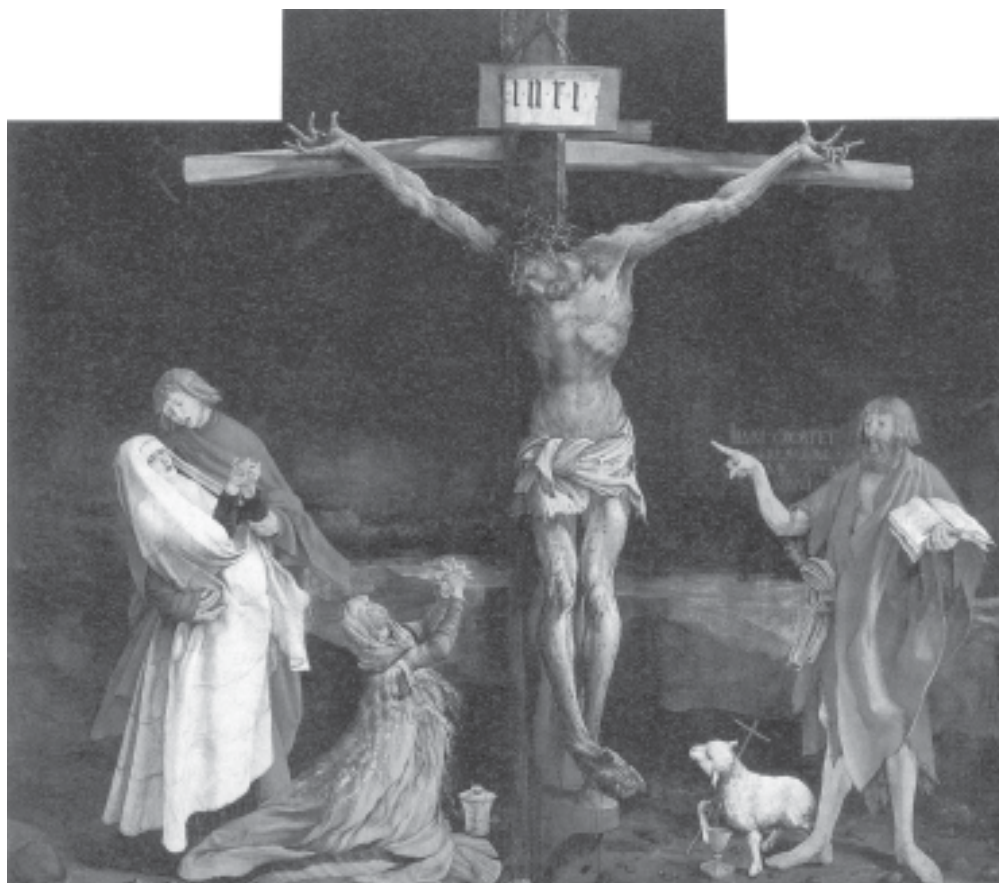
**Miguelangelo, *Crucificação*, desenho grafite s/papel, c. 1539-41, (British Museum, Londres).**

que elegantes corpos de um “belo homem” são levados à cruz aparentemente por acaso, sem que tivesse de sofrer qualquer dor, tornando supérflua a cruz. Esquece-se o aspecto divino do Salvador à custa de sua bela humanidade.<sup>33</sup> A reação da arte moderna viria na forma do Cristo atualizado no presente.

Paul Gauguin foi um que recusou a historicidade da Crucificação, retratando um Cristo sem chagas, com formas e cores distanciadas dos padrões de mimetismo natural. Mais ainda, o episódio se desenrola em uma sociedade contemporânea. Seu *Cristo amarelo* (1889)

é um Deus circunscrito àquela comunidade camponesa.

Talvez seja Georges Rouault quem represente de forma mais cabal a tendência do Cristo cheio de piedade e sempre com uma expressão humana. Para Lionello Venturi seus Cristos possuem uma dignidade sem limites, em que a crueldade dos homens transparece de sua serenidade. Ele sente mais do que ninguém o Cristo feito homem e que “está agonizando até o fim do mundo”.<sup>34</sup> Seu impulso é o de abordar os temas religiosos de uma maneira liberta de convenções hipócritas. Ao rechaçar os padrões usuais de

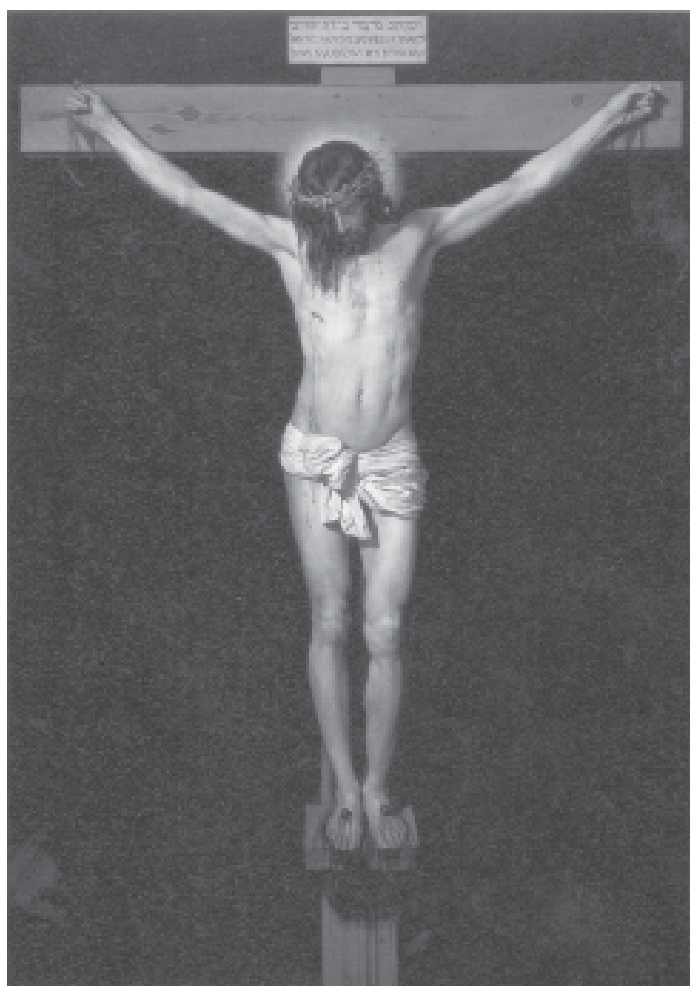


Matthias Grünewald, retábulo Isenheim, óleo s/madeira, 1515, (Musée d'Unterlinden, Colmar).

beleza e livrar a pintura de toda “literatura”, Rouault ultrapassa a deformação paroxísmica em prol de um sofrimento majestoso.<sup>35</sup> Recusando-se a pintar nazarenos açucarados, marca da arte litúrgica do século XIX, as imagens do Cristo de Rouault atualizam e prolongam no tempo o pecado e a crueldade do homem: “*toutjours flagellé...*” é a inscrição de uma imagem de Cristo morto da série de gravuras *Miserere*, publicada em 1948.

Por outro lado, suas inúmeras imagens

do Cristo na cruz extrapolam em uma dignidade contida que acaba por torná-las parte daquela tendência de apresentação de um Cristo sem estigmas e, portanto, sem função litúrgica ou sacramental. Como ressaltou Edgar Wind, do modo como Rouault nos apresenta, as imagens do Cristo torturado aparecem: “como uma figura humana, um modelo humilde de todo o sofrimento terreno que continuará enquanto durar o mundo (...). A devoção que essas imagens suscitam está mais próxima da meditação moral



Diego Velázquez, *Crucifixão*, óleo s/tela, c. 1631-1632, (Museu do Prado, Madri).

sobre a crueldade humana e a mansidão divina do que a participação num sacramento”,<sup>36</sup>

Outros artistas preferiram buscar a contemporaneidade de Cristo na exaltação dos tormentos físicos da Crucificação. O pintor alemão Lovis Corinth explorou como ninguém todo o horror de uma cena de tortura. Em uma *Crucificação* de 1907 fica difícil reconhecer qualquer parcela divina da natureza de Cristo, que sofre simplesmente toda sua agonia causada por algozes implacáveis.

A Guerra adicionou um elemento a mais

de identificação dos sofrimentos humano e divino na representação da Crucificação.<sup>37</sup> Alguns, como Chagall, chegaram a incorporar à cena episódios concretos da experiência contemporânea de determinada comunidade. A *Crucificação*, de 1939, no Art Institute de Chicago, é uma comparação direta das experiências dos judeus da Europa Oriental com a perseguição e crucificação de Jesus.

Outros, como Graham Sutherland, aludiram à Guerra mesmo que concentrando visualmente a cena na própria crucificação de Jesus. Sutherland foi artista oficial de guerra, voltando-se para a pintu-



Marc Chagall, *Crucificação*, óleo s/tela, 1939, (Art Institute, Chicago).

ra religiosa ao final do conflito bélico. A busca pela imagem sensível da devastação e destruição causadas pelo homem persistiu em seu trabalho de caráter sacro. A *Crucificação*, pintada em 1946 para a igreja de São Mateus, em Northampton, Inglaterra, representa bem a tendência de exploração visual radical do tormento de Jesus. Os dois modelos imolados são as fotografias de vítimas dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial e o retábulo Isenheim de Grünewald. Entretanto, a agonia sagrada é levada a um tal paroxismo que praticamente remete à acusação pura e simples e acaba por excluir a parcela de compaixão e êxtase capaz de impor ao contemplador o significado sacramental da cena e lhe conferir um sentido redentor.

A aflição do tempo presente, vivida e observada pelos artistas, torna-se, assim, parcialmente responsável por uma visão renovada da tortura na cruz. A *Crucificação* de Sutherland é uma das obras que se apresentam nitidamente como um brado contra a agonia sem sentido da Guerra Mundial e do holocausto. Ao explorarem mais o lado terreno do martírio divino, as obras de arte acabam por enfatizar o irmão da humanidade. Dessa maneira, o drama de Cristo se iguala ao drama da coletividade.

Essa tendência da arte religiosa na modernidade inquietou a Igreja, que contestou sua excessiva humanidade. A crítica, iniciada na encíclica *Mediator Dei*,

prosseguiu afirmando continuamente que o artista não poderia mergulhar na miséria do tempo, deixando de lado o aspecto redentor que justifica a religião católica:

A representação artística dos temas cristãos no curso dos últimos tempos tem tomado freqüentemente um aspecto sombrio e triste refletindo a tragédia da condição humana em meio a uma época transtornada pelo materialismo ateu. Sem fechar os olhos à dramática situação da humanidade, sem renunciar a ser testemunha da desdita humana cansada pela perda do sentido de Deus e do homem, o artista que trabalha para uma igreja deve desenhar nela os motivos permanentes da esperança cristã, transfigurando o sofrimento e dando-lhe um sentido redentor.<sup>38</sup>

A abordagem dos temas religiosos punha toda sua complacência nos aspectos do trágico, da miséria, do pecado. As imagens haviam se tornado brados contra a agonia sem sentido do mundo moderno e, conseqüentemente, distanciavam-se do ideal católico, posto que na religião a agonia possui seu sentido.<sup>39</sup> A cruz se tornara desnecessária ou inútil. É isso que parecem proclamar duas das mais radicais – ainda que antagônicas – experiências de inovação iconográfica do motivo da Crucificação realizadas no século XX: a *Crucificação* (1954) de Salvador Dalí e o mural de José Clemente Orozco, *Modern migration of the spirit* (1932). Não é por acaso que em ambas

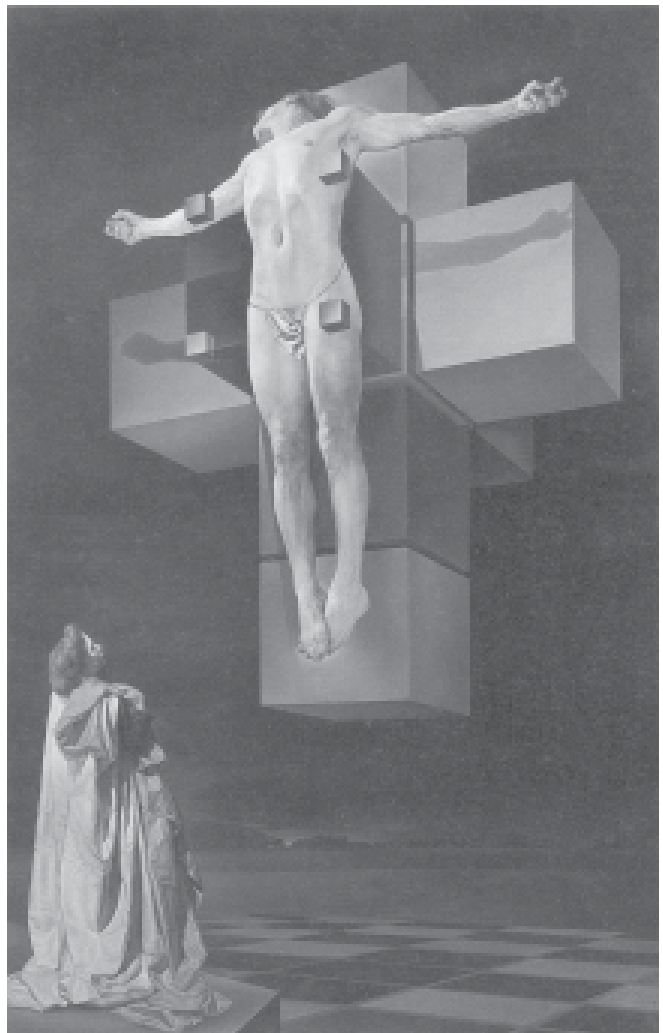


as imagens o Cristo tenha abandonado a cruz.

Dalí pintou aquela obra com o intuito de oferecer uma imagem que fosse a completa antítese ao retábulo Isenhein de Grünewald, que ele considerava “materialista e brutalmente antimístico”.<sup>40</sup> Nela Cristo aparece pairando sobre a cruz. Seu corpo não está perfurado e os quatro pequenos cubos de madeira que aludem aos pregos da paixão não chegam a tocar sua pele e flutuam soltos no ar. O

gesto de seus braços sugere um ato de oferecimento completo. Cristo está isolado do mundo dos homens, que apenas assistem (na figura da mulher que contempla a cena) ao ato de vontade de um Deus. Não há vestígio da responsabilidade humana na crucificação nem tampouco sinal que seu ato se revestisse de algum sofrimento.

Com seu machado, o Cristo de Orozco acabou de derrubar a cruz, que passará doravante a fazer parte dos escombros



Salvador Dalí, *Crucificação*, óleo s/tela, 1954, (Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque).

da civilização humana junto com as armas e equipamentos de guerra, as ruínas de edifícios e templos, as obras de arte destroçadas que se amontoam no plano de fundo. Seu corpo foi tão devastado pelo sofrimento que está descarnado deixando os músculos expostos. As chagas cristalizaram-se em buracos fundos e negros. Cristo é periclitantemente humano na sua miséria e na sua descrença. A raiva de seu gesto é a mágoa pela inutilidade de seu sacrifício. A utopia da paz e fraternidade está implícita, porém sua concretização está nas mãos dos homens. Ele parece lançar um ultimato

à humanidade: – Decidam agora: terá sido tudo em vão?

Experiências radicais como as de Dalí e Orozco suscitam o pasmo e somente se explicam por sua inserção em um período em que as experiências de reunião dos vetores arte moderna e arte sacra ofereceram possibilidades tão amplas de transformação de padrões tradicionais de iconografia que chegaram mesmo a contrariar certos pressupostos fundamentais de embasamento teológico da arte cristã.

**Artigo recebido para publicação em agosto de 2003.**



José Clemente Orozco, *American civilization – modern migration of the Spirit*, fresco, 1932, (Baker Library, Dartmouth College, New Hampshire).

## N O T A S

1. Nas *Preleções sobre a estética*, apud Edgar Wind, *A eloquência dos símbolos*, São Paulo, Edusp, 1997, p. 168. Ver também Gerard Bras, *Hegel e a arte: uma apresentação à estética*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
2. Dom Joseph Frings, Experiências pastorais e as novas igrejas de Colônia, in Juan Plazaola, *El arte sacro actual: estudio, panorama, documentos*, Madri, La Editorial Católica, 1965, p. 605-608. Todas as fontes provenientes deste livro são citadas com traduções minhas.
3. Apud Pie-Raymond Régamey, *Arte sacra contemporânea*, São Paulo, Herder, 1965, p. 285.
4. Celso Costantini, Modernidade e tradição, in Juan Plazaola, op. cit., p. 601-605.
5. J. Guimarães Vieira, Maritain e o problema da arte, *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 35, jan./jun. 1946, p. 520-528.
6. Jacques Maritain, *A intuição criadora na arte e na poesia*, Belo Horizonte, Laboratório de Estética, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 1982.
7. idem.
8. idem.
9. Dom Paolo Marella, A arte sacra nas normas diretivas da Santa Sé, in Juan Plazaola, op. cit., p. 657-667.
10. Gabrielle Langdon, A spiritual space: Matisse's chapel of the Dominicans at Vence, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 51, n. 4, 1988, p. 557-558.
11. Ver Mike King, Concerning the spiritual in twentieth-century art & science, *Leonardo*, v. 31, n. 1, 1998; Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel paintings: origins, structure, meaning*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 310.
12. Apud Henk van Os, *Siense altarpieces 1215-1460: form, content, function*, volume II: 1344-1460, Groningen, Egbert Forsten, 1990, p. 27. Tradução minha.
13. Geraldo de Souza Dias Filho, O expressionismo abstrato: a pintura norte-americana nos anos 40 e 50, in Annateresa Fabris (org.), *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*, São Paulo; Belo Horizonte, Fapesp; C/ARTE, 1998, p. 107-161.
14. John Dillenberger, Artists and church commissions: Rubin's *The Church at Assy* revisited, in Diane Apostolos-Cappadona (ed.), *Art, creativity and the sacred: an anthology in religious and art*, New York, Continuum, 1995, p. 204.
15. Mircea Eliade, The sacred and the modern artist, in Diane Apostolos-Cappadona (ed.), op. cit., p. 179-181.
16. John W. Dixon Jr., The sensibility of the Church and the sensibility of the artist, in Finley Eversole (ed.), *Christian faith and the contemporary arts*, New York, Abingdon, 1957, p. 87. Tradução minha.
17. Alceu Amoroso Lima e Frei Bruno Palma, *Arte sacra Portinari*, Rio de Janeiro, Alumbramento, 1982, p. 91.
18. idem.
19. Mons. Robert J. Dwyer, Arte e arquitetura para a Igreja de nossos dias, in Juan Plazaola, op. cit., p. 636-643.
20. Jacques Maritain, A crise da civilização, *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 29, jan./jun. 1943, p. 95-114.
21. ibidem, p. 97.
22. ibidem, p. 99.
23. Edgar Wind, op. cit., p. 174.
24. Pio XII, *Mediator Dei: encíclica sobre a sagrada liturgia*, *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 39, jan./jun. 1948.
25. idem.

26. Mons. Joseph J. Annabring, Diretrizes diocesanas para a construção de igrejas, in Juan Plazaola, op. cit., p. 686-693.
27. Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, Louis Rouart et Fils, 1935, p. 175-177.
28. Juan Plazaola, op. cit., p. 15-17.
29. ibidem, p. 18.
30. Joseph Pichard, *L'art sacré moderne*, Paris; Grenoble, B. Arthaud, 1953, p. 126.
31. Comissão Nacional de Ensino Religioso em França / Comissão de Meios Audiovisuais, Diretrizes referentes à imaginária religiosa destinada às crianças, in Juan Plazaola, op. cit., p. 577-581.
32. Mons. Joseph J. Annabring, op. cit.
33. Richard Egenter, *O mau gosto e a piedade cristã*, Lisboa, Editorial Áster, 1960, p. 194 e 232.
34. Ver F. Rouault Peixoto Filho e Luiz Orlando Carneiro, Georges Rouault: o pintor do *Miserere*, *A Ordem*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 60, jul./dez. 1958, p. 103-106 e 219-222.
35. Jacques Maritain, *Georges Rouault*, New York, Harry N. Abrams & Pocket Books, 1954.
36. Edgar Wind, op. cit., p. 174.
37. Ver Anna Paola P. Baptista, Paraíso e inferno na terra: ecos da II Guerra Mundial na pintura religiosa brasileira, 1940-50, *História Social*, Campinas, n. 7, 2000, p. 49-65.
38. Mons. Jean-Jullien Weber, Diretório de arte sacra para a diocese de Estrasburgo, in Juan Plazaola, op. cit., p. 702-714.
39. Pie-Raymond Régamey, op. cit., p. 222.
40. Apud *Crucifixion*, London, Phaidon, 2000, p. 228.