



A ARTE SACRA DE CLÁUDIO PASTRO NA BASÍLICA DE APARECIDA E SUA CONTEMPORANEIDADE

Egídio Shizuo Toda

Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil(2013). Coordenador da Associação Unificada Paulista de Ensino Renovado Objetivo Assup, Brasil



RESUMO:

O presente trabalho aborda a importância da obra de arte no ambiente sacro, como relevante instrumento de educação religiosa no interior da Basílica de Nossa Senhora de Aparecida, o maior templo católico do Brasil e o segundo maior do mundo. Trata-se do estudo sobre processo de comunicação e mídia do artista Cláudio Pastro, responsável pela execução da arte sacra e visual da Basílica, para atingir o grande público na contemporaneidade. Como o artista cria esta comunicação estética, unindo todas as partes deste edifício de dimensão monumental, impondo seu estilo único e atual. Com uma linguagem desenvolvida em estudos no exterior e influências do passado, o artista busca na arte sacra os ensinamentos da liturgia e atinge povos de todas as idades, classes sociais e cultura. A análise de uma obra – “O Cordeiro Imolado”, está apoiada por estudiosos de arte e arte religiosa, permitindo depreender a que se propôs o artista e com que profundidade se envolve no mistério do sagrado.



PALAVRAS-CHAVE:

Basílica de Aparecida; história; Artesacra; Cláudio Pastro; Comunicação

ABSTRACT:

The present work deals with the importance of the work of art in the sacred environment, as a relevant instrument of religious education within the Basilica of Our Lady of Aparecida, the largest Catholic temple in Brazil and the second largest in the world. This is the study on the communication and media process of the artist Cláudio Pastro, responsible for the execution of the sacred and visual art of the Basilica, in order to reach the general public in contemporary times. As the artist creates this aesthetic communication, uniting all parts of this monumental building, imposing its unique and current style. With a language developed in studies abroad and influences of the past, the artist searches in sacred art the teachings of the liturgy and reaches people of all ages, social classes and culture. The analysis of a work - "The Immolated Lamb", is supported by scholars of art and religious art, allowing to understand what the artist has proposed and to what depth is involved in the mystery of the sacred.

KEYWORDS:

Basilica of Aparecida; history; Artesacra; Cláudio Pastro; Communication.

INTRODUÇÃO

Lembro de meu pai ter-me convidado para visitar a Catedral do Campo Limpo, situada na cidade e estado de São Paulo, em 1998. Ao entrar neste templo de arquitetura moderna, baseada na nova linguagem das igrejas alemãs, onde o altar fica ao centro, e abaixo do nível da entrada, com os assentos ao seu redor, lembrando o formato de um teatro de arena das clássicas construções gregas, deparei-me com um grande painel da Sagrada Família.

Esta nova linguagem arquitetônica das igrejas alemãs, com seu formato quadrado, suas finíssimas chapas de mármore branco que dão transparência para a iluminação do ambiente e seus granitos revestindo todo o piso, troca a arquitetura das antigas igrejas góticas, com sua verticalidade e os arcos ogivais, das igrejas romanas com sua estrutura retangular, solidez e seus arcos redondos, das igrejas bizantinas e de formato octogonal e suas cúpulas enormes, para uma arquitetura arejada e clara que, de uma forma aconchegante e minimalista, nos recebe para acalmar e meditar.

Na parte de trás deste altar, um grande painel se eleva verticalmente em tons de ocre, branco, amarelo, dourado, castanho e contornos escuros. Maria, José e Jesus Cristo, cercados de anjos, celebram a Sagrada Família.

Ao tentar continuar minha leitura no interior da catedral, algo me levava de volta a este painel de linhas simplificadas e cores chapadas. Sua pintura, que lembra uma grande ilustração, completava a linguagem



moderna de toda a arquitetura e me fixou o olhar para a apreciação, na ânsia de desvendar todo o mistério de construção desta imagem. Ao voltar à casa de meus pais, esta imagem não mais me saiu da memória. Passaram-se os anos e, após um convite, fui visitar outro centro religioso, o maior templo católico do Brasil, a Basílica de Nossa Senhora de Aparecida. Ao circular pelo seu interior, chamou-me a atenção a linguagem artística dos painéis que circundavam a parte interna, nas naves norte, sul, leste e oeste. De novo, como em um redescobrimto, aquelas imagens me prenderam a atenção para desvendar quem foi o artista que as criou e executara. A associação direta com o painel da Catedral de Campo Limpo me trouxe lembranças que estavam guardadas na memória e, de novo, a vontade de saber tudo acerca destas obras. Quem foi o artista, sua história, a criação, suas ideias, influências, estudos, materiais utilizados, sua comunicação e mensagem. Quem foi o contratante, suas razões, escolha do artista e objetivos. E, a leitura completa das obras. Como é a leitura do pensamento desta imagem e sua leitura semiótica.

A necessidade de desvendar estas questões me levou a pesquisar, de forma mais aprofundada, conhecendo lugares fantásticos para o encontro da arte primitiva, entrevistando pessoas com histórias incríveis e estudando diferentes materiais para transformar esta imersão em dissertação de mestrado.

Este projeto baseiou-se no estudo da escolha do artista para o desenvolvimento do trabalho estético/religioso da área interna da Basílica de Aparecida, o templo e a história de sua construção, e a leitura da obra com suas interpretações, composição, formas, características de estilo, técnica, comunicação e influências histórico/culturais. De que forma foram feitos o templo e as obras, como é passada a mensagem, quais as ferramentas utilizadas, os elementos e as formas exploradas, os materiais, as técnicas adotadas, as influências e as referências do autor. Como é a função de co-

municação litúrgica da obra e como o artista atinge os diferentes públicos de forma eficaz e direta.

Dividido em três capítulos, no primeiro conta a história da construção da Basílica de Aparecida, desde a escolha do terreno, o Monte das Pitas, na supervisão através do arquiteto Benedito Calixto Neto, e após sua morte, assumida totalmente pelo Padre André Sotilo. No segundo capítulo temos a história do artista Cláudio Pastro, numa entrevista eletrizante, cheia de histórias e informações, e como foi o trabalho e estudo de execução das obras, objetivos e influências. Já no terceiro capítulo vemos toda a leitura destas obras que a princípio parece simples, mas, ao entendê-la melhor, descobrimos sua complexidade. E mesmo assim, o complexo atrai multidões para os ensinamentos cristãos.

O processo de pesquisa e investigação começou na Universidade Mackenzie, em São Paulo, sob a maestria e orientação do Prof. Dr. Marcos Rizolli, foi à cidade de Aparecida no interior do Estado de São Paulo, atravessou o Atlântico até Portugal, por conta da Bolsa de Intercâmbio Internacional Mackenzie/Santander, sendo orientado pela Profa. Dra. Paula Tavares no estudo de Leitura da Imagem e Semiótica, passou por outros países como Itália e França para a imersão em Arte Sacra, pela Turquia para os estudos do bizantino e à Alemanha para o encontro com a Arte Contemporânea.

Outra viagem ao Egito em 2008, e o mergulho em uma das mais fascinantes artes desenvolvidas na história da civilização, há 6 mil anos, mostra-nos como a arte egípcia, com suas rígidas regras de conduta, leis de traçado, de frontalidade e de culto ao divino, encaixa-se no processo de desenvolvimento desta obra atual. A viagem para a Turquia leva-nos para o encontro da Arte Bizantina e o começo da arte cristã e como pontos tão distantes geograficamente se entrelaçam no momento da descoberta da elaboração desta arte contemporânea.

Observei na sequência deste trabalho, que a obra do artista está intrinsecamente ligada ao processo de evangelização do

período bizantino, dos primórdios do cristianismo, em Constantinopla. Ele se vale da influência da arte do período de Bizâncio para levar os fiéis a intuir e estabelecer uma relação de empatia com os principais fatos dos ensinamentos cristãos.

O projeto tratou de um dos maiores templos católicos do mundo. E, não obstante as suas dimensões, foi possível vivenciar, ao admirar *in loco* a sua obra, como o artista foi capaz de levar o observador à introspecção no espaço sagrado do templo e integrar a comunicação de todos os espaços unindo em uma só linguagem todos os cantos desta estrutura monumental.

Todos os pontos cardeais representados pela Nave norte, Nave sul, Nave leste e Nave oeste desta basílica encontram-se em um ponto que é o Altar Central, no interior da basílica. É o lugar de início da comunicação, que se expande pelas paredes, contando histórias do nascimento de Jesus Cristo, sua vida pública, sua paixão e ressurreição. Pelo chão vemos ondas que saem do altar e como um rio esparramam-se, em contínuo movimento, para atingir todos os cantos e todas as pessoas que por aí transitam.

Tanto a entrevista com o então vigário Pe. Darci Nicioli, hoje assumindo as funções de bispo auxiliar de Aparecida, quanto a entrevista com o artista, nos permitiram ter uma visão bastante rica dos bastidores desta obra de acabamento da Basílica de Aparecida.

Os detalhes abrangeram desde o processo de escolha do artista, até os materiais das obras e os de revestimento. Entender o contexto de desenvolvimento da obra através do artista e da Igreja podemos dizer que foi uma experiência ímpar. Além disso, o acesso direto às obras, seus detalhes de elaboração, técnicas de azulejaria e marmoria, bem como ao Centro de Documentação e Memória da Basílica, nos transportaram para um ambiente de arte monumental, ao tempo em que induzia à calma, à fruição artística e à meditação diante do mistério religioso.

PROPOSTA DE TRABALHO

Pesquisa e execução do projeto individual de Dissertação de Mestrado da Universidade Presbiteriana Mackenzie em Educação, Arte e História da Cultura, em parceria com o Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, em Barcelos, Portugal. O resumo apresenta algumas etapas e principais fatores para o desenvolvimento do projeto e a investigação que resultará na dissertação do mestrado.

Este projeto de pesquisa baseia-se no estudo da escolha do artista Cláudio Pasto para a execução da arte visual, através do desenvolvimento do trabalho estético/religioso da área interna da Basílica de Aparecida, o maior templo católico do Brasil e segundo maior do mundo, suas características de estilo, técnica, comunicação e influências histórico/culturais. Procura entender como o artista cria esta proposta estética a partir de sua formação acadêmica e o uso de referências para a construção do estilo. E, como estas obras são mostradas pelo artista, a forma com que aparecem para os mais diferentes espectadores e frequentadores deste templo. A leitura da imagem do painel do Cordeiro Imolado, sua forma e potencialidade. O estudo do objeto, do desenho e sua representação, e a função da comunicação litúrgica da obra.



CAPÍTULO 1

A DESCOBERTA DA IMAGEM E A CONSTRUÇÃO DOS TEMPLOS

A abordagem do templo, aqui entendido como a Basílica de N. Sra. Aparecida, pressupõe uma contextualização do cenário histórico no qual foi descoberta a imagem de Nossa Senhora e do desenvolvimento de sua devoção, no século XVI.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E A DESCOBERTA DA IMAGEM

Desde o século XIV, a devoção à *Nossa Senhora da Conceição Imaculada* estava incorporada, diríamos, aos princípios do Estado Português e que veio sendo também disseminada na colônia portuguesa, como um valor irrepreensível e inseparável da própria coroa portuguesa. Com o advento da família de Bragança, essa devoção de Estado permanecia arraigada na corte portuguesa, ao ponto de Maciel (1940), citar que, em 25 de março de 1646, as cortes de Lisboa haviam aprovado e Dom João IV proclamado oficialmente que o reino português e também as suas colônias eram dedicadas à Nossa Senhora da Conceição Imaculada, inclusive fazendo menção ao dogma de ser virgem e ter sido concebida sem pecado, destaca José Maciel. Este ato levava em conta o propósito não só de manipular a consciência popular, mas também significava um gesto da diplomacia portuguesa de restabelecer seu prestígio junto ao poderio de Roma e também junto às nações de maior destaque na Europa e que estavam intimamente ligadas à influência do papa.

Gilberto Angelozzi (1997), mostra em sua obra que na era colonial imperavam em Portugal, reis que eram católicos e que haviam recebido do papa o *Padroado*, ou seja, o direito de evangelizar as nações. Os estandartes de Portugal por isso incoravam, além das armas reais, também a cruz, que se destacou como forte símbolo da Coroa Portuguesa nos processos de conquista. Com isso, evidentemente, Portugal gozava dos favores da Cúria Romana em suas ações nas novas terras conquistadas, podendo com isso gerenciar os recursos religiosos, os missionários, tanto para a disseminação da religião, quanto também para auxiliar na vigilância das fronteiras.

A nova ordem de missionários que surgia, a Companhia de Jesus, foi aquela que efetivamente instrumentalizou esse pacto entre a Igreja e o Estado Português no período das conquistas e colonização de novas terras. Como Lustosa (1991), que en-

fatiza em sua obra, graças ao sistema do *Padroado*, construiu-se uma imagem do rei como chefe da Igreja, chegando ao ponto de legitimar as ações religiosas.

Sob este enfoque, Alves (2005) faz uma extensa e muito rica análise da relação entre a Igreja e o estado português, da qual o texto abaixo serve para ilustrar essa condição:

Em relação à Igreja instituída na América portuguesa, pode-se pensar que a aceitação do trabalho missionário pelo governo português tenha se efetivado pela condição de sua autocompreensão, uma vez que esta facilitava a colonização, já que “[...] os jesuítas estavam na realidade aliados aos colonizadores. Esta aliança marcou e continua marcando, a catequese no Brasil”. (HOORNAERT, 1992, p.122).

É importante deixar claro que não é minha intenção dar a entender uma concepção da instituição Igreja vista como “aparelho ideológico do Estado” (ROMANO, 1979, p.20). Longe disso: na minha visão, a igreja apresenta-se como uma instituição dona de um discurso teológico-político que vai além das formações sociais, de suas estruturas econômicas e das relações políticas em que atua. Ela é dona de uma doutrina católica que, quando ativada, em sua prática, é capaz de refletir seu momento teológico, seus motivos e seus modos de exprimi-los. (ALVES, 2005, p.8).

Este processo de construção da imagem do rei remete-nos, necessariamente, a Peter Burke (1992), quando examina com grande propriedade as estratégias de Luiz XIV, para a fixação de sua imagem como soberano inigualável, todo o tempo associado aos padrões dos antigos heróis de Roma e da Grécia, tornando assim o seu governo incontestável.

Quanto à função da imagem, ela não visava, de modo geral, a fornecer uma cópia reconhecível dos traços do rei ou uma descrição sóbria de suas ações. Ao contrário, a finalidade era celebrar Luís, glorificá-lo, em outras palavras, persuadir os espectadores, ouvintes e leitores de sua grandeza. Para isso, pintores e escritores se inspiravam numa longa tradição de formas triunfais (BURKE, 1992, p.31)

Assim, a Coroa Portuguesa, numa atitude política muito mais que devocional, atrelou fortemente suas ações de conquista ao poder de Roma auferindo com isso, além do sustentáculo político, tão estratégico à época, o apoio necessário, em recursos humanos diferenciados de apoio à colonização, como o dos padres jesuítas.

Como consequência direta dessa ação ingestora do Estado na religião, Brustolini (2012), faz menção em sua obra que o culto à Imaculada Conceição de Maria difundiu-se na colônia do Brasil e definiu características próprias para a religiosidade do povo. Ele inclusive faz menção de que a Imaculada Conceição era forte motivo de inspiração para as artes e a literatura na época da colonização e que imagens de Nossa Senhora “*eram feitas pelos melhores artistas portugueses e brasileiros em madeira e terracota; pintores célebres puseram nome e fama às telas da Imaculada Conceição que executaram*”.

A festa à Nossa Senhora era celebrada no dia 8 de dezembro, correndo toda a solenidade às expensas do governo. E Brustolini (2012), destaca que também no culto havia interferência do governo. Por determinação de D. João IV, no ano de 1646, as imagens deveriam conter tez branca no rosto e nas mãos, com manto azul escuro e forro vermelho granada que deveriam ornar as imagens do título da Imaculada Conceição. Vem desta época, a cor azul do manto de Nossa Sra. utilizado até hoje.

Também cabe neste momento uma rápida contextualização das condições sócio-econômicas da Vila de Guaratinguetá,

à época da descoberta da imagem. O povoado de Santo Antonio de Guaratinguetá foi elevado à categoria de vila em 13 de junho de 1651. Este povoado, situado no Vale do Paraíba, começou a ser ocupado pelos colonizadores no século XVII, com caçadores de riqueza nas minas, quando possuía uma população pequena e pobre, constituída de *brancos portugueses*, índios e mestiços, conforme destaca Andréa Alves (2005):

Decorrentes da lógica interna do sistema colonial, surgiram, neste período, as bandeiras, expedições maiores organizadas por comerciantes e aventureiros que visavam, umas, a captura dos índios para mão de obra escrava e outras, a busca de riquezas minerais. Ainda no séc. XVI, foi encontrada a primeira mina, na Capitania de São Vicente (atual São Paulo). Depois desta, muitas outras foram descobertas, em diversos pontos do país, sobretudo na região de Minas Gerais. Isso criou uma agitação na Capitania de São Paulo, ocasionando numerosas bandeiras naquela direção. (ALVES, 2005, p.37).

Graças à corrida do ouro, nas primeiras décadas do século XVIII, a Vila de Guaratinguetá experimentou desenvolvimento e riqueza, o que fez dela um entreposto de mercadorias e de escravos. O ouro das Minas Gerais transitava pela Vila de Guaratinguetá, para seguir viagem a Portugal através dos portos de Ubatuba em São Paulo e de Parati, no Rio de Janeiro.

Mas o sonho do ouro foi breve e a vila passou por um longo período de recessão, até a metade do século XVIII. Segundo comenta Fausto (2002), o povo, na América portuguesa deste período, apresenta duas faces: nas minas, a riqueza e o trabalho escravo e, no sertão, a rudeza e o imprevisto, a miséria e fome. No início da corrida do ouro, a busca de metais preciosos, sem o devido suporte de provisões, gerou a falta de alimentos e uma inflação que atingiu toda a Colônia.

De fato, isso se constata porque não houve adequada gestão dos recursos na Capitania de São Paulo, para garantir a ação das expedições ao ouro. Ainda segundo Fausto (2002), a fome chegou a limites extremos e muitos acampamentos foram abandonados. Embora, sob o ponto de vista político, a Capitania de São Paulo estivesse em relativa calma, destaca Brustoloni que o mesmo não ocorria com a região mineradora de Minas Gerais, que desde 1710 estava unida à Capitania de São Paulo e sob o mesmo governador.

Brustoloni (2012) relata que três levantes haviam ocorrido em Minas e a situação era tensa. O novo governador, Dom Pedro de Almeida e Portugal, que ficou conhecido como o Conde de Assumar, tomou posse das duas capitanias em 04 de setembro de 1717 e em 27 do mesmo mês empreendeu viagem para a Capitania da Minas Gerais. Nesse caminho, chegou à Vila de Guaratinguetá em 17 de outubro, lá permanecendo até o dia 30. Brustoloni cita, como fundamentação de seu texto, documento do Arquivo Histórico Colonia de Lisboa, publicado na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, do ano de 1939, nº3, ps. 295 a 316.

É neste contexto da estada do Conde de Assumar e sua comitiva na Vila de Guaratinguetá, que os pescadores da região foram convocados a recolher em suas redes a maior quantidade de peixes que pudessem. Nessa tarefa, os pescadores Domingos Garcia, João Alves e Felipe Pedroso encontraram a imagem de Nossa Senhora da Conceição em duas partes, cabeça e corpo e achadas em lanços de rede distintos, seguidos segundo a lenda por fartas quantidades de peixe.

É interessante notar que, apesar dos detalhes dos fatos históricos que cercam a visita do então governador, o Conde de Assumar, serem razoavelmente profusos de detalhes, o mesmo não ocorreu com essa pesca. Os registros do achado da imagem são muito posteriores, o mesmo se dizendo da devoção que se instalou a partir da descoberta. Há registro a respeito no livro

de batizados da paróquia de Santo Antonio de Guaratinguetá, de 1920, de um neto de Filipe Pedroso. Bem como João Alves está registrado como testemunha de casamento. Igualmente Domingos Garcia figura em processo de recenciamento de 1765. Por isso, são bastante fortes as evidências de que os personagens citados a posteriori eram reais e não compunham apenas o mito de processo devocional.

Brustoloni (2012) revela todo esforço em sua busca para conseguir registros que tratassem da data efetiva da pesca da imagem, mas apenas se limita a circunscrevê-la ao período de 17 a 30 de setembro de 1717, durante a estada do Conde de Assumar na Vila de Guaratinguetá. Recorrendo aos livros paroquiais, como de batismos, casamentos e livros do Tombo, o único relato que encontra, das igrejas locais, é o do *I Livro do Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá*, constante dos arquivos da Cúria Metropolitana de Aparecida e que foi inaugurado em 1757, o curioso é que no relato se menciona o ano de 1719, mas que na realidade se deu em 1717. Abaixo, os fatos oficiais da visita do Conde Assumar:

Notícia da Aparição da Imagem da Senhora

No ano de 1719, pouco mais ou menos, passando por esta Vila para as Minas, o Governador delas e de São Paulo, o Conde de Assumar, Dom Pedro de Almeida e Portugal, foram notificados pela Câmara os pescadores para apresentarem todo o peixe que pudesse haver para o dito Governador.

Entre muitos foram a pescar Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso com suas canoas. E principiando a lançar suas redes no Porto de José Corrêa Leite, continuaram até o Porto de Itaguaçu, distância bastante, sem tirar peixe algum. E lançando neste porto, João Alves a sua rede de rasto, tirou o corpo da Senhora, sem cabeça; lançando mais abaixo outra vez a rede, tirou a cabeça da mesma Senhora, não

se sabendo nunca quem ali a lançasse. Guardou o inventor esta imagem em um tal ou qual pano, e continuando a pescaria, não tendo até então tomado peixe algum, dali por diante foi tão copiosa a pescaria em poucos lanços, que receoso, e os companheiros de naufragarem pelo muito peixe que tinham nas canoas, se retiraram a suas vivendas, admirados deste sucesso.

Filipe Pedroso convervou esta Imagem seis anos pouco mais ou menos em sua casa junto a Lourenço de Sá; e passando a Ponte Alta, ali a conservou em sua casa nove anos pouco mais ou menos. Daqui se passou a morar em Itaguassu, onde deu a Imagem a seu filho Atanásio Pedroso, o qual lhe fez um oratório tal e qual, e, em um altar paus, colocou a Senhora, onde todos os sábados se ajuntava a vizinhança a cantar o terço e mais devoções. Em uma dessas ocasiões, se apagaram duas luzes de cera da terra repentinamente, que alumiam a Senhora, estando a noite serena, e querendo logo Silvana da Rocha acender as luzes apagadas também se viram logo de repente acesas sem intervir diligência alguma: foi este o primeiro prodígio, e depois em outra semelhante ocasião, viram muitos tremores no nicho e no altar da Senhora, que parecia cair a Senhora, e as luzes trêmulas, estando a noite serena. Em outra semelhante ocasião, em uma sexta-feira para o sábado (o que sucedeu várias vezes), juntando-se algumas pessoas para cantarem o terço, estando a Senhora em poder da Mãe Silvana da Rocha, guardada em uma caixa ou baú velho, ouviram dentro da caixa muito estrondo, muitas pessoas, das quais se foi dilatando a fama até que, patenteando-se muitos prodígios que a Senhora fazia, foi crescendo a fé e dilatando-se a notícia, e, chegando ao R. Vigário José Alves Vilella, este e outros devotos lhe edificaram uma capelinha e depois, demolida esta, edificaram no lugar em que hoje está com grandeza e fervor

dos devotos, com cujas esmolas tem chegado ao estado em que de presente está. Os prodígios desta Imagem foram autenticados por testemunhas que se acham no Sumário sem Sentença, e ainda continua a Senhora com seus prodígios, acudindo à sua Santa Casa romeiros de partes muitos distantes a gratificar os benefícios recebidos desta Senhora. (BRUSTOLONI, 2012, ps.32 a 48).

Uma outra fonte é citada por Brustoloni (2012), mencionando a descoberta da imagem e a sua veneração inicial é o registro das *Ânuas dos padres jesuítas* – da congregação de Santo Inácio de *Loyolla*, entre os anos de 1748 e 1749, as quais, ao descreverem as missões pregadas por dois padres de referida congregação, uma delas na Capela de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, fazem a descrição do achado da imagem.

CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM DE NOSSA SENHORA

A imagem de Nossa Senhora que foi encontrada mede 39 centímetros, incluindo o pedestal. É feita de terracota (argila modelada e cozida em forno).

Pe. Júlio Brustoloni (2012) ainda diz que o primeiro registro formal sobre as características da imagem consta de referidas *Ânuas dos padres jesuítas*, onde consta “(...) Ex argilla caerulei coloris convec-ta esta imago illa, multis patratris miraculis clara.” – aquela imagem foi moldada em argila, sua cor é escura, mas famosa pelos muitos milagres realizados.

A imagem foi vítima de vandalismo. No dia 16 de maio de 1978, Rogério Marcos de Oliveira quebrou o vidro do nicho onde se encontrava a imagem, ainda na basílica velha e tentou levá-la consigo. Na fuga, deixou cair a imagem, que se partiu em pedaços. Na ocasião, Maria Helena Chartuni (escultora, pintora e restauradora) e chefe do Departamento de Restauo do Museu de

Arte de São Paulo (MASP), foi a responsável pela restauração da imagem, que fora fragmentada em 175 pedaços. Desde então, Chartuni realiza periodicamente a limpeza da imagem com sua equipe. Foi comprovado pelos peritos durante esse trabalho que a imagem, de terracota, era originariamente policromada. Tinha a tez branca do rosto e das mãos, com manto azul escuro e forro vermelho granada. Segundo Brustoloni (2012), concluíram também que, devido ao fato de ter ficado por muitos anos submersa no lodo das águas do rio e exposta depois à luz das velas e à fumaça, no oratório dos pescadores, a imagem adquiriu a cor que conserva até hoje, que é de um castanho brilhante.

Também concluíram, os mesmos peritos, que se tratava de uma imagem da primeira metade do século XVII. Outra conclusão é que o artista executor, era o escultor paulista Frei Agostinho de Jesus, santeiro e monge beneditino que atuava no mosteiro beneditino de Santana do Parnaíba, em São Paulo, define Brustoloni (2012).

O ERGUIMENTO DAS IGREJAS

A Capela de 1745. Embora sem registro formal anterior do achamento da imagem, Brustoloni (2012) faz relato constante dos arquivos da Cúria Metropolitana de Aparecida, sob o título “*Autos de Ereção e Benção da Capela de Nossa Senhora da Conceição Aparecida*” envolvendo um conjunto de documentos que compunham o processo de aprovação para se construir uma nova igreja ou capela. Nela o Pe. José Alves Vilella (pároco da igreja de Santo Antonio de Guaratinguetá de 1725 a dezembro/1740 e de agosto/1741 a 1745) pediu ao Bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei João da Cruz, que pelos muitos milagres que tem feito a Senhora a todos os moradores, desejavam eles construir uma capela com o título de Senhora da Conceição Aparecida, que se achava até então em lugar pouco decente. Ao que o Bispo concedeu autorização e recursos.

O mesmo pesquisador, Brustoloni (2012), relata que naquela época uma condição para se construir uma nova igreja era a doação do terreno e que ele fosse em lugar adequado tanto para o culto quanto para o desenvolvimento de um novo povoado. Então o padre recebeu o terreno do Morro dos Coqueiros, por doação de três escrituras em maio de 1744. Foi a partir deste local que se desenvolveu a cidade de Aparecida. No início de julho de 1745, foi inaugurada a igreja.

Segundo o historiador Machado (1975), desde que chegaram à coroa lusitana notícias da capela de Aparecida, El-Rei a reconhece como Lugar Pio para tributos de gratidão; e, quando a família Imperial chega ao Brasil, os membros da Corte se apressam em ir conhecer a Capela “*muito afamada e muito visitada.*” Já o *I livro do Tombo da Paróquia de Guaratinguetá* relata que se tratava de igreja de taipa e pilão, com altar-mor com tribuna, dois altares colaterais, igreja forrada e assoalhada de madeira, com dois púlpitos, sacristia e torre.

Alves (2005), diz que a capela de 1745 passou por inúmeras reformas e complementações e também foi brindada com uma gravura de Jean Baptiste Debret, em 1827, na qual ele retrata o Santuário, seus frequentadores, os costumes e a socieda-

de, e diversas pequenas casas que eram denominadas de pousadas para os peregrinos do Santuário.

O SANTUÁRIO RECONSTRUÍDO E SUA SAGRAÇÃO COMO BASÍLICA

A partir de julho de 1844, decidiu-se pela reconstrução das duas torres da capela, que estavam sob risco de ruir e que só acabaram concluídas em 1864. Somente a partir de 1878 se iniciaram as obras de reconstrução da nave central e das naves auxiliares. Considerando que, nessa fase da construção, havia ainda forte ingerência do império na gestão dos bens da Igreja no Brasil, não foi diferente com o santuário, que sofreu contínuos desvios de recursos por conta de autoridades que ali interferiam. Um fato notório, detalhadamente contado por Brustoloni (2012), foi o da tenacidade de um monge beneditino, Frei Joaquim de Monte Carmelo, que afastado de seu convento de origem na Bahia, obteve autorização do imperador em 1843 para viver fora do convento e acabou por residir em Guaratinguetá, depois de um sem número de ações controversas com as autoridades eclesiásticas onde se instalava. Assim, resolveu se envolver diretamente na reconstrução das naves e da capela mor, o



que ocorreu no período de 1878 a 1888. A inauguração, com características barrocas, se deu em 24 de junho de 1888.

É interessante observar que a inauguração do novo santuário dedicado à Nossa Senhora Aparecida situou-se entre dois fatos históricos de grande relevância para o Brasil, a *Abolição da Escravatura*, em 13 de maio de 1888 e a *Proclamação da República*, em 15 de novembro de 1889.

O *Jornal O Lince*, de fevereiro de 2008, publicou matéria de destaque, de evento de 100 anos, quando o Papa Pio X concede em 29 de abril de 1908 o título de Basílica Menor, inclusive com a menção de que Dom Duarte Leopoldo e Silva bispo da recém fundada e São Paulo, fora o solicitante dessa honraria para o Santuário de Nossa Senhora Aparecida:

Pio X, Papa. Em perpétua memória.

Segundo o uso e a prática dos Pontífices Romanos costumamos nós com todo gosto conceder honras e privilégios aos templos conspícuos que diante de outros se distinguem por sua construção e pela especial devoção dos fiéis para que seu culto torne-se mais esplêndido

e mais aumente o concurso e a piedade do povo cristão. Sabendo porém existir um templo nestas condições dedicado à Imaculada Virgem Mãe de Deus sob o título popular de Aparecida, nas margens do rio Paraíba no território da Diocese de São Paulo no Brasil, nós deferindo benignamente os pedidos a nós apresentados por nosso venerável irmão Duarte Leopoldo e Silva, bispo daquela diocese, em nome do Clero e de todo o povo, tivemos por bem elevar essa Igreja à dignidade mais alta. Fazemos isto com tanto mais gosto porque conforme soubemos, o mencionado templo construído no século XVIII e eminente entre os templos marianos do Brasil por sua grandeza e obras de arte, atesta claríssimamente a grande devoção à Virgem que primeiro tal introduzida pelos Luzitanos nesta parte da América. (...) (...) Enfim este Templo munido de abundantes paramentos sacrosse enriquecido de indulgências pelos romanos Pontífices, nossos Predecessores, está agora confiado aos *Presbíteros da Congregação do Santíssimo Redentor* que muito se esforçam para promover ali o *Culto Divino*. A vista de tudo isto e na esperança certa de que esta nossa concessão seja para a maior glória de Deus e maior proveito das almas, em virtude de Nossa autoridade apostólica, pelas presentes letras concedemos para sempre à mesma Igreja da Imaculada Virgem Mãe de Deus, chamada de Aparecida, sita na margem do rio paraíba dentre os limites da diocese de São Paulo no Brasil, o título de Basílica Menor e lhe conferimos todos os direitos, privilégios, prerrogativas, honras e indultos que de direito competem às Basílicas menores desta augusta cidade. (...) (...) Dado em Roma, em São Pedro, sob o anel do pescador no dia 29 de Abril de 1908; quinto ano de nosso Pontificado. (O LINCE, 2008).

A IDEALIZAÇÃO E OS PRIMÓRDIOS DA CONSTRUÇÃO DA NOVA BASÍLICA



Alves (2005) afirma que a necessidade de expandir a área que recebia um número de fiéis, que crescia cada vez mais, levou à decisão pela construção de um novo, monumental e exuberante templo, em louvor a Nossa Senhora Aparecida e para dar suporte às romarias, auxiliando na difusão da devoção e da crença no século XX, algo que já abrangia o norte do Paraná, interior e litoral de São Paulo, sul de Minas e Triângulo mineiro, Rio de Janeiro, pontos da Bahia, Nordeste e Centro-Oeste (ALVES, 2005, ps. 33-35; BRUSTOLONI, 2012, ps. 29-32).

No dia 23 de novembro de 1939, Dom José Gaspar de Fonseca e Silva, arcebispo que havia tomado posse na arquidiocese de São Paulo há dois meses, fez sua visita de ação de graças à Basílica de Nossa Senhora Aparecida, quando anunciou sua intenção de construir um novo santuário para Nossa Senhora (ECOS MARIANOS, no. VII – 1940 – p. 4). Houve duas tentativas frustradas de se adquirir terrenos para a nova basílica. A primeira, de um terreno situado atrás da basílica velha, cujos proprietários se recusaram a negociar a área, negando-se a vender “*um palmo sequer*”. Em seguida a administração do Santuário adquiriu a região do Morro do Cruzeiro, com escritura lavrada em 13/09/40. Mas, uma comissão de técnicos chegou à conclusão de que o solo era impróprio para uma construção do porte que se pretendia para a nova basílica. Por fim, decidiu-se por uma gleba de 60 alqueires, que se iniciava no Morro das Pitas, em direção ao Porto Itaguaçu (local onde, em 1717, foi encontrada a imagem de Nossa Senhora por pescadores). A compra foi acertada por 300 contos de réis, mas a escritura não pôde ser assinada por Dom José Gaspar, porque ele foi vítima de um desastre aéreo em viagem à capital do país, à época no Rio de Janeiro (ECOS MARIANOS, 1943). A gleba, composta por 10 terrenos, foi vendida à Cúria Metropolitana de São Paulo, em 1944, já sob a gestão do Cardeal Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (BRUSTOLONI, 2012, p. 211).

O local escolhido em Aparecida era conhecido como sendo o “*Morro das Pitas*” (pitas = palmeiras em tupi-guarani). O próximo evento histórico foi o ato solene da benção da pedra fundamental, no dia 10 de setembro de 1946, informação esta também recuperada junto aos *Ecoss Marianos* – 1953 – p. 26. Consta dos arquivos da *Cúria Metropolitana de Aparecida* que em 09/10/1946 foi lançada a Pedra Fundamental, com a inscrição “*Regina Brasiliae*”. Na urna depositada, além de documentos, havia um estojo com terra do local das aparições de Fátima, em Portugal. Nesta mesma noite a Pedra Fundamental foi violada.

É interessante observar, no periódico *Ecoss Marianos*, que uma reportagem de outubro de 1951 registrava uma ordem de Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta, que na ocasião era o cardeal arcebispo de São Paulo:

Por determinação do eminentíssimo Sr. Cardeal-Arcebispo, a construção da Nova Basílica será executada de modo que se apronte o mais breve possível a grande cripta. Esta decisão visa dar maior comodidade aos peregrinos, pois constatou Sua Eminência que presentemente a atual Basílica não mais comporta o número sempre crescente de devotos que procuram aquele Santuário (*Ecoss Marianos – Suplemento do Santuário de Aparecida* – 1952 – pag. 33). Essa edição registra, pela primeira vez, uma publicação da planta da nova basílica. (figura 1)

O projeto arquitetônico ficou sob a responsabilidade do arquiteto Dr. Benedito Calixto de Jesus Neto. O arquiteto Benedito era neto do pintor brasileiro Benedito Calixto de Jesus, considerado um dos maiores expoentes da pintura brasileira do início do século XX, nascido em 14/10/1853, na cidade de Itanhaém e no estado de São Paulo. A concepção original era de estilo neo-românico, com características de arquitetura românica e bizantina e na forma de duas

cruzes gregas sobrepostas. A cruz grega, é um antigo tipo de cruz com braços de igual longitude, na planta de Benedito Calixto Neto, elas aparecem sobrepostas e cruzadas (figura 1). Foi aprovado pela Pontifícia Comissão de Arte Sacra em 1949 e composta por 4 naves (figuras 1 e 2). Segundo consta de relatos de “*tradição oral*”, Benedito Calixto teria buscado inspiração nas arquiteturas românicas e em viagens feitas à América do Norte. Em Washington, por exemplo, conheceu o Santuário da Imaculada Conceição, construída no final do século XIX e início do XX, com características romano-bizantinas, refletindo o Velho Mundo na América e muito semelhantes ao formato da Basílica de Aparecida. Há que se destacar também que consta dos *Arquivos da Cúria Metropolitana de Aparecida* os primeiros esboços da basílica, feitos pelo famoso arquiteto austríaco Clemente Holzmeister, que tem muitos projetos assinados na Europa e inclusive no Brasil.

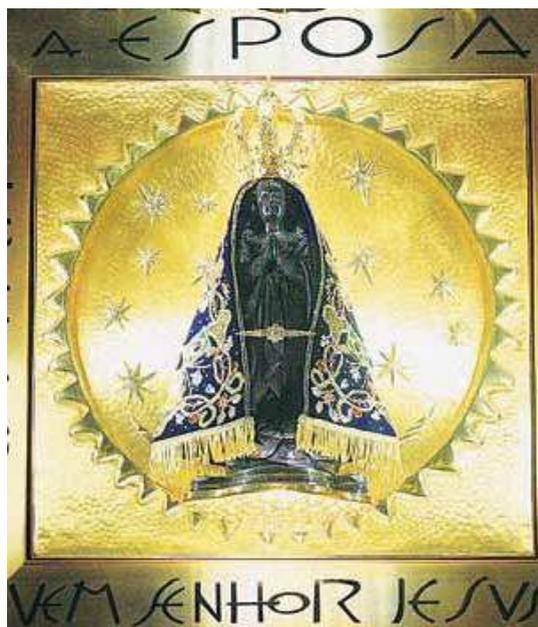
Segundo o *Jornal Lince* de Aparecida, o Santuário Nacional de Aparecida é “*cópia adaptada*” do Santuário Nacional da Imaculada Conceição situado em *Washington D.C. (District of Columbia)*, nos Estados Unidos da América, usando expressão utilizada pelo padre redentorista Júlio João Brustoloni, um religioso interessado na história da Imagem e do Santuário em Aparecida, para se referir ao projeto arquitetônico da Basílica Nova em seu artigo “*25 anos de construção da Basílica Nova*”, publicado na revista *Ecos Marianos* 1982. O primeiro parágrafo do texto mencionado pelo jornal diz na íntegra o seguinte:

Em setembro de 1947, o Dr. Benedito Calixto de Jesus Neto viajou para os Estados Unidos, Canadá, México e Peru, a fim de estudar obras de arquitetura religiosa moderna e coletar dados para a planta da futura basílica. A 1º de fevereiro de 1949, apresentou ao Sr. Cardeal Motta o anteprojeto da obra. Apesar do tempo gasto e das viagens, não foi original, pois o projeto é cópia adaptada (grifo meu) do Santuário da Imaculada Conceição

de Washington. Em julho do mesmo ano, o Dr. Calixto viajou para Roma onde apresentou seu projeto às autoridades em arte sacra, que lhe sugeriram algumas modificações (*JORNAL LINCE*, Aparecida, 09/10/2012).

Na primeira planta desenhada e publicada da nova basílica, o altar da imagem de Nossa Senhora Aparecida foi projetado para o centro da igreja, sob a cúpula. A ideia era de que em torno da plataforma teria mais oito pequenos altares, o que permitiria a celebração de nove missas simultâneas (*ECOS MARIANOS*, nº. 46, 1949 e *Cronologia Histórica da Basílica Nova* - em 29/09/12).

O processo de construção teve início com os trabalhos de terraplanagem em 07 de setembro de 1952 (*ECOS MARIANOS*, 1953, p. 25). Consta dos *Ecos Marianos* que nesse ano a administração da Basílica pediu ao então Presidente da República (Getúlio Vargas) o auxílio de 20 milhões de cruzeiros para as obras de terraplanagem (*ECOS MARIANOS*, 1954, p. 42). Segundo registro do Pe. Julio Brustoloni, “o Senado aprovou a mensagem do presidente, Dr. Getúlio Vargas, que propunha a verba de cinco milhões de cruzeiros, elevando-a para dez milhões. A soma seria entregue em duas parcelas,



das quais a primeira e única foi entregue em agosto do mesmo ano, descreve Brustoloni (2012).

Os trabalhos de terraplenagem das estruturas de concreto ficaram a cargo da empresa Indústria e Comércio Mariutti Ltda. A construção se inicia pela Nave Norte, em 11 de novembro de 1955, com a concretagem das colunas.

Após o término da construção da Nave Norte, iniciou-se a construção da “*Torre Brasília*”, que teve suas ferragens doadas pelo então Presidente da República do Brasil, Juscelino Kubitschek, o qual participou da sua inauguração em 10 de janeiro de 1961; (O ESTADO DE SÃO PAULO, 05/01/1961, p.7).

É oportuno notar que, por decreto da Santa Sé, de 1965, a construção deveria ser fiscalizada por uma comissão de 5 representantes oficiais da igreja, composta à época por: cardeal Agnelo Rossi, como presidente (arcebispo de São Paulo) e cardeal Carlos Carmelo V. Motta (arcebispo de Aparecida), Dom Antonio de Macedo (bispo auxiliar de Aparecida), ambos diretamente envolvidos na construção, além de Dom Antonio Maria Alves de Siqueira, arcebispo coadjutor de São Paulo. Dom José Gonçalves, secretário da CNBB. Por sua vez, os padres redentoristas, responsáveis pelo Santuário de Aparecida, também tinham constituído uma comissão de acompanhamento das obras. Referida comissão se reunia mensalmente, para que nela prestasse contas ao Pe. Noé Sotilo, responsável pela tesouraria e pela administração dos bens da Basílica.

Terminada a torre, as obras seguiram para a cúpula central. As obras da Nave Norte e da Torre estiveram sob a responsabilidade da empresa Indústria e Comércio Mariutti Ltda. Os trabalhos de construção das pilastras da cúpula central também se iniciaram exclusivamente com essa empresa. Todavia, para o processo de edificação das 4 abóbodas da cúpula central, a 40 metros de altura, o conselho questionou o método e os preços apresentados pela empresa, quando se fez uma quotação com

outras empresas, quanto ao estaqueamento para sustentação da cúpula. O processo mais vantajoso foi o da empresa Figueiredo Ferraz, de Guaratinguetá. Ao saber do valor das concorrentes, a empresa Mariutti baixou imediatamente seus preços para esse processo, mas não foi aceita sua proposta (DOC. 1 - ATAS DO CONSELHO - 15 de abril de 1965).

Em meados de 1972, com a morte do arquiteto Benedito Calixto de Jesus Neto e da conclusão da cúpula central, optou-se pela dispensa da empresa Mariutti. Segundo textos históricos, compilando fatos da construção, o autor destacou que com recursos próprios, máquinas e operários e sob a supervisão do Dr. Luís Alves Coelho, que não recebia vencimentos, a construção das estruturas de concreto e alvenaria passaram a ser feitas pela própria administração do Santuário, sob a gestão do Pe. Noé Sotilo, o que a tornou muito mais rápida e econômica.

Vale destacar que as plantas e os projetos das Naves Sul, Leste e Oeste, que estavam em poder do engenheiro e arquiteto Benedito Calixto, não foram entregues à administração do Santuário, após sua morte. Além das plantas, seis cadernos de anotações, que eram os “*Diários da construção*” de Benedito Calixto, sobre a Nave Norte, a Torre e a Cúpula também ficaram com a família e não foram disponibilizados, perdendo-se com isso importantes aspectos e sutilezas do período da construção, que não puderam compor os arquivos da Basílica. Consta que o filho de Benedito Calixto Neto, o Sr. Quintiliano Calixto, quis cobrar do Pe. Noé Sotilo pela entrega de referidos documentos, mas ele recusou-se, considerando que elas já haviam sido pagas anteriormente. Por isso, as plantas tiveram que ser refeitas novamente, pelo Dr. Luís Alves Coelho. Com isso, o projeto primitivo foi modificado (Doc. 2 - *Construção da Nova Basílica*, 1992 – introdução). Segundo observação do Pe. Julio Brustoloni, a Nave Sul foi alongada por mais dois lances de colunas, fi-

cando 16 metros mais longa que as demais, preservando porém a mesma fachada das outras naves (BRUSTOLONI, 2012, p. 217).

A partir da nova estratégia de construção, os trabalhos se aceleraram, tendo sido concluída a Nave Sul em 1974, a Nave Leste, em 1976, a Nave Oeste, em 1977, com a conclusão do conjunto em 1980. Brustoloni (2012), ainda lembra que, nesse ano se concluiu o projeto principal das 4 naves, da torre e da cúpula da nova basílica. O restante da construção estrutural durou até 1997.

Fato notório durante a construção foi em 1969, foi a muito útil ideia do Pe. Noé Sotilo de aproveitar o subsolo da Nave Norte como espaço para um salão de descanso e de convivência social para os romeiros. Além de acomodar, há sanitários públicos e água potável. O vão entre a laje do piso da nave e o subsolo era de apenas 2 metros e, com a concordância do Cardeal Motta, se iniciou a sua escavação. (DOC. 2 - CONSTRUÇÃO DA NOVA BASÍLICA, 1992 - introdução).

1.4.1. INAUGURAÇÃO DA BASÍLICA DE APARECIDA E SUAS DIMENSÕES

Foi inaugurada em 4 de julho de 1980, quando Papa João Paulo II visitou o Brasil pela primeira vez e lhe outorgou o título de *Basílica Menor*. Cabe destacar aqui a terminologia adotada pela Igreja Católica para classificação de *Basílica Maior* e de *Basílica Menor*. As *basílicas maiores*, também chamadas de *basílicas patriarcais*, são 7 e estão localizadas em Roma, sob a autoridade do papa. Outras igrejas, em diversos países, devido à sua importância, podem receber do papa o título honorífico de *basílica menor*.

Durante a inauguração da Basílica de Aparecida, perante uma multidão de cerca de 300 mil pessoas, João Paulo II celebrou a Santa Missa na Esplanada do Santuário. Após a Missa de Sagração do Altar, o Papa fez sua consagração e a de todos os brasileiros a Nossa Senhora Aparecida e deu a bênção final com a imagem ori-

ginal de Nossa Senhora. Seu último gesto foi declarar o novo templo "*Basílica Menor*", o que viria a confirmar o costume do povo de chamar as igrejas de *Basílica Velha* e *Basílica Nova* (O ESTADO DE S.PAULO, 05 de julho 1980, p. 40). Em 30 de junho de 1980, durante a visita de João Paulo II, o Governo Federal decretou oficialmente o dia 12 de outubro como sendo feriado nacional de Nossa Sra. de Aparecida, padroeira do Brasil.

A Basílica destaca-se pela sua magnitude e grandeza, por ser um dos maiores centros da fé católica no Brasil. Considerado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, em 1984, como o "*Maior Santuário Mariano do Mundo*". Mais de um milhão de fiéis por ali passam anualmente, para visitarem a pequena imagem, cumprirem com suas devoções, depositarem seus pedidos, pagarem suas promessas e participarem das missas e celebrações. No mês de outubro, por conta da festa da padroeira, é o mês de maior afluxo dos romeiros. Segue a seguir, algumas curiosidades:

- Extensão: 173 metros
- Largura: 168 metros
- 4 naves: 40 metros de altura
- Cúpula Central: 70 metros de altura
- Torre: 107 metros de altura
- Área coberta: 18.000 m²
- Tijolos da construção: 25 milhões
- Volume de concreto: 40.000 m³
- Área construída: 23.300 m²
- Telhado: 257.000 telhas azuis
- Estacionamento: 272.000 m²
- Lotação: 45.000 pessoas

(PRESS: KIT IMPRENSA. ADMINISTRAÇÃO DO SANTUÁRIO NACIONAL

DE APARECIDA: s/data, ps. 28 e 29, visita em 11/2011 e 09/2012).

Segundo estatística reunida por Júlio Brustoloni, o fluxo de romeiros na basílica mudou significativamente entre 1968 e 1997, evidenciando que a estrutura atual do templo era uma demanda que não poderia de fato esperar mais tempo. A quantidade de pessoas passou de 903 mil, em 1968, para 3 milhões em 1979 e ascendendo a 6,2 milhões em 1997. Um crescimento vertiginoso de 687%. Em 2010, portanto passados outros 13 anos, os registros acusaram 10.380.173 visitantes à basílica.

Por consequência, também o fluxo de veículos coletivos (ônibus) e de passeio cresceu, de 16.127 e 51.594, em 1968, respectivamente, para 68.025 e 228.332, em 1997. Ou seja, registrou-se um crescimento de mais de 420% nos veículos. Note-se que esta estatística registrou as concentrações aos domingos. Era sem dúvida premente uma nova concepção dos espaços de estacionamento, do contrário, se estabeleceria o caos na cidade e arredores (BRUSTOLONI, 2012, ps.377-378).

A CONCEPÇÃO DO ACABAMENTO DA BASÍLICA

Além das quatro naves (norte, sul, leste e oeste) e da cúpula central, o espaço interno da Basílica também está composto de 5 capelas: Capela do Santíssimo, Capela da Ressurreição, Capela de São José, Capela do Batismo e Capela das Velas. Concluída a etapa da construção estrutural do templo, que durou 42 anos, de 1955 a 1997, uma tarefa não menos importante era a de acabamento da nova basílica. Além dos 182.000 m² de piso a decorar, as 4 naves com 40 metros de altura, a cúpula de 70 metros e os enormes vitrais de cada uma das naves e das 5 capelas, eram um grande desafio, principalmente tendo em vista que essa obra em si mesma deveria ter um conteúdo evangelizador muito forte.

A nova basílica, como vimos, foi projetada no início da década de 50 e, portanto, foi adequada ao modelo litúrgico então vigente. Daí decorre o comentário que fizemos no item 1.1. acima: “na nova basílica, o

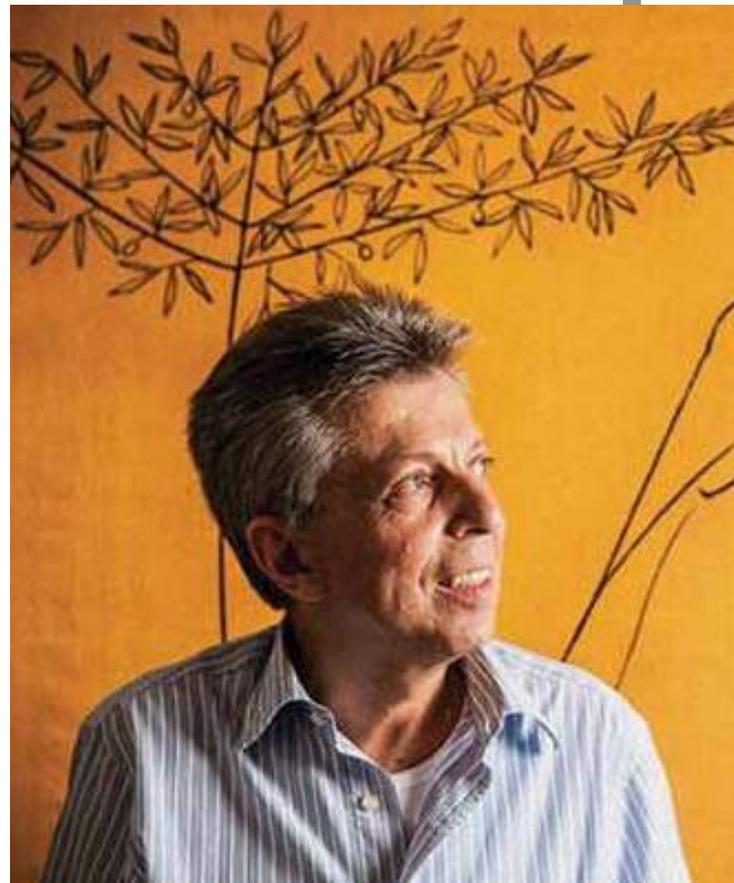
altar da imagem de Nossa Senhora Aparecida foi projetado para o centro, sob a cúpula. Em torno da plataforma teria mais oito pequenos altares, o que permitiria a celebração de nove missas simultâneas”.

A basílica pós concílio tinha realmente que ser revista, em função das novas diretivas do Concílio Vaticano II, em que o altar da celebração tem que ocupar o centro da Igreja. Com isso, a Nave Sul foi adaptada para receber a imagem de N. Sra. Aparecida, de forma que os fieis em todas as naves convergissem para o centro da celebração, o altar.

Foi levando em conta esse contexto que, em 1997, a convite do então Cardeal Arcebispo de Aparecida, D. Aloísio Lorscheider, o artista plástico Cláudio Pastro assumiu o processo de conclusão da gigantesca basílica, juntamente com outros artistas e arquitetos especializados em Arte Sacra.

A VISÃO DO ARTISTA CLÁUDIO PASTRO SOBRE O TEMPLO

Cláudio Pastro define o templo no espaço sagrado hoje como a imagem da igreja em sua construção e funcionalidade.



O problema está aí: arquitetos e engenheiros não sabem tratar a questão do espaço sagrado, pois, pastores e fiéis não sabem o que propor além de um pietismo subjetivo ou ideologias de poder vindas de qualquer parte, inclusive da própria igreja. É preciso um forte fundamento dos valores cristãos na história (e esses se expressam nas várias manifestações artísticas) para se ter os pés bem no chão quando se deseja criar, sincera e fielmente, algo novo... Quando observo um templo budista, uma igreja cristã ou uma cestaria indígena, estou vendo a imago mundi. A IMAGEM DE MUNDO que os fiéis têm nas suas respectivas culturas. É UMA ORDEM NO COSMOS.

Ainda segundo Pastro, a busca do Eu e do Ser procurado, começa como um namoro, uma organização de objetos num exercício de peregrinação para atingir a harmonia e unidade. Através deste caminho é

que se encontra o Centro do objeto único. O resultado desta procura a esses mundos próprios será o encontro desta organização pessoal, a busca da tranquilidade e o encontro consigo mesmo. Esta é a diferença entre os espaços, da casa comum, do estádio de futebol e do sagrado. No espaço sagrado, o caos fica do lado de fora e o equilíbrio na parte interna. Na construção do espaço sagrado, nada é feito por acaso, há o encontro do visível com o invisível como em um relacionamento. As imagens em forma de ornamentos geométricos nas paredes ou nos pisos das igrejas não são apenas motivos decorativos, mas são indicativos de orientação. São ramificações que chegam ao centro de cada um de nós, à paz, ao coração. Estas ramificações, que são as veias do representante da igreja católica, Jesus Cristo, orientam-nos em direção a um centro, ao Altar, ao coração deste Cristo (PASTRO, 1993).

1.5.2 A VISÃO DO REITOR DA BASÍLICA SOBRE O TEMPLO

Durante entrevista que concedeu, o Pe. Darci Nicioli, atual reitor da basílica, desde dezembro de 2008 e que também atuou como gestor administrativo no período de 1997 a 2005, teceu comentários sobre a sua visão do templo e sobre a obra artística do processo de acabamento da nova basílica, bem como da escolha do artista sacro Cláudio Pastro.

Quanto ao acabamento que estava planejado para o interior da Basílica, com relação ao trabalho visual e estético. Segundo o Pe. Darci, um dos atributos de Deus é a beleza, por isso construir o belo ajuda as pessoas no seu encontro com Deus.

Dostoievski disse que a beleza salvaria o mundo e intuiu isso muito bem. Isso norteou o acabamento interno do Santuário Nacional. Todo o trabalho tem sido feito com o objetivo de fazer com que haja harmonia e que harmonia seja percebida pelo visitante, que deve fazer parte dela. Destaca:



Não é um museu para ser visitado. É um lugar para estar e interagir, encontrar com seus irmãos. Quando nós celebramos na Basílica, nós estamos trabalhando com o sagrado. E a glória de Deus não tem voz. Então, a Basílica tem que fazer com quem vem aqui se sintam bem, se sintam acolhidos, se sintam em casa, se sintam na Casa de Deus, na casa da Mãe Aparecida.

Toda a arte realizada no Santuário Nacional tem este objetivo. E devido à necessidade da harmonia, um único artista foi convidado.

Enfatizou como elementos importantes três aspectos: a) o de que a Basílica foi concebida antes do Concílio Vaticano II; b) o de que o Concílio Vaticano II quis que a Igreja abrisse suas janelas para os ventos da renovação entrarem; c) não é somente o padre, como presidente da celebração, que celebra para a assembleia, mas todos os participantes são celebrantes.

Esses conceitos mudaram a liturgia, a estética e a arquitetura da Igreja.

...Concebida antes do Concílio Vaticano II, a gente pode entender que a arquitetura da Basílica foi pensada para uma liturgia anterior ao Vaticano II... Por exemplo, a liturgia não pensava em celebração... que é a ideia de que toda a assembleia celebra... Isso muda a arquitetura da igreja.

O arquiteto Benedito Calixto pensou que a imagem de Nossa Senhora ficaria no centro da Basílica, para sua visitação e os altares laterais que a circundariam permitiriam diversas eucaristias (missas) ao mesmo tempo (figura 1). O Vaticano II, na década de 60, muda essa concepção. O Cristo é o centro da celebração. Por isso o altar, um único altar, tem a configuração de hoje. É redondo, para integrar quem esteja em qualquer das quatro naves. Por isso Cláudio Pastro foi escolhido, para fazer essa mudança de postura eclesial para a Basílica.

Sobre o início dos estudos para o acabamento do interior da nova basílica, Pe. Darci destacou que esse processo teve início no ano 2000, quando era arcebispo de Aparecida o cardeal Aloísio Loscheider, sendo ele, Pe. Darci, o administrador da Basílica na ocasião. Enfatizou que tudo é decidido por um conselho econômico para dar aprovação nas construções, nos dados, nos projetos, etc. Destacou que existe um conselho de peritos em teologia e em liturgia, para ajudar a pensar o acabamento e avaliar as propostas do artista. Todo o processo foi documentado.

Quanto à existência de uma ideia inicial do que deveria ser feito sob o ponto de vista de acabamento, disse que quando se resolveu terminar a basílica, se tinha várias noções de como encaminhar o acabamento, porque o arquiteto não deixou detalhes. Daí a iniciativa de convocar o Cláudio Pastro e também outros artistas para discutir a questão.

Com a definição do altar central foi dada continuidade a todo o acabamento,

sob o crivo da comissão de especialistas em teologia³, em liturgia⁴ e em estética.

Uma ideia geral da obra e sua história. Mencionou que, diferente de outros santuários, que nascem de uma manifestação de Deus, como em Lourdes à Bernadete, em Fátima aos pastorinhos e em Guadalupe ao índio Juan Diego. Aparecida nasce de um fato muito simples: três pescadores tiraram peixe das redes e encontraram uma imagem quebrada. Juntado corpo e cabeça se deu a imagem que nós conhecemos.

Pe. Darci enfatizou mais especificamente:

...É tão simples, como são simples as coisas de Deus. Então talvez seja este o grande encantamento de Aparecida – a simplicidade. As pessoas que aqui veem, vêm trazendo as suas mazelas, as suas dificuldades, as suas dores, os seus contratempos, os seus sofrimentos, e encontram uma esperança. Voltam para casa com o coração renovado. Tudo o que é construído aqui no Santuário tem

este objetivo – o de fazer com que as pessoas renovem as suas energias, as suas forças, refaçam as suas esperanças. Portanto, a arte aqui não é pela arte. A arte aqui é para evangelizar... (ANEXO 2)

A seguir, vamos desvendar quem é o criador e responsável pela arte da Basílica de Aparecida. A história de sua vida, infância, estudos, referências e trabalhos. Conversamos com o reitor da Basílica, Bispo Darci Nicioli, para explicar a obra que está sendo desenvolvida e suas razões para a contratação deste artista. Entrevistamos o artista Cláudio Pastro para entender as obras do retábulo e trono de Nossa Sra., dos painéis nas quatro naves, o piso e o revestimento da área interna e externa. Conhecer o significado de seus símbolos, sua mensagem, e como a sua estética e comunicação visual estão transformando este templo sagrado em uma das maiores referências contemporâneas da arte sacra mundial.

CAPÍTULO 2

O MAIS IMPORTANTE ARTISTA SACRO BRASILEIRO DA ATUALIDADE, SUA OBRA PRIMA E SEU MAIOR DESAFIO

Peregrino arauto do espaço sagrado, vem marcando, com seu pincel, santuários e capelas, convidando-nos para celebrar o Mistério da Liturgia, ‘caridade (ágape) experimentada, saboreada e vivida por antecipação no espaço e no tempo do Sagrado.’ (PASTRO, 1993, p.7)

Segundo Dom Luciano Mendes de Almeida, em seu prefácio de abertura no livro “**Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje**” (em cujo texto se insere a frase citada acima), Pastro expressa aquilo que crê e ajuda-nos, com sua imagem, a crescermos acreditando nestes ensinamentos cristãos. Permite-

-nos uma visão de conjunto da iconografia cristã através dos tempos e fundamenta as expressões artísticas na igreja como valores intrínsecos, ajudando a compreender a imagem como lugar de manifestação do Espírito.

UMA VIDA RODEADA DE RELIGIOSIDADE E ARTE: INFÂNCIA, ESTUDOS E SABER

Em um raro momento do artista na cidade de São Paulo, pois seu tempo se divide entre a capital paulistana onde reside, a cidade de Aparecida onde está o seu trabalho atual e suas viagens pelo Brasil e o mundo, tive a oportunidade de entrevistá-lo. Preparando-se para mais uma viagem e uma palestra sobre “*As faces de Cristo no primeiro e segundo milênios*”, em Itaici no Estado de São Paulo e marcada para o dia 08 de setembro de 2012, Cláudio Pastro, me recebeu um dia antes em seu ateliê no bairro de Perdizes, na capital paulistana, no feriado da *Independência do Brasil*, para falar sobre a sua vida e trabalho. Ao contrário de uma simples entrevista, de imaginei duraria 1 hora, Pastro foi extremamente generoso com uma agradável conversa que durou quase 4 horas. Presenteou-me com riquíssimas histórias sobre o homem, o artista e sua obra.

O artista plástico Cláudio Pastro é brasileiro, nascido em 1948 em São Paulo – SP, na Maternidade São Paulo, um hospital próximo da Avenida Paulista e morou na altura do número 600 da rua Frei Caneca. Depois, foi viver com a família no Tatuapé, em frente ao convento das Irmãzinhas da Assunção, cujas primeiras irmãs eram de origem francesa e os padres holandeses. Naquela época quase não havia padres brasileiros. Segundo ele, a própria cidade da São Paulo, na década de 50, era uma cidade europeia e que ele, pelo menos aos domingos, tinha a obrigação de falar em francês na mesa.

Rodeado por arte, treinou seus primeiros rabiscos em papéis de pão, acompanhado por sua mãe. Segundo suas declarações:

(...) Eu me conheço sempre com arte, desde os quatro ou cinco anos de idade. Minha mãe era modista, era costureira. Então eu ficava de olho em como ela desenhava as roupas. Naquela época não se tinha grandes elementos. Por exemplo, papel era uma coisa que não existia para a gente praticamente. Minha mãe juntava papel de padaria, que era um papel escuro, acinzentado, onde se punha o pão, e a gente desenhava ali. Às vezes ela se sentava na escada de casa e pedia que eu desenhasse o que eu quisesse, enquanto ela fazia os desenhos dela (...) Minha avó de origem espanhola, juntava dinheiro o ano todo para, uma ou duas vezes, ir ao Municipal numa ópera de uma grande personalidade que vinha a São Paulo. (...) Naturalmente, por mais simples que a família fosse, havia o elemento arte dentro.

Pastro estudou em colégio estadual e depois fez a graduação de Ciências Sociais, na Pontifícia Universidade Católica - PUC de São Paulo, que era o mais barato, concluindo em 1972. Nesse tempo de universitário, dava aulas em cursos de madureza e de preparação para o vestibular, para sobreviver. Ao concluir a graduação, já que gostava tanto de arte, foi instigado por amigos a visitar a Europa e lá ficou por três meses. Desse período ele destaca a sua formação:

(...) minha formação vem muito da contemplação do próprio mistério. Desde adolescente e jovem, como na igreja era tudo em gregoriano e em latim, onde ninguém entendia nada, mas não é preciso entender, era preciso entrar na dança, como se fala, entrar naquele movimento, aquilo era bom. Educou muito o meu espírito. Me deu um espírito acredito que muito mais forte. (...) Aquela época, dos anos 60,

correspondia aos anos da Ditadura e em termos de igreja, porque estamos falando de arte sacra, corresponde ao grande evento do *Concílio Ecumênico Vaticano II*. (ANEXO 1)

A partir de 1974, através de amigos, começou seus trabalhos com arte. O primeiro trabalho que, segundo ele, foi o mais consistente ligado à arte, foi num projeto da Prefeitura de São Paulo, na região da Zona Leste – em Itaquera. Dedicou-se desde 1975 à arte sacra, quando fez a sua primeira exposição individual de pintura no salão da PUC de São Paulo, na cidade de São Paulo, Brasil. Em 1976/77, por volta do mês de agosto, um grupo de italianos ligados a seus amigos visitou uma exposição sua em Itaquera. Entre eles estava o marchand Francesco Ricci. Pastro tinha dez trabalhos em exposição e ele comprou os dez. A temática já era a de arte sacra. Um dos trabalhos era uma composição em couro para ser colocada numa porta de capela. Por volta do mês de novembro, Pastro recebeu cópia dos 10 trabalhos em postais de natal. Em abril do ano seguinte, na Páscoa, o marchand voltou ao Brasil e lhe pagou os direitos autorais. Segundo suas palavras:

A partir de então voltei as costas para todos os outros pensamentos e passei a me dedicar exclusivamente à arte sacra. Nessa época, também para sobreviver, dava aula de cerâmica para madames. Por exemplo, dei aula na faculdade dos e das salesianas em Lorena. Em Santo André, dei aula de estética. Eram coisas pra sobreviver, enquanto se firmava o aprofundamento meu com a arte sacra e também até começar ser conhecido um pouco. Foi muito difícil. Difícilimo, porque aqueles anos 70 e final de 70 para 80, foi um período de ditadura, pós *Concílio*, etc, quando surge na Igreja a famosa teologia da libertação. E, creio eu, que muito por causa da ditadura, a Igreja quis enfrentá-la e, nesse confronto, passa a se dedicar, através da teologia da libertação, mais ao trabalho social

do que a ela mesma. Nesse momento em que eu estava surgindo, fui abafado, porque chamavam arte de luxo. E não perceberam, intencionalmente ou não, porque era um misto de teologia e de ideologia, que a arte é o maior ou o único elemento de comunicação mais universal do ser humano. Um chinês, um japonês, um africano, um índio, se comunicam conosco pela arte tranquilamente e nós com eles.

Voltou à Europa nos anos de 1978 e 1979 e 1981, quando estudou na Academia de Belle Arte *Lorenzo DaVitergo*, na Itália, onde fez dois anos de curso direcionado para arte sacra. Tratavam-se de cursos mais técnicos como, por exemplo, o conhecimento da pedra do arenito. O conhecimento de técnicas de afresco, técnicas a óleo, azulejaria, etc. Também fez curso em Barcelona, no Museu Nacional de Artes da Catalunha. Além disso, se especializou em trabalhos de cerâmica no mosteiro beneditino de *Turnay*, na sul da França. Fez também o Curso de *Análise Estética de Obras de Arte* no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, Brasil, e na Abadia Beneditina de Tepeyac, no México.

Pastro destaca, entre suas obras que mais lhe agradam, a igreja do mosteiro das beneditinas, em Itapeverica da Serra. E teve a oportunidade de realizar trabalhos em diversos outros mosteiros, como o mosteiro do encontro, próximo a Curitiba, em Mandirituba, onde fez a arquitetura toda do mosteiro. Também é responsável pelo interior da igreja da Trapa, que está num mosteiro trapista no sul do Paraná (Campo do Tenente). Na cidade de São Paulo está uma importante obra sua, o painel da *Sagrada Família* na catedral do Campo Limpo, mas o trabalho que muito lhe agrada é o da capela das irmãs argelinas:

É uma capela que não tem bancos. É uma igreja que eu acredito que daqui a mil anos vai estar sempre atual. É muito bonita, na forma de tenda, aberta para todo o jardim e não tem bancos. Porque no cristianismo também

nunca houve bancos. Foi depois da reforma protestante, por influência do protestantismo, que os bancos entraram na igreja católica romana. A igreja católica oriental até hoje não tem bancos, à exceção de uma ou outra aqui no Brasil, que já sofreu a influência ocidental.

No exterior, destaca um trabalho que fez há três anos - a capela da adoração, no mosteiro de Helfta, no sul da Alemanha. Segundo ele, Helfta é onde viveu Gertrudes, uma monja beneditina cisterciense⁵, do século XII para XIII. Era uma mulher excepcional. Ela foi uma abadessa de mais de 2000 monjes. Ela fazia parte da grande trilogia, que era Gertrudes, Mectildes e Hildegard Von Bingen. Ela, juntamente com os monjes fez a seleção da maior parte das plantas medicinais e verduras hoje conhecidas. A obra do convento só foi possível porque um grupo de mulheres das paróquias da Alemanha se cotizaram e compraram essa propriedade onde viveu Gertrudes. Tudo estava em ruínas, depois de 800 anos. O convento foi reerguido e Pastro convidado a fazer a capela da Adoração, toda em pedra, onde se diz que santa Gertrudes teve suas primeiras visões místicas.

Também tem algumas igrejas em Roma. Segundo reportagem da Revista Veja São Paulo, em mais de 350 igrejas e capelas espalhadas pelo mundo há obras de Pastro e aponta que na Abadia de Santa Maria, no Tremembé, ele assina um belíssimo painel, pintado sobre concreto. Segundo Cesar Sartorelli comenta em referida reportagem, seu estilo é moderno e influenciou muitos artistas mais jovens e que uma das principais características da temática de sua obra são os mistérios bíblicos e as mensagens de Cristo. Sua mais recente missão, encomendada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, é a da produção das peças religiosas que serão utilizadas pelo Papa Francisco quando de sua visita ao Rio de Janeiro, por ocasião da Jornada Mundial da Juventude, em julho (VEJA SÃO PAULO: 05/06/2013, ps. 69-70). Tem realizadas pinturas, vitrais, azulejos, altares, cruzeiros,

esculturas e presbitérios em igrejas, mosteiros e catedrais nos estados do Brasil, Bélgica, Itália, Alemanha e Portugal.

Ilustrou os seguintes livros: *Os diálogos de São Gregório Magno* (Alemanha), *Vida de Santo Antônio* (Itália), *A Virgem de Guadalupe* (Alemanha, Espanha e Brasil), entre outros. Com frequência é chamado como palestrante, e como docente, ministra cursos de Estética, Arte Sacra e Litúrgia em seminários, escolas teológicas, mosteiros, conventos, museus e faculdades.

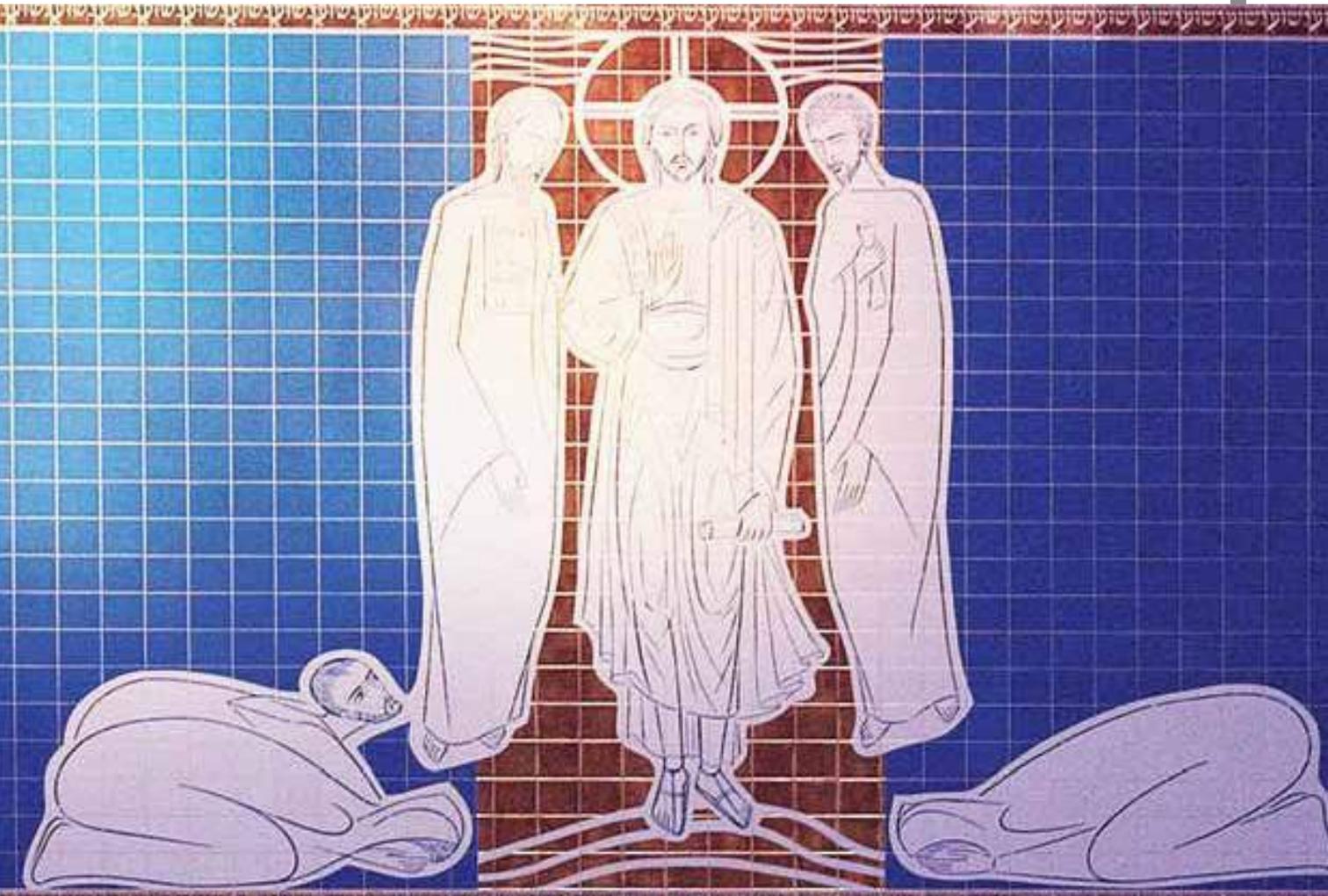
Cláudio tornou-se um dos maiores nomes da arte sacra contemporânea no Brasil e reconhecido mundialmente. É responsável pelo projeto artístico de mais de 350 igrejas, capelas, catedrais e basílica no país e no exterior. Também é ilustrador de livros e docente com mais de 30 anos dedicados a esta arte.

Atualmente trabalha em seu maior desafio, é o responsável pela criação, comunicação, desenvolvimento estético e artístico da área interna e externa da Basílica de Nossa Sra. de Aparecida. Sua obra prima.

A VISÃO DA IGREJA SOBRE A ESCOLHA DO ARTISTA

Em entrevista com o reitor da Basílica, Pe. Darci Nicioli, pedimos que falasse sobre o processo seletivo do artista para o desenvolvimento da obra de acabamento do templo (ANEXO 2).

Ele esclareceu que esse processo teve início em 1999, quando se resolveu entrar na fase de acabamento da nova basílica. Foi então constituída uma comissão especial, composta por teólogos, litúrgicos, arquitetos, os principais responsáveis pela condução da pastoral do Santuário, além da presença do cardeal arcebispo, Dom Aluísio Loscheider. Foram convocados diversos artistas sacros, dentre eles Cláudio Pastro. O que mais chamou à atenção na proposta dele foi a sua consistência com as recomendações do Concílio Vaticano II, de que tudo deveria partir do altar central e não do trono de Nossa Senhora, porque tudo se inicia e finda em Jesus Cristo. Daí é que derivaria todo o acabamento da nova basílica. O



grupo então resolveu, por unanimidade, optar pelo Cláudio Pastro, pela sua competência, pelas obras realizadas por ele, não só no Brasil, mas também no exterior, bem como pelos livros editados por Cláudio Pastro, que mostram um conhecimento bastante profundo da arte sacra. Mas foram mais de dois anos de análise das propostas de Cláudio Pastro, até que finalmente seus projetos foram aprovados e se desse início ao processo efetivo de acabamento. Destacou o Pe. Darcí:

... Muito particularmente a escolha dele se deveu ao fato de que não optamos por uma arte figurativa. Porque a arte figurativa tem um fim em si mesma. Se você vê, por exemplo, um quadro do *Renascimento*, o quadro em si esgota toda a realidade. Nós então preferimos a arte do Cláudio Pastro, que não é figurativa, é mais representativa, porque ela remete ao mistério. Quando você contempla a obra de Cláudio Pastro, você não fica na obra. A obra é como um sinal. É como um símbolo, que remete a um significado. No caso da Basílica, é importante falar do mistério de Deus que se realiza dentro deste espaço. Então a obra dele é mais adequada para este nosso objetivo. Fazer com que quem aqui viesse percebesse a presença do mistério. A atuação do mistério de Deus, que age neste espaço santo, neste espaço sagrado. Então, a opção por Cláudio Pastro é justamente porque a sua obra não é figurativa, mas vai até o mistério...

Com relação ao Comentário do Pe. Darcí, de ser a arte de Cláudio Pastro representativa e não figurativa, embora muita discussão técnica aflore disso, o próprio artista também reforça esse conceito, porque para além da imediatez que se apreende da própria imagem, ela traz consigo um conteúdo simbólico muito grande, e complexo, na medida em que, da figura simples e de fácil apreensão, o conjunto remete para todo o processo de vida, paixão e morte de Jesus e de nossa redenção, em suma, o pro-

cesso de evangelização. As imagens instaladas sobre os portais são ainda de um conteúdo simbólico muito grande e de maior complexidade. É o caso do *Cordeiro Imolado*, cujos significados que traz vão para muito além daquilo que se pode apreender de pronto e que poderemos ver logo a seguir no depoimento do artista (item 2.4.5.), porque estão associados com cenas do *Livro do Apocalipse de São João*.

Em outro momento da entrevista, o reitor resgata como se deu este acordo de expectativas, entre o artista e a comissão de especialistas da Basílica:

Eu digo que nada, para quem tem fé, acontece por acaso. Cláudio Pastro é o artista sacro brasileiro da atualidade. O único por sua tamanha competência e experiência... não posso falar por ele, mas posso interpretar o que ele pensou. Certamente ele viu nisto a possibilidade de immortalizar-se na arte sacra. Porque Aparecida é o coração católico do Brasil e o Brasil é o maior país católico do mundo. Então, entendo que houve um casamento, entre a competência do Cláudio Pastro e aquilo que nós queríamos e a vontade dele. E Deus agiu nesse meio, porque o artista recebe esses dons, não por seus méritos, mas por graça, como nós entendemos na fé. Então, entendo que o que o Cláudio faz aqui é ser o instrumento de Deus. Deus está trabalhando nele para se perpetuar. A Basílica quer ser a perpetuação da presença de Deus. Uma extensão, um instrumento, que vai dizer para nós que a arte que aqui está já diz como Deus nos ama, como Deus nos escolheu para a vida, que onde Deus está a vida é abundante e que nós não estamos à deriva neste mundo. Deus é nosso grande parceiro. Nós nos sentimos acolhidos na Basílica, que na verdade é o grande útero, onde nós renascemos para a vida e para a virtude.

E a partir dessa escolha, segundo o reitor, foi dada a continuidade a todo o acabamento, sempre passando pelo crivo dessa comissão de especialistas, em teologia, em liturgia e em estética.

A VISÃO DO ARTISTA SOBRE A SUA ESCOLHA PELA IGREJA

Segundo a entrevista com Pastro, em 1997, Dom Aluísio Loscheider, então cardeal arcebispo de Aparecida, lhe escreveu uma carta, pedindo sua colaboração para participar de uma reunião, juntamente com outras pessoas, arquitetos, artistas. Nessa ocasião ele precisou declinar do convite, porque já começara a ter sinais de sua doença, quando acabou por permanecer três meses internado em um hospital, sob cuidados médicos. Escreveu todavia uma carta a Dom Aloísio, explicando porque não poderia participar, mas colaborar de longe.

No final de 1999, Dom Aloísio lhe enviou novamente uma carta, convidando-o para um encontro. Lá chegando, constatou várias pessoas conhecidas suas: a arquiteta, irmã Laide Somoda, das (irmãs) Pias Discípulas, e outra grande arquiteta, Regina Machado, que também está ligada à arte sacra. Além dessas pessoas, havia outras e que totalizavam umas vinte e poucas pessoas, entre arquitetos e artistas. Nesse momento lhes foi pedido para dizer o que achavam da Basílica de Aparecida, e o que pensavam que seria possível fazer lá.

Então, ele detalha em sua entrevista:

A gente deu uma primeira ideia. Cada um deu a sua ideia. Depois de uns dois meses, eu recebo um segundo convite para ir lá (à Aparecida). E percebo que não éramos mais 20 e sim 10. No terceiro encontro não éramos mais 10, mas 4 ou 5. Então foi havendo uma seleção e eu fui dizendo tudo o que pensava, como sempre disse, até hoje. E acredito que foi por isso que eu fui ficando. Ficamos esses nomes que eu já citei e depois, quando eu já tinha sido transplantado de fígado, um belo dia Dom Aluísio

Loscheider veio me visitar no hospital e disse: “Cláudio, a partir de agora é só você. Fica nas suas mãos”. Aí eu ainda brinquei com ele: vocês ainda acreditam num pré-defunto? Eu achava que realmente iria morrer logo, porque é muito duro o coma, transplante, de fato até hoje estou metido nisso. Mas eu tento (me) desafiar. Trabalho sem parar.

A ELABORAÇÃO DA OBRA DE ARTE

O objetivo principal da Obra, segundo Cláudio Pastro, é o de fundamentar a preparação do espaço litúrgico para uma justa e digna Celebração da Assembleia Cristã. Somente a partir da primeira parte do século XX é que as buscas por novas experiências e trabalhos relativos ao espaço sagrado tornaram-se preocupações humanas, o que foi consolidado pelo Concílio Vaticano II.

O *Concílio Ecumênico Vaticano II* da Igreja Católica (1962 a 1965), avaliou entre muitos outros aspectos a necessidade da reforma litúrgica integrada à cultura dos povos, dando abertura para importantes revisões na comunicação pastoral e influenciando diretamente num modelo de comunicação artística nas igrejas. Pastro (1993), ressalta que depois de trinta anos do *Concílio* e quase um século de buscas, há uma tranquilidade sobre as realizações no campo das artes em geral, e suas certezas, titubeações e aberrações na expressão da fé.

AS OBRAS DE CONVERGÊNCIA DAS QUATRO NAVES

Na junção das quatro naves, formando uma cruz latina sobreposta à cruz grega, encontram-se o *Altar*. A cruz latina, que é a mais comum de todas as cruzes, representa o supremo sacrifício de Jesus, sua crucificação. Lembra-nos também a ressurreição e a esperança da vida eterna. Tem 3 braços de igual longitude e o quarto braço com um comprimento maior em duas vezes. Diferente da cruz latina, a cruz grega tem todos os braços com o mesmo tamanho. Na junção das duas cruzes, forma-se uma estrela de

8 pontas. O Altar, que se situa no cruzamento das cruzes latina e grega, é o centro e coração do templo, bem ao centro e abaixo da cúpula principal da área interna da nova basílica. Para Pastro, é a razão de ser do espaço sagrado, lugar do sacrifício cultural, o símbolo tangível do lugar do encontro e da aliança entre Deus e o homem.

Essa é a verdade fundamental própria a toda religião, os pontos centrais e materiais na vida humana são escolhidos pelo Sagrado que assim sempre quis se manifestar. No meio o Santuário (microcosmos) o *Altar* dá testemunho do encontro e da aliança selada entre Deus e os homens. O *Altar* é também o lugar do sacrifício e não é uma mesa qualquer, é neste lugar que se sacralizam os que dele participam, é o lugar da aliança e da simples troca de dons entre os homens e Deus. Aí se celebra o *Mistério Pascal*. Sacrifício = *Sacrum Facere* = Tornar Sagrado = Tornar-se UM. (PASTRO, 1993).

A função das obras de convergência das quatro naves é a doutrina cristã. Sua relação conta a história do cristianismo e a vida, missão, morte e ressurreição de Cristo. Dividida em 34 painéis em azulejos pintados e distribuídos em torno da parte interna da Basílica ao alto, apresenta-nos a vida de Cristo celebrada anualmente pela Igreja. Para dar uma visão mais precisa de como isso se processa na Basílica de Nossa Sra. Aparecida, vamos discorrer sobre os painéis das suas quatro naves. É interessante observar que em cada nave é explorada uma etapa da vida de Jesus. Nas naves Norte, Leste e Oeste temos 8 painéis e na nave Sul são 10 painéis. Vale destacar que, conforme indicamos no *Capítulo 1*, após a refacção da planta da Basílica em 1972, a nave Sul foi desenhada com 16 metros a mais de comprimento em relação às demais naves. Esses painéis, que estão posicionados acima dos arcos das naves, medem 5 metros de altura, por 7 metros de largura cada um. Sobre as portas das naves, estão posicionados painéis frontais, com 5 metros de altura e 21 metros de largura.

NAVE SUL – TEMA: “INFÂNCIA DE JESUS”

Seus dez painéis em azulejos são feitos em tons de azul cobalto, mais claro, e o branco, que são as cores da Imaculada Conceição e representam o Evangelho em formas e cores numa arte que comunica e encanta, para tocar o coração dos fiéis. Entre um e outro painel do *Evangelho*, palmeiras circundam as paredes e fazem referência ao oásis, lugar de repouso e revitalização, que é a função da própria Basílica. Faz também uma alusão ao nome indígena brasileiro, o *Pindorama*, que significa Terra das Palmeiras e, por fim, ao local de aparição da imagem de Nossa Senhora, o Morro dos Coqueiros.

1. Estes são os dez painéis dos acontecimentos da infância de Jesus:
2. Anunciação de Maria: “Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua Palavra” (LC 1,38).
3. Visita de Isabel: “Você é bendita entre as mulheres e é bendito o fruto do seu ventre” (LC 1,42).
4. Nascimento de João Batista: “Ele irá à frente do Senhor para preparar-
5. lhe os caminhos” (LC 1,76b).
6. Nascimento de Jesus: “Glória a Deus no mais alto dos céus, e paz na terra aos homens por ele amados” (LC 2,14).
7. Anúncio aos Pastores: “Nasceu para vocês um Salvador, que é o Messias, Senhor” (LC 2,11). (figura 19).
8. Apresentação de Jesus no Templo: “Uma espada há de atravessar-lhe a alma” (LC 2,35).
9. Visita dos Reis Magos: “Nós vimos sua estrela no Oriente, e viemos para prestar-lhe homenagem” (MT 2,2).
10. Fuga para o Egito: “Levante-se, pegue o menino e a mãe dele, e fuja para o Egito” (MT 2,13).
11. Perda de Jesus no Templo: “Devo estar na casa de meu Pai” (LC 2,49-b).
12. A Sagrada Família: “E Jesus crescia em sabedoria, em estatura e graça, diante de Deus e dos homens” (LC 2,52).

No lugar do Painel frontal da Nave Sul, está o nicho com a imagem de *Nossa Sra. de Aparecida*, incrustado numa parede de 40 metros, onde estão como guardiões os três principais arcanjos: Miguel, Gabriel e Rafael. O oratório em forma de caixa toda confeccionada em ouro e, onde se encontra a imagem de Nossa Sra., foi construído de forma blindada para evitar qualquer ataque como o vandalismo que o destruiu em 1978. Este oratório quadrado e com a frente de vidro transparente, tem em seu interior, atrás da imagem, um círculo com desenho do Sol, e estrelas na parte de dentro deste círculo. Ao redor do oratório, uma enorme placa também de ouro, com texturas de peixes em alto relevo, cria uma gigante moldura de sustentação. Estes peixes guardam relação com o primeiro milagre, de quando foi encontrada a imagem no Rio Paraíba do Sul. Duas vezes por ano, a imagem é retirada para a sua limpeza e restauração. Esta retirada é feita por Marilena Chafuri, a mesma que restaurou a imagem depois de sua destruição. Há um mecanismo que gira a imagem. Durante o dia a imagem fica virada para a área de visitação ao público e à noite para a Capela dos Apóstolos, na parte de trás do retábulo. A coroa de Nossa Sra. foi uma doação da Princesa Isabel, filha de Dom Pedro II, o último Imperador do Brasil. Zenilda, relata outras curiosidades:

No retábulo acima do nicho da imagem de Nossa Senhora estão os arcanjos: Miguel, Gabriel e Rafael. É a simbologia de como os nossos pedidos são levados aos céus, e como Maria nos devolve os pedidos em graças. E cada anjo representa um atributo de Deus: Miguel = o poder de Deus (em hebraico, significa: quem como Deus); Gabriel = Deus anuncia (em hebraico, GABRÍ = anunciar); Rafael = Deus cura (em hebraico, RAFÁ = curar). Dentro do nicho, que foi refeito recentemente, encontra-se o oratório onde está a imagem. Agora, o revestimento em ouro do oratório tem muitos peixes, representando a imagem no meio dos peixes, em associação à abundância

de peixes que veio na rede, quando ela foi encontrada. Também essa imagem dos peixes remete ao *Apocalipse*: “E o Espírito e a esposa dizem: Vem Senhor” (*Apocalipse* – capítulo 22, versículo 17).

NAVE NORTE – TEMA: “VIDA PÚBLICA DE JESUS”

Nesta nave os azulejos são feitos em tons de azul anil, mais escuro e os vitrais em forma de rosácea, em tons mais vibrantes de azul também escuro, com círculos de cor amarela, ouro e laranja, tendo nas extremidades vidros nos tons de vermelho.

Seguem-se os painéis da vida pública de Jesus:

1. Pregação de João Batista: “Convertam-se, porque o Reino de Deus está próximo” (MT 3,2).
2. Batismo de Jesus: “É meu Filho amado, que muito me agrada” (MT 3,15).
3. Tentação de Jesus: “Não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus” (MT 4,4).
5. Bodas de Caná: “Façam o que Ele mandar” (Jo 2,5).
6. Pregação em Nazaré: “O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me consagrou com a unção, para anunciar a Boa Notícia aos pobres” (LC 4,18).
7. Escolha dos Discípulos: “Sigam-me, e eu farei vocês se tornarem pescadores de homens” (MC 1,17).
9. As Bem-aventuranças: “Felizes os que promovem a paz, porque serão chamados filhos de Deus” (MT 4,9).
10. A Viúva de Naim: “jovem, eu lhe ordeno, levante-se!” (LC 7,14).

Painel Frontal da Nave Norte: está localizado sobre a porta principal da Basílica, cognominada de Porta Santa. É o painel do

Cristo Pantocrator, ladeado por um séquito de mulheres que se destacaram na vida da igreja, por seguir, defender e pregar o cristianismo através dos séculos, no Brasil e no Mundo. As mulheres homenageadas são: Madalena; Marta; Maria; Eunice; Lídia; Dorotéia; Anastácia; Irene; Inês; Blandina; Águeda; Cecília; Mônica; Luzia; Helena; Catarina de Alexandria; Escolástica; Clotilde; Genoveva; Walburga; Adelaide; Matilde; Margarida da Escócia; Hildegardis Von Bingen; Edwiges; Clara de Assis; Ângela de Foligno; Elisabeth da Hungria; Gertrudes de Helfta; Zita; Brígida da Suécia; Catarina de Sena; Rita de Cássia; Ângela de Merici; Joana D’Arc; Teresa D’Ávila; Francisca Chantal; Rosa de Lima; Luíza de Marillac; Margarida Alacoque; Catarina do Canadá; Lee Soon (Coréia); Bernadete Soubirous; Catarina Labouré; Francisca Cabrini; Paula Frassinetti; Nhá Chica; Mazzarello; Teresa Lisieux; Maria Goretti; Mariam; Princesa Isabel; Gabriela Saghedu e Laura Vicuña.

Os desenhos neste painel como as folhas e frutos da oliveira que rodeiam estas mulheres, indicam as escolhidas, pela sua vida cristã. Os outros azulejos completam a composição deste painel. As muralhas da Nova Jerusalém são representadas em ziguezague, as lâmpadas indicam as virgens prudentes, os peixes e as águas em movimento mostram a vida na Igreja na corrente que vem de Cristo e as flores do mandacaru e da bromélia representam a presença da Glória no sofrimento da vida em terras brasileiras.

NAVE OESTE – TEMA: “PAIXÃO DE JESUS”

Tanto nos painéis, quanto nos vitrais e rosácea, predominam os tons de lilás e roxo. Estas Obras simbolizam a conversão e a penitência dos fiéis e fazem também referência ao Evangelho sobre a paixão e Morte do Senhor. Painéis representativos da paixão de Jesus:

1. Entrada em Jerusalém (Ramos): “Bendito aquele que vem em nome do Senhor, pois este é o reino dos Céus” (MT 21,9).

2. Última Ceia – Lavapés: “Vocês devem lavar os pés uns dos outros, em sinal
3. de humildade” (JO 13,14).
4. Última Ceia – Sacerdócio: “Façam isto em memória de mim” (LC 22,19).
5. jardim das Oliveiras: “Meu Pai, se possível, afasta de mim este cálice, mas
6. faça-se a sua vontade” (MT 26,39).
7. Condenação de Jesus: “O meu Reino não é deste mundo” (JO 18,36).
8. Encontro com Maria: “Não chorem por mim” (LC 23,28).
9. Maria junto à Cruz: “Mulher, eis aí o teu filho” (JO 19,26) (figura 23).
10. Pietà junto ao túmulo: “Filho, eis aí sua Mãe” (JO 19,27).

Painel Frontal da Nave Oeste: É o painel da *Evangelização do Brasil*, seus mártires, aqueles que viveram e morreram em função da doutrina cristã. No centro do painel se vê a *Virgem Imaculada* (figura 24), é Maria com o busto de Cristo adulto em seu útero. Conforme explica Cláudio Pasto: o centro do painel é o capítulo 12 do *Livro do Apocalipse*. É a mulher que está grávida para gerar seu filho, que é o Cristo, mas por estar permanentemente grávida, ela é a imagem da Igreja que gera outros cristos, que somos nós, cristãos. De acordo com o *Centro de Documentação e Memória (CDM)* Pe. Antônio Jorge, o Padre José de Anchieta e o índio Tibiriçá, o primeiro índio que se converteu ao catolicismo e que doou suas terras para a construção do Pátio do Colégio de São Paulo, são alguns dos homens retratados neste painel. Símbolos de martírio, vitória e da própria brasilidade permeiam toda a Obra e o material encontrado faz a ponte com os colonizadores e a nossa terra. Os homens retratados no *Painel da Evangelização do Brasil*: Anchieta; Tibiriçá; Cunhau e Uruaçu; Roque Gonzáles; Sepé; Zumbi dos Palmares; Frei Caneca; Frei Galvão; Padre Ibiapina; Dom Vital; Padre Cícero; Frei Damião; Dom Hélder Câmara; Alceu Amoroso Lima; Dom Martinho Micchler; Padre João

Burnier; Frei Tito; Vladimir Herzog; Padre Victor Coelho, Missionário Redentorista; Santo Dias; Padre Josimo; Padre Ezequiel Ramin; Chico Mendes; Joilson; Crianças da Candelária; Índio Galdino e Dom Luciano Mendes de Almeida.

NAVE LESTE – TEMA: “RESSURREIÇÃO”

Os azulejos têm predominância do verde claro e esmeralda, representando a esperança e a perseverança na glória eterna. Na rosácea dos vitrais, de cor turquesa com círculos em subtons da mesma cor, há referências aos painéis dos *Evangelhos da Ressurreição de Jesus Cristo*.

1. Painéis representativos dos acontecimentos da Ressurreição:
2. Madalena, Pedro e João junto ao túmulo: “Por que vocês estão procurando entre os mortos aquele que está vivo? Ele não está aqui! Ressuscitou!” (JO 24,5-6).
3. Aparição aos Onze Discípulos: “Apaz esteja com vocês. Assim como o Pai me enviou, eu também envio vocês” (JO 20,21).
4. Confissão de Tomé: “Meu Senhor e meu Deus” (JO 20,28).
5. Os Discípulos de Emaús: “Fique conosco, pois já é tarde e a noite vem chegando” (LC 24,29).
6. Primado de Pedro: “Cuide das minhas ovelhas” (JO 21,17).
8. No Cenáculo com Maria: “Eram assíduos na oração, junto de algumas
9. mulheres, entre as quais Maria, a Mãe de Jesus” (AT 1,14).
10. Pregação de Pedro: “Aquele que invocar o Senhor será salvo” (AT 2,21).
11. O Bom Pastor: “Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá a vida por suas ovelhas” (JO 10,11).

Painel Frontal da Nave Leste: é o painel dos *Fundamentos da nossa Fé*. Este painel faz elo de união com os outros painéis das

naves Sul, Norte e Oeste para narrar os fatos importantes da fé cristã. Cláudio Pastro define esta Obra como:

Um grande quadrado em vermelho, que faz referência ao sacrifício pascal como o centro de nossa fé: o Cordeiro Imolado e ressuscitado com a cruz, seu estandarte de vitória, estão em um altar onde se lê ‘redimiste para Deus, por teu sangue, homens de toda tribo, língua, povo e nação (Ap 5,9). Ao alto, 7 candelabros como lâmpadas acesas fazem referência ao Espírito de Deus presente na vida da Igreja e a silhueta do cavalo (Ap 19,11) à Segunda Vinda de Cristo e o desejo da Igreja-Esposa ‘Amém, vem Senhor’. CDM, 2011.

Neste trabalho estão homenageados, da esquerda para a direita, os patriarcas da Igreja, profetas e apóstolos de Cristo, que são os representantes dos fundamentos da nossa fé. Estão localizados ao lado, esquerdo e direito, do Trono do Cordeiro, ou Cordeiro Imolado e ressuscitado com a Cruz (figura 26), num louvor permanente pois que acreditasse, depois da morte, há a esperança na ressurreição para uma vida eterna. Mais ao alto, perto de entrelaçados de videira, está a imagem de Jerusalém e da Igreja, como sinal de união. E logo abaixo, inúmeras folhas de árvores, que estão no centro da Praça da Nova Jerusalém, simbolizam a árvore, o Cristo crucificado e seus seguidores, e no final, nas folhas no centro da praça, a cura de todas as nações. Os patriarcas, profetas e apóstolos são: Abraão; Isaac; Jacó; Moisés; Josué; Davi; Elias; Isaías; Jeremias; Ezequiel; Esdras; Daniel; João Batista; Pedro; André; Tiago Maior; João Evangelista; Felipe; Bartolomeu; Mateus; Tomé; Tiago Menor; Judas Tadeu; Simão Zelote; Matias e Paulo.

Além das quatro naves, ainda temos à nordeste, entre as arcadas, na área coberta da basílica, a Capela das Velas (figura 27). Um dos pontos mais visitados, depois da Imagem de Nossa Sra. e da sala das promessas. No chão, vemos círculos, com os quais Pastro quis representar as sete virgens prudentes que guar-

daram o óleo para o encontro com seu esposo, que é o Cristo. E, as sete virgens imprudentes, que não quiseram guardar o óleo para o encontro. A noroeste encontra-se a Torre Brasília (figura 28), onde fica o CDM Centro de Documentação e Memória Pe. Antônio Jorge, o Museu da basílica, a administração e o observatório no último andar de onde pode-se avistar o Rio Paraíba do Sul e toda a cidade de Aparecida. Na outra extremidade a sudeste, ainda na parte interna da basílica, fica a Capela de São José (figura 29), com o painel de Pasto, “O sonho de São José”. No outro lado a sudoeste, fica a Capela do Santíssimo (figura 30), com um mural de mosaico doado pelo Papa João Paulo II.

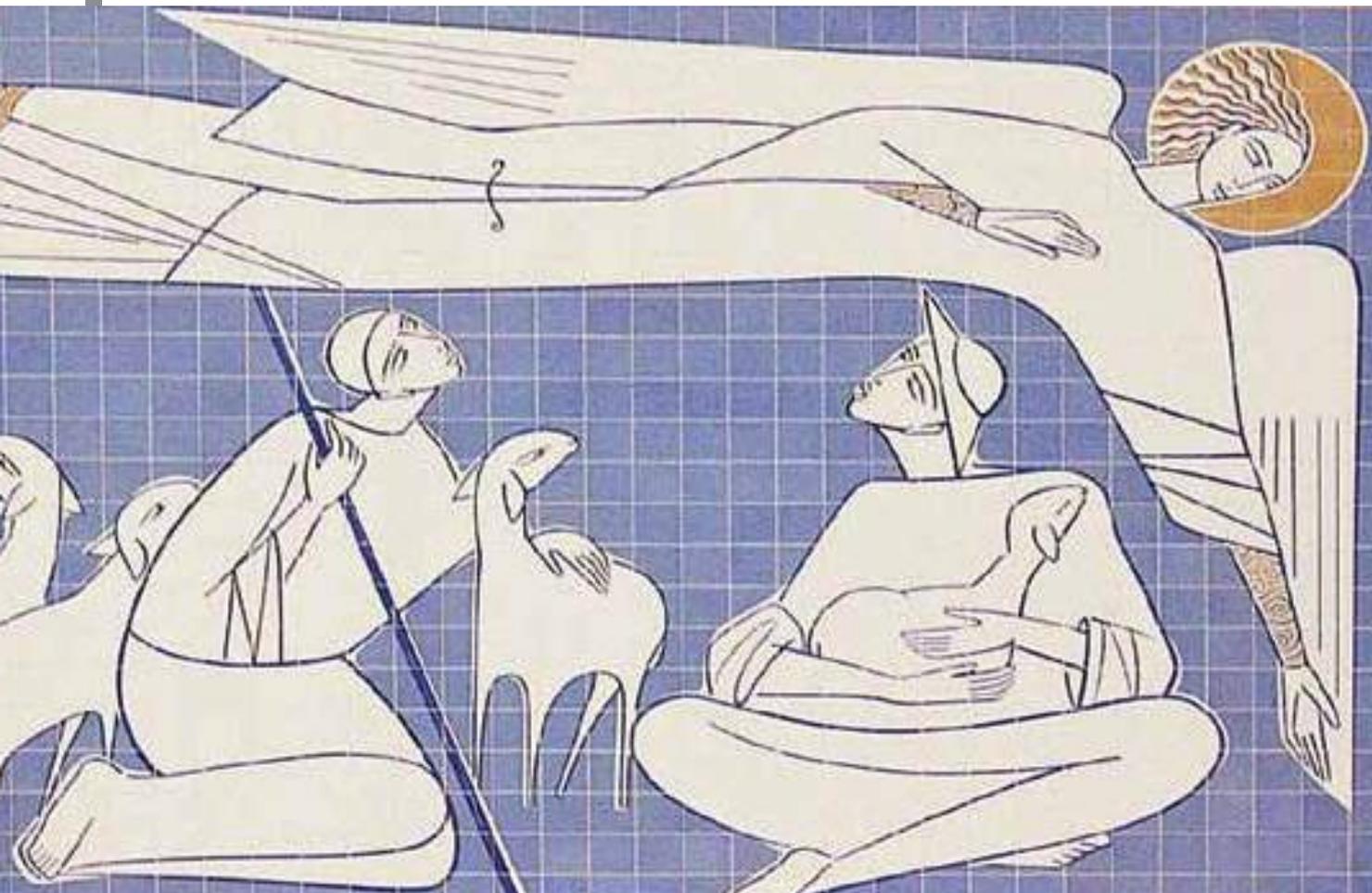
REFERÊNCIAS HISTÓRICAS, CULTURAIS E ESTILÍSTICAS

A simplicidade nos traços, que foge das escolas realistas desenvolvidas na arte clássica e reforçadas no renascimento, lembram ilustrações, com formas esquemáticas e convencionais, com suas figuras alongadas e as cores chapadas. E a linguagem de comunicação simples e direta adotada pelo artista

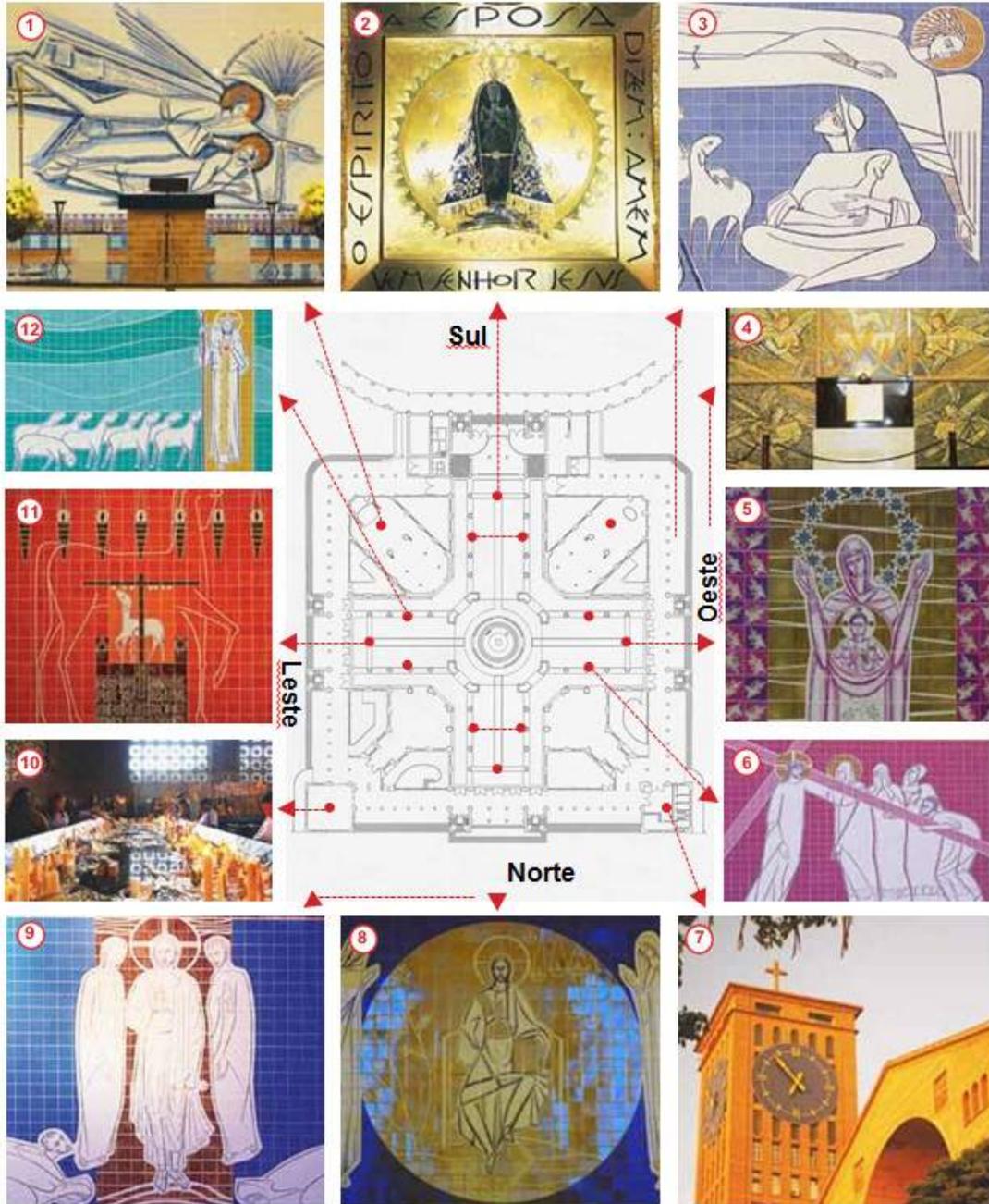
Cláudio Pasto em seus desenhos e pinturas, nos painéis que circundam toda a área interna da Basílica de Aparecida, mostra-nos como a fruição age facilmente e como esta ferramenta é eficaz para atingir o grande público e assegurar a lembrança em sua memória. Observamos nesses traços referências ancestrais na execução da arte, sua função e competência para atingir a massa e garantir um alto grau de entendimento, tornando-a perene.

Há mais de 5 mil anos, no norte do continente africano, desenhos e pinturas retratavam a arte no Egito e era instrumento essencial de comunicação do poder do Faraó e sua relação com o divino. Esta arte se expressava através da escultura que representava o Faraó, senhor das duas terras no alto e baixo Egito e sua relação com os principais representantes do panteão de deuses.

A pintura, além de adornar os palácios, era essencial no processo de culto aos deuses e homens em seus templos. Estas pinturas serviam também para orientar os Faraós em suas tumbas, durante o seu processo de passagem para o mundo dos deuses.



MINI-GUIA DE LOCALIZAÇÃO DAS PRINCIPAIS OBRAS DA BASÍLICA DE APARECIDA: PAINÉIS, TORRE BRASÍLIA, CAPELAS DE S. JOSÉ, SANTÍSSIMO E VELAS E O TRONO DE NOSSA SRA.



1 Capela São José. 2 Trono de Nossa Sra. 3 Painéis da Infância de Jesus. 4 Capela do Santíssimo. 5 Painel da Virgem Imaculada. 6 Painéis da Paixão de Jesus. 7 Torre Brasília. 8 Painel do Cristo Pantocrator. 9 Painéis da Vida Pública de Jesus. 10 Capela da velas. 11 Painel do Cordeiro Imolado. 12 Painéis da Ressurreição de Jesus.

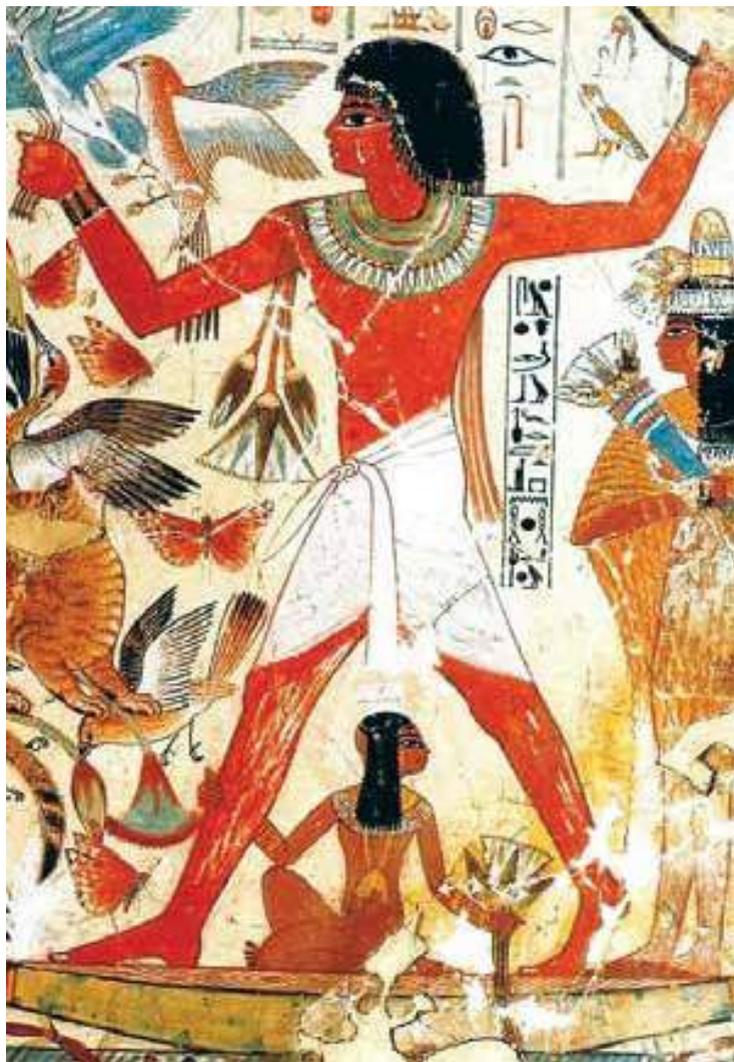
Esta passagem o tornaria no grande protetor do povo egípcio e do seu império, e iria garantir que o sol voltasse a brilhar todos os dias e o Nilo continuasse tornar suas margens férteis.

Segundo Maria Carla Prette, nas regras da arte egípcia na pintura, o modo de retratação da figura humana não seguia o modelo realista, mas esquemático e convencional. Estas imagens não deveriam retratar os indivíduos como eram na vida terrena e sim em sua natureza e substância, em sua essência, que acreditavam iria sobreviver após a morte. Por conta disto, os artistas eram obrigados a pintar seguindo um código rígido de conduta, com regras precisas que permaneceram imutáveis durante séculos. Pastro desenvolve seu trabalho baseado nas características, principalmente, da arte egípcia, como a estilização das figuras, retratadas em plena juventude, contornos lineares e preenchido com cores. A falta de profundidade sem o uso da perspectiva, traz as figuras dispostas em um único plano paralelo ao observador.

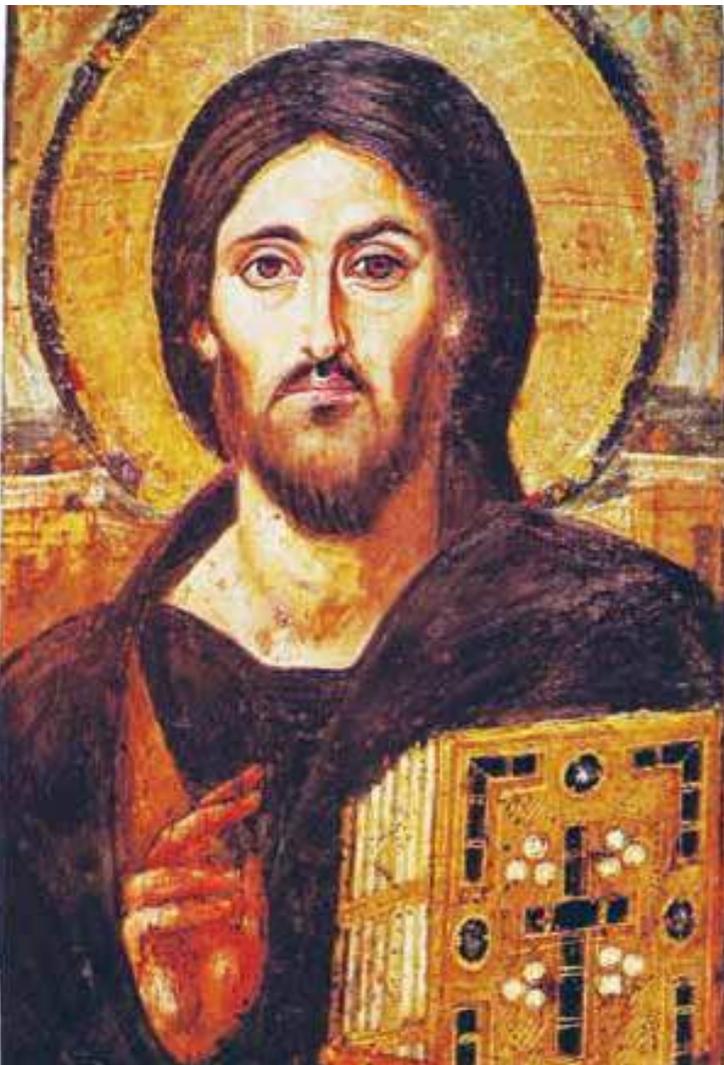
Os homens e as mulheres não tinham os traços físicos característicos dos indivíduos, mas representavam tipos masculinos e femininos impessoais, sempre retratados em plena juventude. As formas eram simplificadas, estilizadas, desenhadas em contornos lineares, preenchidos com cores. O corpo era visto de perfil, mas algumas partes – como os ombros, o busto, o olho – eram vistas de frente. O artista egípcio não representava o espaço como o via na realidade. Não procurava criar efeitos de profundidade ou de tridimensionalidade por meio da perspectiva, mas dispunha todas as figuras sobre um único plano paralelo ao observador, para tornar visíveis todos os detalhes que, em uma visão em perspectiva, ficariam escondidos (PRETTE, 2009, p.134).

Além disso, as figuras majestosas de Cláudio Pastro na Basílica de Aparecida, em sua representação do cristianismo, tais como os ícones santos, o uso das suas auréolas e o uso do dourado, revelam influências adquiridas em outra época da história da civilização.

No meio do mar de Bósforo entre a Europa e a Ásia, havia uma antiga colônia grega chamada Bizâncio. Neste local, no ano de 330, é fundada pelo imperador Constantino a cidade de Constantinopla.



Arte Egípcia



Na arte egípcia as formas eram simplificadas, desenhadas em contornos lineares e preenchidas com cores. Sem perspectiva, as figuras ficavam sobre um plano paralelo ao observador. Na arte bizantina, a representação do cristianismo como os ícones santos, usavam auréolas e o dourado.

Sua localização geográfica privilegiada facilitou o desenvolvimento de uma síntese de culturas greco-romana e oriental. O termo bizantino, que vem de Bizâncio, é a conjunção de todas estas culturas.

O esplendor da capital do Império Bizantino coincidiu com a aceitação do cristianismo pela humanidade. A partir deste momento, a arte cristã primitiva, que era

simples e popular, é substituída por uma arte cristã majestosa, representada por riqueza e poder.

Graça Proença (2009), pesquisadora e historiadora da arte, define que o objetivo da arte bizantina era o de expressar a autoridade absoluta e sagrada do imperador, considerado o representante de Deus, com poderes temporais e espirituais. Como na arte egípcia, uma dessas convenções foi a da frontalidade, seguindo regras de linguagem estética, uma vez que a postura rígida da personagem representada leva o observador a uma atitude de respeito e veneração. Ao mesmo tempo, ao reproduzir frontalmente as figuras, o artista respeita o observador, que vê nestas figuras sagradas seus senhores e protetores.

Além da representação dos santos, passou-se também a retratar as personalidades oficiais, juntamente com as sagradas, como se compartilhassem as mesmas características. Proença relata que num mosaico em estilo bizantino do imperador Justiniano, em Ravena na Itália, aparece o imperador com uma auréola, símbolo característico de figuras sagradas, como Jesus Cristo, os santos e os apóstolos. Igual tratamento foi dado à representação da imperatriz Teodora, localizada na mesma igreja. Esta característica se repete nos mosaicos da Igreja de Santa Sophia.

Os mosaicos eram utilizados na propagação do novo credo oficial, o Cristianismo, portanto, o tema era a religião em geral, mostrando Cristo como mestre e senhor todo-poderoso. Uma suntuosa grandiosidade, com halos iluminando as figuras sagradas e fundo refulgindo em ouro, caracterizavam estas obras. As figuras humanas são chapadas, rígidas, simetricamente colocadas, parecendo estar penduradas. Os artesãos não tinham interesse em sugerir perspectiva ou volume. Figuras humanas altas, esguias, com faces amendoadas, olhos enormes e

expressão solene, olhavam diretamente para a frente, sem o menor esboço de movimento. (STRICKLAND, 1992)

Na utilização dos materiais encontramos o elo da obra do artista com a antropologia, a história da civilização e a própria história do cristianismo.

ELEMENTOS BÁSICOS DE ANÁLISE DA OBRA E SUA COMUNICAÇÃO

Ainda criança nos ensinaram a andar, falar e brincar, mas nem sempre nos ensinaram a sentir, como ouvir, cheirar, degustar, tocar ou ver. De uma forma natural, já contida na linguagem humana, aprendemos por nós mesmos a olhar. E é na visão que se forma a imagem de mundo e de pessoa. Completadas pela audição, olfato, tato e paladar é que percebemos e apreciamos as diferentes formas de construir, ler e sentir a imagem. Antes da formação da imagem, a mensagem está sendo decodificada, mas quando conseguimos montar as imagens é que a comunicação estará estabelecida.

Segundo Luís Lima, doutor em comunicação e filosofia, e professor de Teorias da Imagem, no curso de Mestrado em Ilustração e Animação em Barcelos, Portugal – do qual tive o privilégio de participar em 2012, a imagem pode ser lida de duas maneiras, sobre as quais retomaremos analisando em detalhes no capítulo de Leitura da Imagem: a imagem sensorial e apreciativa e a imagem signíca e perceptiva. A primeira tem como base o pensamento e as sensações e a segunda se dá através do significado da percepção. Três forças unem-se para formar a imagem: ARTE, com a apreciação e percepção, CIÊNCIA, com a observação e experiência, e a FILOSOFIA, com a reflexão crítica. Nesta ótica é que veremos, sentiremos, refletiremos e a comunicação estará estabelecida.

Para Maria Carla Prette (2009), historiadora da arte e pesquisadora em leitura da imagem, a arte é um poderoso meio

de comunicação. Desde os primórdios, na pintura rupestre, o homem começou a usar imagens para se comunicar com seus semelhantes, quando ainda não havia o recurso da escrita. Estas imagens gravadas em rochas, pintadas com tintas rudimentares como o próprio sangue e o carvão vegetal nas paredes ou modeladas em argila, tinham um significado e carregavam uma bagagem de pensamentos, de sentimentos e percepções.

Estas imagens, vindas de um passado remoto ou próximo, nos permitem conhecer suas técnicas e nos fazem entender qual era o modo de pensar e sentir de de uma época. Os ensinamentos, sobre a *História da Arte*, entram para compreender a comunicação destes artistas, suas mensagens e por meio de suas obras, captar visualmente conteúdos muito complexos. É por isso que Prette enfatiza que a linguagem das imagens é direta, rica e poderosa, como todas as linguagens. Porém, é preciso conhecê-la (PRETTE, 2009, p. 9).

Além de considerar os aspectos da comunicação entre a obra e o espectador, como uma linguagem individual, temos que levar em conta também o processo de comunicação de massa, onde o conjunto das obras na basílica tem como propósito os ensinamentos evangélicos para o grande público. Os conjuntos de painéis de Pastro, de dimensões monumentais, traços simples, esquemáticos e padrões de cores facilitam, com sua padronização e organização, o entendimento deste público. Assim, a estrutura montada através de uma necessidade retroativa, traz esta massa para o processo de evangelização.

Mauro Wolf (2005), professor e pesquisador em comunicações de massa, cita

em sua obra *Teorias da Comunicação de Massa*, Horkheimer-Adorno:

Os encarregados dos trabalhos, que envolvem a comunicação com o grande público, explicam e justificam este sistema do ponto de vista tecnológico: o mercado de massa impõe padronização

e organização, os gostos do público e as suas necessidades impõem estereótipos e baixa qualidade. No entanto, é justamente nesse 'círculo de manipulação e da necessidade retroativa, que a unidade do sistema se condensa cada vez mais. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a própria sociedade. Hoje, a racionalidade técnica é a racionalidade do próprio domínio' (Horkheimer-Adorno).

...o que ela comunica foi por ela organizado, com o objetivo de encantar os espectadores simultaneamente em vários níveis psicológicos. De fato, a mensagem escondida pode ser mais importante do que a evidente, pois escapará aos controles da consciência, não será evitada pelas resistências psicológicas nos consumos, mas provavelmente penetrará no cérebro dos espectadores (WOLF, 2005, p.75 e 76).

O artista Cláudio Pastro não usa um estereótipo de baixa qualidade como menciona Wolf, mas usa da simplicidade da forma para que o grande público entenda sua mensagem e a comunicação como forma de evangelizar. Seus traçados com linhas delicadas e poucos detalhes que parecem em seus desenhos, suas cores sem o uso do degradé e tons, melhoram a forma de reconhecimento da arte sacra. O alto grau de pregnância, com clareza de informação e poucos elementos que envolve a arte de Pastro, facilita o entendimento dos ensinamentos cristãos.

O trabalho de Cláudio Pastro, executado na Basílica de Nossa Senhora de Aparecida, seguindo padrões rigorosos, alcança de forma eficaz o grande público.

Além do encantamento e do fascínio exercido nesta Obra de Cláudio Pastro, a partir da somatória de escolas artísticas, vemos a elaboração de uma arte contemporânea recheada de simbolismos e histó-

ria, contextualizada por um estilo moderno, com linhas retas e sinuosas, espessura contínua, desenhos simples e marcantes, cores trabalhadas e comunicação direta. Sem dúvida, será marcada em nossa memória para sempre.

A VISÃO DA IGREJA SOBRE A OBRA

O reitor da Basílica de Aparecida, Pe. Darci Nicioli, recebeu-me em uma sala, na área da sacristia, no interior da basílica numa quarta-feira, dia 12 de setembro de 2012, às 12:00, para uma conversa de aproximadamente 1 hora e 30 minutos.

Durante a entrevista, pude obter alguns detalhes de sua visão sobre a obra na Basílica. Destaquei-lhe que estarei fazendo uma análise semiótica do altar, do Cristo Pantocrator, da Nossa Senhora e do Cordeiro Imolado e que gostaria de sua visão sobre a conceituação dessas obras e os materiais utilizados.

As frases com destaques em negrito não tratam de títulos e sim dos assuntos questionados ao reitor da basílica, durante a entrevista.

SOBRE OS MATERIAIS E CORES UTILIZADOS:

Pe. Darci discorre sobre a materialidade utilizada nas obras da basílica:

Nós já encontramos uma obra semipronta. A estrutura civil da Basílica já estava pronta. Era de um estilo românico, que depois foi se mesclando de outros estilos. Falo da construção civil como um todo, o prédio. E quando começamos a pensar no acabamento interno, tínhamos com muita clareza que não poderíamos nos desviar da intuição primeira do arquiteto, Benedito Calixto. Nós não sabemos se ele pensava em estucar as paredes, isso ele não

deixou escrito. Possivelmente, era esta a intenção original dele. Mas a Basílica se impôs, como tijolinho à vista.

Então, nós procuramos um material que fosse compatível com o tijolo. Aí, encontramos o azulejo. O azulejo, segundo pesquisas, nasce no mundo hebreu, que depois pelos mouros, chega ao mundo português e, pela história da colonização, chega até o Brasil. Então, há um vínculo que nos liga lá com o início da nossa fé, lá em Ur, na Caldéia. Concluimos por isso em manter esta linha. Se Nossa Senhora é feita de terracota, de barro cozido, então vamos deixar o Santuário também no barro cozido, no tijolo. Com isso, fizemos o revestimento interno com outro tijolo, melhor acabado, que é o revestimento atual das paredes do Santuário. E no piso colocamos granito, que é uma pedra brasileira e depois, toda a obra de ornamentação, com a Azulejaria.

Além dos materiais utilizados e as relações entre eles, Pe. Darci fala sobre as cores da obra, seus significados e suas influências.

...A cúpula, será terminada no formato de mosaico. O mosaico será feito de pastilhas de vidro, com dourado ou com cores que se liguem de alguma maneira a toda a arte de azulejaria bizantina, claro. Fizemos com isso um conjunto tal que todo o material usado aqui interage. Por exemplo, o azul, por causa da azulejaria de influência portuguesa, sem dúvida nenhuma, também é o azul de Maria. Azul e branco são as cores de Nossa Senhora, da Virgem, da Mãe, da Consagrada, da Bendita. E o manto de Nossa Senhora é o manto azul, não é por um acaso. A partir do azul então vamos fazendo o jogo de cores, dentro do Santuário, de forma a mantermos a unidade de cores, de material e de temática.

SOBRE O CORDEIRO IMOLADO

Na Nave Leste, no painel dos *Fundamentos da nossa Fé*, temos o “*Cordeiro Imolado e ressuscitado com a cruz*”, como referência ao sacrifício pascal como centro de nossa fé (APOCALIPSE 5,9 e 19,11). Conforme o Pe. Darci, quando se fala do *Cordeiro Imolado*, vê-se que ressalta o vermelho, o sangue, o sacrifício.

O cavalo do Apocalipse é o contraponto de Maria da Assumpção que está na Nave Oeste. É o Cristo vencedor. É a Igreja que se realiza. É a Igreja que é o corpo de Cristo, cuja cabeça é o próprio Cristo. Por isso, o cavalo do Apocalipse está ladeado pelos apóstolos e pelos patriarcas.

A viabilização destas ideias da obra está analisada no capítulo 3.

SOBRE O CRISTO PANTOCRATOR

Nave Norte, no painel das mulheres e da vida cristã, temos o “*Cristo Pantocrator*”. O Cristo Onipresente e onipotente. Pe. Darci em sua entrevista enfatizou que, se na Nave Sul nós temos a Mulher vestida de Sol no trono, fazendo o contraponto disto está o Cristo Rei, o Cristo Senhor, o Cristo douto, o Cristo sábio. O Cristo sabedoria. É o Cristo professor. O Cristo Senhor da História. Ele preside. Aquele que foi concebido no seio da Virgem, virou hoje realidade. Isso faz o contraponto.

SOBRE A NOSSA SENHORA DA IMACULADA CONCEIÇÃO

Na Nave Oeste, no painel da *Evangelização do Brasil*, temos ao centro o capítulo 12 do *Livro do Apocalipse*. A mulher que está grávida para gerar seu filho, que é o Cristo, mas por estar permanentemente grávida, é a imagem da Igreja que gera outros Cristos, nós cristãos.

Segundo o reitor, a humanidade também é elevada à glória de Deus, por Maria, a senhora da Assunção. É a humanidade que também é acolhida nos tabernáculos do Céu. Se Maria é o tabernáculo, no sentido de que em seu útero recebeu Jesus Cristo, que desceu até a humanidade, Maria representa a humanidade que sobe para Deus. Se Maria era o tabernáculo de Cristo, Deus abriu os tabernáculos do céu para recebê-la de corpo e alma. É a prefiguração da nossa ressurreição. Nós também um dia estaremos na glória, junto de Deus.

SOBRE O ALTAR

Em sua entrevista, o Pe. Darci fez questão de ressaltar a importância do altar como o centro do processo litúrgico e de evangelização.

Na Basílica temos uma cruz grega que cruza uma cruz latina. E, o importante, o altar, está no centro. Ou seja, tudo o que aqui se realiza é cristológico, é Jesus

Cristo e é para Ele que nós caminhamos. Embora nós chamemos a Basílica como Basílica de Nossa Senhora Aparecida, nós a entendemos como a Casa da Mãe, mas para onde nós nos dirigimos para o encontro pascal, com o Cristo Ressuscitado. Portanto, o centro desta Basílica é a Eucaristia, que é o centro da Igreja, que faz a Igreja, pois sem Eucaristia não existe Igreja. Por isso, toda arte e toda a arquitetura da Basílica converge para o altar central, para o Cristo Jesus.

A VISÃO DO ARTISTA SOBRE A OBRA

Pastro, em sua entrevista sobre a Basílica e sua obra, registrado no Anexo 1, começa suas considerações, enfatizando que a Igreja é neo-românica, porque Benedito Calixto Neto concebeu a arquitetura da basílica no período dos neos – fim do século XIX e primeira parte do século XX. Cita a catedral da Sé, da cidade de São Paulo, como neo-gótica.



Falando sobre o revestimento da Basílica, destaca:

Com que revestir as paredes? Eu sempre pensei no tijolo, porque o tijolo é a terra brasileira. O tijolo, do ponto de vista físico é termo-acústico. Ele é ótimo para um lugar aonde vão 30, 50 mil pessoas se agruparem dentro. Ele é sonoro. O fato de ser térmico é um elemento muito importante, apesar de que a arquitetura do Calixto Neto é muito boa. Eu sempre digo, brincando, que a Basílica de São Pedro, em Roma, tem três portas para você entrar e são as mesmas três para você sair, sendo que uma fica sempre fechada. A basílica de Aparecida tem 24 pórticos, além da belíssima arcada externa que dá a volta nela toda. Então ela é extremamente arejada, agradável. Você pode estar participando com outras 30 mil pessoas lá dentro ou pode estar participando lá de fora, andando pelas arcadas que são muito bonitas. Aliás, o Benedito Calixto Neto recebeu um prêmio lá no Vaticano por esse projeto.

Um grande prêmio na época. Acho que foi em 1952 ou 1953.

Pastro também fala de um aspecto muito interessante. Menciona que se fizesse a opção de pintar a Basílica, o processo de desenvolvimento dos afrescos seria muito difícil e muito demorado, além de penoso e trabalhoso. Além disso, o afresco exigiria restauração e com a restauração, sempre ocorrem alterações. Além disso considerou que, pelo fato de se tratar de um país tropical, a arte sofre muito. Então seu testemunho sobre a escolha do azulejo foi:

Fiquei pensando, pensando e um dia disse, tem que ser azulejo. Eu conheço o Carlos Alvano, no Paraná, que trabalha muito bem azulejo, e azulejo é uma linguagem que aguenta mil, dois mil anos, se ninguém atacar. Quer dizer, a natureza em si não destrói o azulejo. E depois, pensei mais: é da nossa

tradição Ibérica. Portugal e Espanha nos trouxeram os azulejos. Vêm lá dos turcos, mas a raiz, o centro do azulejo é a Antiga Babilônia. Porque se você vai à Alemanha, por exemplo no Bauden Museum, no Pedragon Museum, você vai encontrar os grandes portais da Babilônia. Aliás, isso me fascinou há anos atrás e isso ficou em mim. Mas quando fiz o projeto da azulejaria não pensei nisso. Estava inconsciente. Depois, refletindo é que passei a ter consciência disso. Então o berço da azulejaria está onde hoje é o Irã e Iraque, que é, por incrível que pareça, o berço do cristianismo. Porque de lá vem Abraão. Então é o início de judaísmo e do cristianismo, consequentemente. Então une-se o princípio da fé e da azulejaria lá no Irã e Iraque atuais. São até coincidências, mas felizes coincidências, que nos permitiram fazer um bom trabalho.

Reforçando a conveniência da escolha dos azulejos, aponta que se trata de um lugar com alta concentração de pessoas que lá vão rezar. É curioso saber que o azulejo, segundo ele, recebe o suor com sal e também gordura do nosso corpo. É por isso que os painéis de azulejo, a 45 metros de altura, tem que ser limpados a cada ano e esse processo é feito de rapel.

Falando sobre o painel do *Cordeiro Imolado*, que é muito rico de simbologias, como o vermelho que predomina, o cavalo apenas na forma de contorno branco, o cordeiro, os vasos com incenso, o Altar e os candelabros, Pastro prefere tecer suas considerações, começando pelo vermelho, porque é o símbolo da redenção. Enfatiza que o cordeiro tem o grande instrumento da paixão, de nossa redenção, que é o instrumento do martírio e do sangue, que é a cruz, junto dele.

Ele está sobre um altar, com o texto do Apocalipse, se não me falha a memória, capítulo 5, “redimistes para Deus povos de todas as raças, tribos,

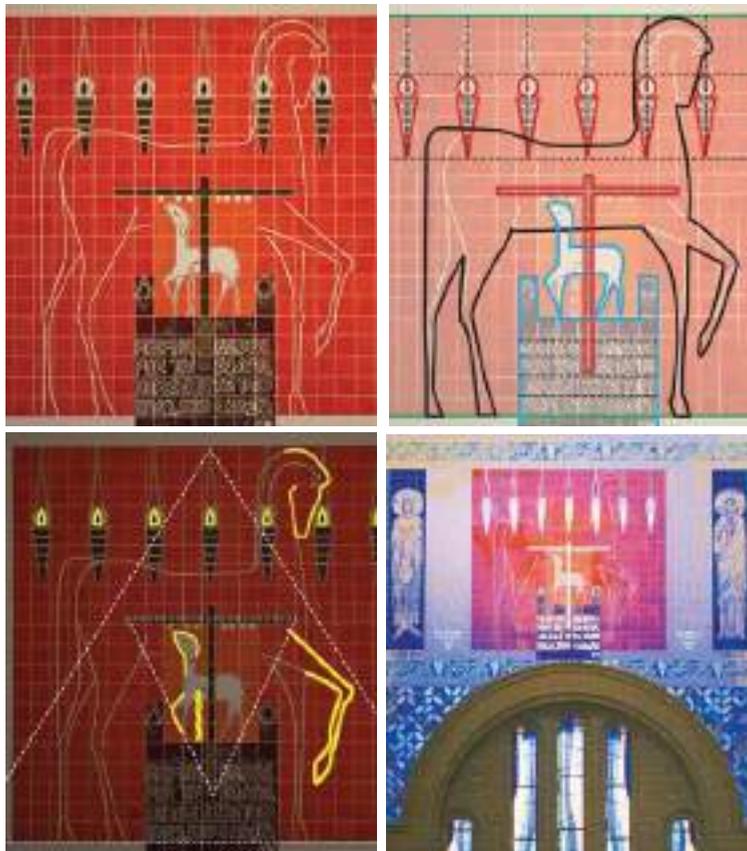
línguas, nações”. Então é Ele que reúne todos os povos. É o cordeiro, porque na tradição judaica e cristã tinha que alguém se imolar por todo o povo. No passado eram cordeiros e agora, o Novo Cordeiro e único, que é o próprio Cristo. O fundo vermelho então lembra esta redenção.

Ainda falando do *Cordeiro Imolado*, destaca as sete lâmpadas, porque sete no judaísmo e em geral no Oriente, é o número perfeito, tal como a natureza tem sete elementos e é perfeita. Por isso as sete lâmpadas, que indicam também que a perfeição é o próprio espírito de Deus, que é o espírito do Cristo, a luz plena.

Indagado sobre a razão do cavalo branco, sutilmente delineado e transparente, explica que, no *Apocalipse*, são citados diversos cavaleiros, o da morte, o da guerra, o da praga, etc... e, de repente, a um certo momento,

o Filho de Deus vem num cavalo branco. Na tradição dos povos orientais, pelo menos do Oriente próximo, o noivo, para se casar sempre vem montado num cavalo, que tem de ser branco. No Apocalipse, o Filho de Deus é o esposo e a Igreja é a esposa. Por isso então, Ele vem sempre em seu cavalo em cada culto, em cada missa.

No próximo capítulo veremos a leitura completa da imagem. Como entender a mensagem da obra, a imagem pensamento e a semiótica da imagem, seus signos, códigos, símbolos, índices e por fim o seu significado. Através de autores e teorias sobre a construção da imagem, como Deleuze, Crary, Berkeley, Foucault, Merleau-Ponty, Rancière, Bergson, Prette e Bouleau, vamos fragmentar a obra do “*Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz*” e descobrir como cada parte desta imagem afeta a nós como indivíduos e onde encontrar suas formas, linhas, contornos, harmonia, equilíbrio, movimento e sua contemporaneidade.



CAPÍTULO 3

LEITURA DA IMAGEM PENSAMENTO:
SENSORIAL E APRECIATIVA E A LEI-
TURA DA SEMIÓTICA DA IMAGEM:
SÍGNICA E PERCEPTIVA

Luís Lima, em suas aulas de *Teorias da Imagem*, explica que podemos mencionar da seguinte forma a leitura da Imagem: através do pensamento encontramos a imagem sensorial e apreciativa e, através da semiótica, encontramos a imagem sígnica e perceptiva.

De um lado são construídas as sensações, através da apreciação, do medo, alegria, calma, angústia, horror, tristezas, calor, repúdio, êxtase, agitação, atração, frio, tesura... e do outro lado o significado, através da percepção, forma, símbolo, índice, linha, curva, geometria, cor, perspectiva, dimensão, profundidade, plano, movimento, espaço...

Desta forma, há a condução de um diálogo entre o observador e a imagem, explorando seus significados, aspectos técnicos, formais e contextuais. Nesta área do conhecimento fomenta-se a ampliação e estímulo da observação, contextualização, interpretação, análise e crítica desta imagem.

No ato da confluência destas informações é que se forma a imagem: a observação, a contextualização e a interpretação.

O começo do estudo da imagem, como pesquisador, foi na visita e expedição a um dos mais ricos sítios arqueológicos da Europa e do mundo. Localizados a nordeste de Portugal, numa belíssima paisagem, onde a respiração se perde ao admirar as escarpas escalonadas, com plantações de videiras e oliveiras que descem no encontro das águas dos rios Douro e Côa, encontram-se magníficos e raros exemplares da arte rupestre, em sítio arqueológico pré-histórico, na região da Fóz do Côa, classificada como patrimônio mundial pela Unesco. Os exemplares da arte rupestre estão cuidado-

samente representados junto ao moderno Museu do Côa, em sua forma e tamanho naturais, acompanhados de minuciosas explicações dos estudos que ali tiveram lugar.

Datadas de 36.000 anos antes de Cristo, do homem primitivo, gravações nas rochas que impressionam pelo domínio da perspectiva e da animação, representam animais que eram objetos de caça, como forma mística de preservação do alimento. Neste período, o homem já tinha uma produção artística, que era a representação da vida cotidiana, a caça. Desde este tempo já se produzia arte, era para marcar território, para se comunicar ou para produzir imagem.

Uma das mais destacadas pesquisadoras de imagem da atualidade, Marie- José Mondzain, afirma que a pintura é a mais antiga representação da imagem até a chegada da fotografia. Faz uma análise da arte rupestre e a intenção do homem primitivo para marcar e deixar vestígios de sua inteligência. Este homem primitivo, de *Cro-magnon*, que viveu há cerca de 40 mil anos, morava em cavernas e tinha notáveis progressos culturais. Desenvolvia utensílios, instrumentos e armas com razoável acabamento, utilizava como materiais, além da pedra lascada, o chifre da rena e o marfim e cozinhava seus alimentos por meio de rústicos fogões em suas cavernas. Fabricava o arpão e o anzol e foi o inventor da agulha de osso que usava para costurar suas roupas feitas de peles. Este homem, que era capaz de pensar e de deter o saber, foi o primeiro a produzir signos e, a partir destes sinais é possível, milhares de anos depois, ver e perceber as manifestações de seu desejo e interpretar seu pensamento.

Desde este momento, o homem marca a sua entrada para a história. Com o espetáculo da arte, ele representa a delimitação territorial e define suas necessidades e domínios. Este domínio imaginário é a capacidade de colocar o espaço e o tempo em uma época de confusão cronológica.

Mondzian ainda menciona Leroi-Gouhan para justificar a necessidade do homem de libertar o pensamento do corpo

e da manifestação artística como comunicação, sem se prender ao tempo. A invenção da imagem e da vida, sem a presença do homem-artista.

A paleontologia descobre o homem no momento em que este se faz ver, ao dar a ver aquilo que ele quis mostrar-nos. O nascimento do seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas, traços, gestos, da sua tecnicidade, do seu engenho, da inteligência no que remeteu. Mas se a paleontologia nos ensina aquilo que este homem sabia fazer, eu proponho fazer e ver aquilo que este homem via. Mais ainda, desejo encenar uma ficção verossímil e mostrar que este homem se apresenta aos milênios que o sucederam como um espectador (MONDZAIN, 2007).

Podemos assim dar voz ao homem ausente e criar uma prosopopéia. Nós somos capazes de entender a intenção do homem pré-histórico, através dos seus sinais. Se temos a capacidade de produzir imagem, podemos receber esta imagem, criando um circuito de comunicação: produzida, codificada e interpretada. Neste momento, o homem primitivo, que começa a pensar e a saber, transforma-se em homem moderno. A pré-história entra na história e a imagem ganha perenidade.

A IMAGEM DO PENSAMENTO: SENSORIAL E APRECIATIVA

As sensações e apreciações a seguir, de Deleuze, Berkeley, Bergson, Merleau-Ponty e Cray, são anotações e memórias das aulas de *Teorias da Imagem*, frequentadas em maio de 2012 e ministradas pelo Professor Doutor Luís Lima, no Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, da cidade de Barcelos em Portugal.

A imagem do pensamento é uma leitura da imagem feita de apreciações, sensações e conceitos. As teorias a seguir descritas, seguindo as fundamentações teóricas de cada autor, serão instrumentos de análise da imagem do *Cordeiro Imolado*, no sub-item 3.1.3.

AS TEORIAS DA IMAGEM ATRAVÉS DO PENSAMENTO

Gilles Deleuze fala da intensidade das imagens. Temos como exemplo a obra

de Edward Munch intitulada de *O Grito*, as pinturas de Lucian Freud ou as telas da artista portuguesa Paula Rego. Estes trabalhos, com forte apelo no *expressionismo*, trazem com suas figuras distorcidas e às vezes desfiguradas, as forças para a *partilha do sensível* (termo também utilizado por Rancière) ou a troca da sensibilidade. A proposta do artista é, por meio destas formas de expressar seus sentimentos, fazer o espectador sentir esta força e entender a obra. Quando tal troca é alcançada, do espectador e da obra, constroem-se a força para a formação da imagem. Nós recebemos, em toda forma de arte, forças para as construções destas imagens.

No livro *'A busca do tempo perdido'*, de Marcel Proust, o autor conta a história de um rapaz doente, sua relação com o mundo social e uma viagem alucinada. É a narração do estilo de vida da alta sociedade, e se criam dúvidas entre o limite racional e irracional dessa sociedade. Só se consegue compreender esta obra quando se estabelece a *epifania*⁷, que é a sensação de realização ou compreensão da essência ou do significado de algo. A *epifania* dos sentidos da percepção do presente e que se transporta para outro tempo.

O desfecho deste livro é feito em laços, na busca de suas respostas e de sua entrada para este mundo irreal. A partir da presença do protagonista em um baile de máscaras e seu encontro com a vice-condessa,

é construído o rol das pessoas que morreram. Na verdade todos estão mortos e aí o livro começa.

Deleuze comenta este livro de Proust. A formação de todo um imaginário: artistas, músicos, trilhas sonora, cenários... um novo mundo! É a vivência de duas realidades e a intensidade dos acontecimentos. Vários momentos que se ligam formando vasos comunicantes. Onde todos os personagens produzem *epifanias*. Quando entram em contato uns com os outros, um acontecimento único é formado. Para Deleuze, é como o *Rizoma*⁸ é formado, a criação de uma teia que vai atrair os personagens. Este rapaz é surdo e mudo e reage por vibrações. Deleuze defende a ligação dos neurônios pela sinapse, onde o sinal não é cármico, mas físico e material. Deleuze procura esta relação: da sensação do consciente e da criação da teia que entra em contato uns com os outros, da origem como multiplicidade e não como unidade. Deleuze e Proust acreditam que a origem “Deus”, como criador e imagem, não é única e sim múltipla.

George Berkeley pode ser considerado o pai das ciências cognitivas. Em seu livro *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano*, cria os conceitos de simulacro e tatilidade, cria a noção de sujeito que percebe sendo idealista e sensorialista. A experiência pode ser simulacra, porque a consciência conhece apenas as aparências. Para ele, as ideias das “coisas” são iguais à percepção, que por sua vez é a consciência de ideias colecionadas, e a sensação destas “coisas” é resultado das fricções, imaginação e criação. Portanto, a percepção vem da memória, que é sempre friccionada.

Berkeley estuda também a ontologia, o estudo do ser. Ele escreve sobre o que é o conhecimento humano, onde o ser não existe por si e precisa da relação de percepção e consciência, quando os corpos reagem por impulso. Para exemplificar este pensamento, o professor Luís Lima, em sua aula de Teorias da Imagem, conversa com uma aluna. *“Tente lembrar-se, hoje, de fatos marcantes e registros de uma pessoa,*

como: data de nascimento, local e outras coisas que falam de lembranças para a construção de uma imagem. Se fizer as mesmas perguntas daqui há 20 anos, esta pessoa será diferente”.

Henri Bergson cria a relação entre o corpo e o mundo. Noção fiscalista, através dos sentidos. O que está à volta é real e suas imagens são iguais à matéria. A maneira como nosso organismo tem contato com o exterior e como, através deste corpo, nós conseguimos presenciar as coisas do mundo. Este organismo é o epicentro e a imagem é material como qualquer objeto.

Bergson acredita que os objetos são imagens e são formadas quando nosso corpo, como sistema biológico, entra em contato com o mundo exterior. O cérebro é que dá a liberdade e comanda o tempo e o espaço. Podemos presenciar os objetos e estes objetos vão afetar o nosso corpo, em maior ou menor intensidade.

A imagem como matéria aparece quando nosso corpo é afetado e reconhece o objeto externo. Tudo se reduz à manifestação e apreciação do corpo. A imagem interna é formada quando o objeto externo age simultaneamente com o lado interno, que é o corpo. Assim, interno e externo tornam-se conjunto do mesmo organismo, transmitem movimento e o corpo reage do lado externo a este movimento.

Maurice Merleau-Ponty defende que, além da obsessão de Bergson, há a alucinação. O que está na base do conhecimento humano é o espanto dele mesmo. Assim, consegue-se criar o contato no mundo, esquematizar o corpo para a intenção, como a criança que olha para o objeto e não para a mão de quem o oferta. O espanto do olhar é para entrar no objeto que está fora do corpo. Isto é alucinar.

A alucinação, de acordo com Merleau-Ponty, é diferente da apreciação. Pela visão entramos no mundo, nós não nos vemos andar, mas sabemos onde estamos. A característica de cada um é a sua maior expressão e assim fica caracterizada a imagem. Todos nós temos nossa marca única, nossas expressões, nosso olhar. Ele diz

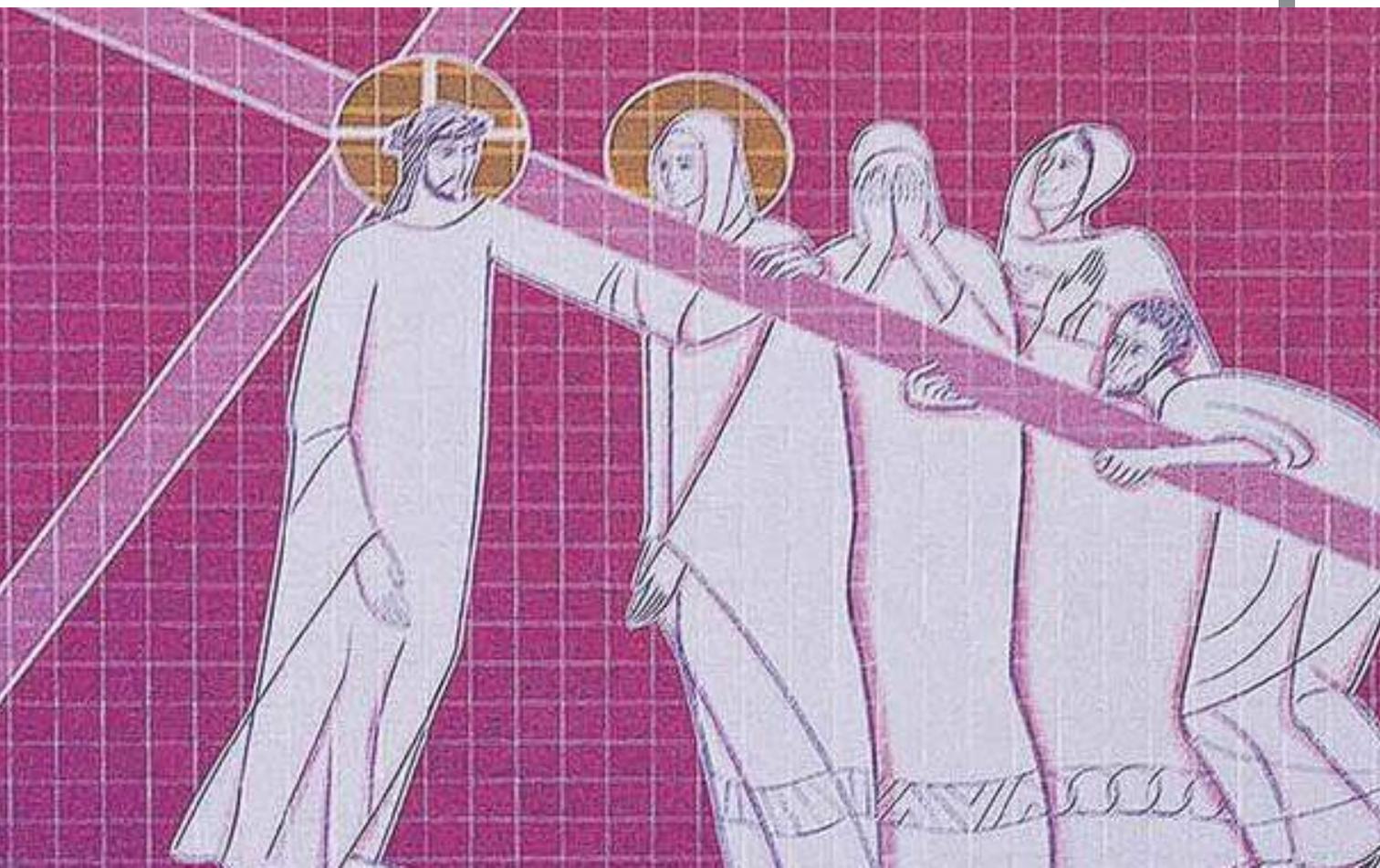
também que as próprias obras são um indivíduo. É a sua emanção de estilo sobre a obra observada, quando o corpo é comparado com a obra de arte e os gestos, entre o braço e a arte, fazem o mesmo movimento e organizam o espaço.

Michel Foucault refere-se ao *Panóptico* e o olhar para a construção da Imagem. *Panóptico* é o grande olho, que tudo vê. Termo criado por Benjamim Benton, quando o homem precisava ser controlado para ser melhor, para servir melhor. Criada nos campos de concentração nazista, era a torre que tudo observava e fiscalizava. Foucault fala de uma sociedade ocidental que caminhou para uma sociedade controlada, de massificação. Este exemplo mostra a diferença entre o observador e o espectador. Outro exemplo é mencionado como o desabrochar sensorial que a imagem sofreu, devido à evolução da tecnologia. Com a criação do *caleidoscópio*⁹ no século XIX, a imagem gerada deste aparelho era o maior exemplo de leitura sensorial imagética desta época. Ou, a *lanterna mágica*, que era um projetor de imagens, feito com luz de velas. Dados os exemplos, o *panótipo*, *calen-*

doscópio e a *lanterna mágica* e suas relações com a sociedade em cada momento da história, formam as referências para as construções da imagem. Com a evolução tecnológica como ferramenta de percepção, começam as diferenças entre o observador e o espectador.

A fruição como dimensão estética, segundo Foucault, cria uma nova cultura de relação social de objeto e imagem. A forma de percepção do observador, que não é igual a do espectador. O movimento de observação é que faz criar o objeto da imagem. Assim, o termo espectador é substituído por observador e vê-se de dentro para fora. O olhar não é a única percepção, mas há outros sentimentos internos envolvidos e não há uma reprodução da imagem como imagem, mas sim uma releitura através de uma nova produção, com um novo significado.

Jonathan Crary associa a história da loucura na idade média, os dias de hoje e sua relação com o sensorial. Antes a relação de um adulto com uma criança, envolvendo atos sexuais, a pedofilia não era considerada e seu contato era permitido. A relação de proibido tinha outra conotação, como as



visões e alucinações que eram consideradas loucuras, interpretadas como possessão demoníaca e as pessoas eram queimadas. As relações mudam com o passar do tempo.

A fantasmagoria do século XIX, como o personagem Frankenstein, é descrita por Crary. Um monstro criado por fragmentos humanos, que ama o criador que é seu deus, que por sua vez é a Ciência. Para o autor, a fantasmagoria e loucura como imagem é a transição do tempo, a relação do homem com a sociedade e como, neste espaço do tempo em que vivemos, isto nos afeta. Hoje esta relação homem, tempo e sociedade, está diretamente envolvida com a ciência e o personagem Frankenstein é como cada um forma esta imagem. Vemos então a evolução da Ciência como forma de criar a fotografia e o cinema, por exemplo. Novas imagens que levam vantagem por serem mais próximas das pinturas e das pessoas e assim permitem fazer uma associação mais fácil. Outras formas de criação das imagens são produzidas como alucinações e simulação de novas imagens e sua relação do proibido ou permitido.

Jacques Rancière defende que através da somatória de todas as imagens fragmentadas é que se cria uma nova imagem. Como no filme de Godard, é necessária a exposição de múltiplas imagens para se produzir o sentido. É a multiplicidade para a construção do entendimento e, a partir do caos, vem a interpretação. Toda esta informação só funciona como um todo, nós como espectadores vamos ter esta apreciação, a partir da experiência de cada um. Com a junção de todas estas experiências estéticas é que podemos construir a nova Imagem.

Em seu livro **O Espectador Emancipado**, Rancière questiona também a imagem intolerável. Aquela que à primeira vista parece perguntar quais são os motivos característicos que nos tornam incapazes de olhar para uma imagem sem experimentar dor ou indignação, ou qual o limite de tolerância proposto pelo artista para a visão dos outros. O autor defende uma dialética que

conduz à política das imagens. De um lado, a imagem desempenha o papel de denunciar a realidade como descrição do acontecimento real, enquanto do outro lado, a outra imagem denuncia a miragem como o sentimento produzido destes acontecimentos (RANCIÈRE, 2010, p.125).

A Leitura da Imagem Sacra através das teorias do Pensamento: sensação e apreciação

Na continuação da leitura da imagem sacra recorreremos à obra do Pe. Luiz Claudemir, que organizou o livro **A Casa de Barro** – Residência dos Missionários Claretianos. Esta casa está situada na cidade de Batatais, no interior do Estado de São Paulo e é o lugar que acolhe sacerdotes, irmãos, diáconos e estudantes que vivem em comunidade para poderem trabalhar juntos, em equipe. Neste lugar encontra-se a capela que, em 2010, passou por uma reforma que contou com a participação do artista Cláudio Pasto. Neste livro, o próprio artista determina o espaço sagrado como o lugar da organização de nosso próprio mundo e de nosso estado mental e emocional. A busca da tranquilidade, da calma e da alegria, do esvaziar da mente com a meditação para encontrar a paz e de nós mesmos.

Pe. Luiz Claudemir menciona Pasto em seu livro e diz que o espaço sagrado cristão se manifesta pela liturgia, ela é que anima toda a vida da igreja e do cristão. É um microcosmo reorganizado e redimido onde o Divino nos permite renascer, recuperar. Enquanto o universo, morada do Criador, é usurpado, corrompido, nesse espaço, dedicado só ao Senhor, é Ele quem se manifesta (Teofania). Esse lugar é o limiar entre o céu e a terra, que acolhe nossas duas dimensões, a divina e a humana, sendo, assim, um espaço de oração, de adoração e de repouso.

O lugar mistagógico é um espaço que orienta, educa e é referencial, pois conduz-nos ao centro de nossas vidas. Sua organização e seus objetos são sinais eloquentes que nos ajudam a caminhar com o Senhor

em direção ao centro a ao fim de nossas vidas. É um lugar de aprendizado, com qualidade de vida.

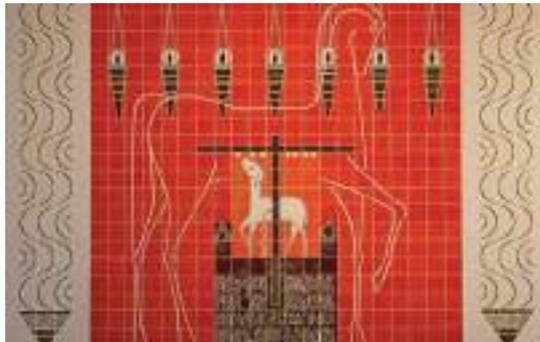
É onde festejamos a celebração, onde somos convidados pelo Senhor a partilharmos sua vida; essa partilha é o que chamamos de Eucaristia. É um lugar de oração e louvou onde o silêncio, de tensão e atenção (vigilância) em presença do Invisível. É o local do Mistério Pascal, onde o rito realiza o sponsal Divino-Humano, as núpcias do Cordeiro, Cristo, com alegria.

É a Jerusalém Celeste que desce do céu para participarmos na catolicidade da dimensão verdadeira de ser cristão: homem novo, descendente do Novo

Adão, com postura nova de sabedoria e discernimento para viver bem e renovado na cidade dos homens (BOTTEON, 2011, p. 43).

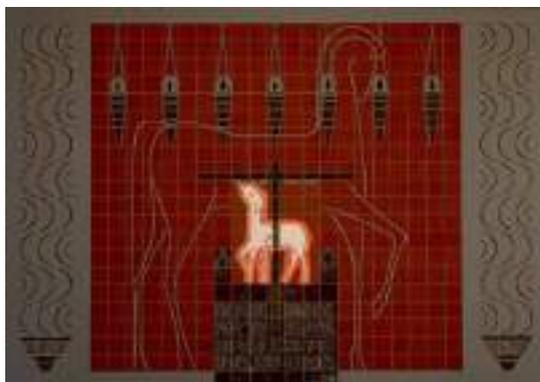
APLICAÇÃO DAS TEORIAS DO PENSAMENTO NA LEITURA DA IMAGEM NAS OBRAS DE CLÁUDIO PASTRO

Localizado na parte superior da Nave Leste, ao centro do painel dos “Fundamentos da Nossa Fé”, temos a imagem do “Cordeiro Imolado e ressuscitado com a cruz”. Faz referências ao sacrifício pascal como centro da fé de cada um e ao Livro do Apocalipse, capítulo 5, versículo 9 e capítulo 11, versículo 19 (figura 36).



Painel do Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz, localizado na Nave Leste, é o painel frontal do “Fundamentos da nossa Fé”. Foto: Arquivo pessoal. Cortesia de Cláudio Pastro.

Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque do Cordeiro Imolado. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.



Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque do Grande Cavallo. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

A partir das teorias de Deleuse, Berkeley, Bergson, Merleau-Ponty, Foucault, Crary e Rancière, analiso abaixo esta obra, do Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz de Claudio Pastro, na Basílica de Aparecida.

Buscaremos em cada autor, seu olhar específico para a leitura de cada parte fragmentada desta obra e assim a construção da imagem pensamento. Para a teoria de Deleuse, a leitura do vermelho que envolve todo o painel de acordo com a interpretação da intensidade, imaginário e a somatória das imagens múltiplas, da cor e a relação com o animal, para o entendimento da imagem como um todo. Na teoria de Berkeley será utilizada a memória, experiências e bagagem cultural para o entendimento do grande cavalo. Para a leitura da cruz utilizaremos a teoria de Bergson e como a imagem matéria reage em nosso corpo através da vida e morte. Separamos o Altar para as teorias de Merleau-Ponty, que defende a alucinação e a emanção da obra como indivíduo. Foucault teoriza a relação social, a análise foi desenvolvida da relação do painel do Cordeiro Imolado com a comunicação de massa. A leitura dos 7 candelabros foi embasada na teoria de Crary e a relação do homem, sociedade e tempo com as simulações. E por fim, a teoria de Rancière somando todas as partes fragmentadas para a formação da imagem e o intolerável.

DELEUSE E A INTENSIDADE DO AUTOR, IMAGINÁRIO E A IMAGEM MÚLTIPLA. SUA RELAÇÃO COM A COR E O QUADRADO VERMELHO.

Chama a atenção um vermelho vibrante que ocupa a maior parte da base do painel, em contraposição aos delicados traços das demais figuras. A vermelhidão mostra a força do sangue que é derramado pelo ferimento aberto do *Cordeiro* numa visão angustiante e hipnótica. Os olhos se prendem para o entendimento e o desvendar da causa desta violência brutal. Como em um cerimonial, com as lanternas iluminando este

evento, o *Cordeiro* está sobre um altar em momento de espera e entrega de sua vida. Há um eterno derramar de sangue que ocupa toda a área desta cena.

Nesta energia imagética, é curioso não vermos um cordeiro sofrendo, mas em pacífica e tranquila posição com pequenos movimentos na cabeça e pata, talvez porque Ele saiba que voltará... Este pequeno cordeiro frágil e indefeso só mostra detalhes de sua dor ao levantar a pata esquerda e ao olhar para o céu como um último suspiro de vida. Com um grito constante, pede ao grande cavalo que o ajude no transporte para uma outra dimensão, uma nova vida pós morte, para a sua ressurreição.

Ao voltarmos para o vermelho, imaginamos nesta cor um grande alerta, o rubro indicando atenção. Este vermelho nos hipnotiza e fixa nosso olhar para todos os elementos que, em primeira instância parecem simples, mas diante destas múltiplas imagens mostram a sua complexidade.

BERKELEY E A CONSCIÊNCIA COLECIONADA E SUA LEMBRANÇA PARA A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO GRANDE CAVALO

O grande cavalo, de silhueta e contornos vazados se opõe ao cordeiro na cor que simboliza sua pureza. Posicionado logo atrás, este cavalo envolve o cordeiro com imenso poder e proteção. Suas linhas delicadas, feitas só por contornos, deixando a parte interna do animal em uma transparência, que nos remetem ao invisível, ao sobrenatural.

Como num vulto que sombria o cordeiro que está morrendo, abaixa sua cabeça para ouvir o seu clamor. É ele que levará o pequeno animal para a última viagem de renascimento e, ao levantar a grande pata direita, sela o pacto determinado.

De acordo com Pastro, o cavalo representa o cavalo branco do *Apocalipse*, que no fim dos tempos vai trazer o Cristo ressuscitado.

Em sua postura ereta e de obediência, se prepara para carregar o pequeno passageiro agonizante e galopar nesta longa viagem transcendental. O encontro do tangível e o intangível, do visível e o invisível, do material e imaterial, do corpo e o espírito do desencarnar para renascer.

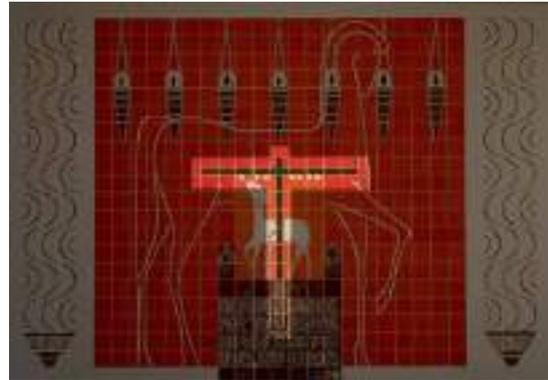
BERGSON E A IMAGEM MATERIAL E A NOÇÃO FISCALISTA ATRAVÉS DOS SENTIDOS NA LEITURA DA CRUZ

Em primeiro plano temos a cruz. É um sinal conhecido desde 5.000 anos antes de Cristo, são dois braços, vertical e horizontal, que se cruzam no centro e se prolongam para o infinito. Considerando os braços na horizontal, é o símbolo da interpenetração de duas esferas opostas, do Céu e da Terra, do tempo e do espaço.

É vista por tribos africanas como símbolo do caminho, da encruzilhada, onde os vivos e mortos se cruzam. Por sua vez, tem o significado que abrange o Cosmos: os homens, os espíritos e os deuses. Na Ásia, o eixo vertical da cruz é um símbolo de energia ativa e refere-se ao princípio masculino, enquanto o eixo horizontal corresponde à energia passiva da água, o princípio feminino (PASTRO, 1993, p. 192).

Pastro, em seu livro **O Espaço Sagrado Hoje**, reforça seu significado como sendo o símbolo maior do cristianismo. É o símbolo da Redenção Universal, da Reconciliação e da Paz. É a vitória da vida quando um homem de nome Jesus esteve ali de braços abertos, num gesto de reconciliação e confraternização. Este Homem- Deus uniu em si os dois extremos, como as traves em que esteve pregado. A cruz lembra, de um extremo,

a morte e o mundo presente como trave horizontal e, no outro extremo, aponta para cima, para a eternidade e para a ressurreição, na trave vertical. Ali, “*tudo está consumado*”.



Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque da Cruz. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

MERLEAU-PONTY E A ALUCINAÇÃO, A OBRA COMO INDIVÍDUO E A EMISSÃO COM A LEITURA DO ALTAR

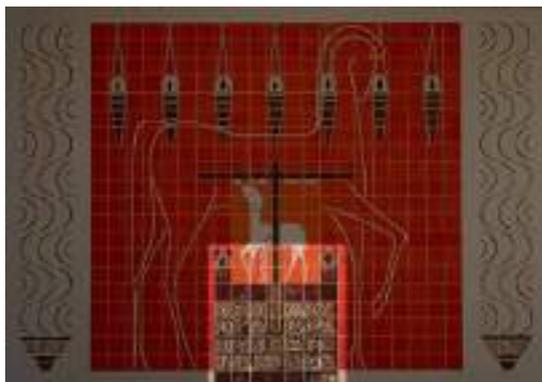
Logo atrás da cruz e abaixo do cordeiro temos o *Altar*. O *Altar* é o centro, a razão de ser do espaço sagrado, é o lugar do sacrifício cultural. Esta é a verdade fundamental própria a toda religião. É neste lugar que se efetua o encontro de Deus e o homem, é o lugar da oferenda, do rito do sacrifício do cordeiro imolado.

Como uma sólida rocha, esta base de pedra maciça escura tem inscrito o texto do livro do Apocalipse, capítulo 5 versículo 9, onde diz: “*Redimiste para Deus, por teu sangue homens de toda tribo, língua, povo e nação.*” E, em suas pontas sobre o Altar a primeira e última letras do alfabeto grego, Alpha e Ômega que representam

o princípio e fim, a razão de tudo e para onde tudo conflui.

A simbologia deste altar, diferentemente do altar do templo que induz à celebração, é a de um local sagrado de imolação, à semelhança dos sacrifícios que os próprios judeus e outros povos realizavam. A grande

distinção neste caso é a de que o cordeiro, retratado por um animal presente em muitas profecias do judaísmo no *Antigo testamento*, representa o próprio *Deus redentor*. Em suma, o mistério é a realidade presente.



Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque da Altar. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

FOUCAULT E A RELAÇÃO DO ESPECTADOR, OBSERVADOR E O OBJETO DA IMAGEM. A MENSAGEM E A COMUNICAÇÃO DE MASSA DO PAINEL

Ao primeiro instante, os desenhos de linhas simples nos atingem de forma fácil e direta. A intenção como condição primária é o estímulo ao comportamento, é o agente para a obtenção de uma resposta. Neste caso é constituída uma unidade, um necessita do outro numa reciprocidade. O estímulo precisa de uma resposta e uma resposta depende de um estímulo, defende Mauro Wolf ao citar F. H. Lund (WOLF, 2005, p.10).

Para atingir esta sociedade de massa e cada um como indivíduo é necessário acentuar a simplicidade do modelo de emissão e recepção, mesmo que reconhecida a natureza complexa do estímulo e a heterogeneidade da resposta.

Mauro Wolf em seu livro “Teorias das comunicações de massa” defende que os meios de comunicação se organizam

para a superação das formas comunitárias precedentes e nas quais grande parte desta massa, mesmo com colocações heterogêneas de pensamento, concordavam de forma igualitária. É um sistema nervoso simples, que se estende para tocar cada olho e cada ouvido, numa sociedade caracterizada pela escassez de relações interpessoais.

CRARY E A RELAÇÃO DO HOMEM, SOCIEDADE E O TEMPO NA LEITURA DOS CANDELABROS E VASOS DE INCENSO

Acima do cordeiro e da silhueta do cavalo se observam os 7 candelabros, equivalentes à menorah judaica, que é o símbolo da perfeição. Acompanham essa rica simbologia os dois vasos laterais de incenso, cuja fumaça se eleva, como transportando para a divindade o sacrifício que está sendo realizado no altar. Ao longo de toda a história da igreja católica e de outras religiões, o incenso é um instrumento de elevação do espírito.

Representadas desde a antiguidade, na cultura egípcia, as chamas iluminam o caminho para a outra vida, depois da morte. Estes candelabros irão mostrar a trilha que o espírito irá seguir para o seu destino. Na Idade Média acreditavam que o fogo tinha propriedades de transformação da matéria. E, para outras culturas, o fogo simboliza a renovação da vida, o eterno.

Originário do Antigo Egito, o incenso era feito de resina de goma e resina oleosa de árvores aromáticas e eram utilizadas em cerimônias religiosas. Na igreja católica o incenso, além da elevação a Deus, é também um símbolo de oração. O ritual egípcio empregava o incenso em muitos sacrifícios, além de servir para perfumar ambientes, sendo queimados de manhã e à tarde.

RANCIÈRE E A SOMA DAS PARTES FRAGMENTADAS PARA A FORMAÇÃO DA IMAGEM E A IMAGEM INTOLERÁ- VEL DO PAINEL

Com um grande número de figuras sobrepostas, em um fundo vermelho, temos o cavalo, os 7 candelabros, o cordeiro ferido, a cruz, o altar, as escrituras, e nas laterais, os vasos e sua fumaça. Com esta multiplicidade de elementos criam-se códigos para uma imagem de intenso significado. O sacrifício, como o sofrer e a morte, é passagem para o encontro de uma nova vida. A ressurreição.



Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque dos Sete Candelabros. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.



Montagem sobre o painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz” com destaque dos Vasos de Incenso. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

A eminência de que cada objeto tenha características únicas não impede que a soma de todas estas características construa uma segunda interpretação, uma nova imagem. Este painel, que aparentemente parece ser de fácil entendimento, mostra-nos uma complexa mensagem de elementos codificados, ora separados, ora juntos, para a construção do significado final do Cordeiro Imolado.

Apesar da violência visual do vermelho, que é o sangrar do animal até a sua morte, o artista cria uma tolerância para que o espectador continue sua observação e entendimento. A mensagem verdadeira é que a partir do ato cruel, que é o sacrifício e a morte, vem o renascer. A denúncia da miragem, que vem da tranquilidade e a passividade do cordeiro e da cor, como sinônimo do sangue, não constroem uma imagem intolerável.

A SEMIÓTICA DA IMAGEM: SÍGNICA E PERCEPTIVA

Maria Carla Prette (2009), em seu livro **Para entender a Arte**, mostra-nos uma das formas de como ler uma obra de arte e compreender como esta arte é um poderoso meio de comunicação. Para significar é preciso conhecer a bagagem cultural de cada indivíduo, seu pensamento, seu sentimento e suas percepções. Quando estamos diante de uma obra de arte, é preciso dispor de algumas informações prévias que ajudam no significado, como: autor, título, data que foi realizado, dimensões, a localização, técnica utilizada, materiais e o gênero. Com base nestas informações estabelecemos códigos e subcódigos para determinar sua categoria, como: pintura, escultura, arquitetura ou artes aplicadas, e seu gênero: arte sacra, arte profana, temas mitológicos, realista, histórica, retrato, natureza morta... E, a partir desta base, podemos proceder à sua leitura.

Prette ainda menciona como a leitura descritiva, mais chamada de denotativa, nos diz, o que se vê na obra, seus detalhes reais, suas cores, formas, a descrição pura daqui-

lo que se está percebendo com o olhar, ouvir, degustar, cheirar... sem uma preocupação com a emoção, ou a sua representação. É a leitura pura e simples e seu significado imediato. E como a leitura interpretativa, também chamada de conotativa, constitui a parte mais complexa da leitura. Interpretar a obra significa compreender a proposta do artista, sua mensagem e o que este artista quer passar como comunicação. A interpretação requer um tempo maior para entender a imagem, é como os elementos das formas, cores, detalhes afetam emocionalmente. A sensibilidade é explorada em todos os sentidos para construir a mensagem e a representação da imagem. É a releitura, a ressignificação.

É importante examinar o contexto histórico, ambiental, cultural e religioso onde a obra foi criada, e a linguagem da estrutura expressiva, ou seja, a linguagem das formas utilizadas pelo artista. Esta linguagem, que é caracterizada pelas formas, linhas, cores, espaço, tem por fim dar significado aos signos, símbolos e índices. Muitos artistas se valem da experiência de outros artistas, através da herança de conhecimento deixadas, para buscar referências. A questão é descobrir quais são estas referências e como os modelos antigos foram retomados e reinterpretados.

Esquema de leitura da obra de arte ou texto visual segundo Carla Prette:

1. Código material, identificação do autor e código da tipologia do tema.
2. Leitura descritiva (denotação) e leitura interpretativa (conotação) do tema.
3. Inserção da obra em seu contexto histórico, ambiental, cultural e religioso
4. e leitura da estrutura expressiva e linguagem formal do artista.
5. Decodificação dos símbolos e da mensagem (função comunicativa)
6. Referência a modelos precedentes ou a derivados.

A semiótica da imagem é uma leitura feita de percepções, signos e conceitos. As teorias a seguir descritas, seguindo as fundamentações teóricas de cada autor, serão instrumentos de análise da imagem do *Cordeiro Imolado*.

AS TEORIAS DA IMAGEM ATRAVÉS DA SEMIÓTICA

CARLA PRETTE: A PERCEPÇÃO DA FORMA, DO ESPAÇO E DA COR

Forma: Com o funcionamento de nosso sistema de percepção visual, vamos desvendar a forma e seus significados. Todos os objetos existentes vêm da natureza ou são construídos pelo homem, e chegam até nossa visão como formas unitárias autônomas ou compostas em diversas partes. Prette acredita que esta observação acontece por comparações de dimensões menos definidas que são os fundos. A visão destes objetos acontece através de contrastes de cor ou forma e nossa mente está organizada para reconhecer estas variações.

Ponto: O ponto é a menor unidade perceptiva que nossos olhos podem ver. Para Wucius Wong, em seu livro **Princípios da Forma e Desenho**, o ponto, além do círculo que é a forma mais comum, pode também ser representado como quadrado, triângulo, oval ou outra forma irregular e seu tamanho é relativo. Se este ponto aparecer em uma área grande de visão ele vai ficar pequeno e quando aparecer em uma área pequena, ele fica grande. Suas principais características são: seu tamanho comparativamente pequeno e seu formato razoavelmente simples.

Contornos e linhas: O contorno pode ser percebido através de contraste, mas não necessariamente com a nitidez em suas linhas. Na natureza, esta observação é mais eficaz, como por exemplo, a lua em noites de céu limpo, sem nuvens. O contraste do céu escuro evidencia a relação de figura e fundo. As linhas de contorno, por sua vez,

favorecem o reconhecimento de objetos e figuras coerentes, quando percebidas. Este reconhecimento é instintivo de modo que facilite a construção de uma boa forma, e dê direção, lógica e sentido ao observador. O desenho linear ou de traço é o meio mais simples de representar algo, ou agrupar objetos em uma composição. Este traço pode ser uniforme, acentuado ou técnico, e, pode ser apenas um contorno ou indicar características de um objeto.

Simetria: Nossa percepção está condicionada a agir diante das formas simples e regulares, com mais facilidade. Na natureza encontramos as formas simétricas, de ordem geométrica, nas estruturas vivas orgânicas e inorgânicas. Das estruturas orgânicas temos como exemplo a borboleta com sua simetria axial bilateral, onde o eixo é o próprio corpo com seus desenhos dispostos simetricamente. Esta regularidade forma em nossa percepção visual um fator estético harmonioso. Das estruturas inorgânicas, temos nos cristais de neve um sistema de simetria central, e de igual distância em relação ao centro.

Características da cor: Para a pintura, a produção de cores demandou uma necessidade de produzir variadas impressões cromáticas aos nossos olhos. Desta necessidade foram criadas as tintas de cores puras, amarelo, vermelho e azul, com o grau máximo de saturação e de intensidade cromática. Através das cores puras ou primárias, é possível obter todas as outras cores. Denominam-se cores quentes aquelas que vão do amarelo ao vermelho e cores frias, as cores que vão do verde ao azul. As cores quando justapostas se destacam diferentemente, dependendo do contexto onde se encontram, as cores luminosas dão a impressão de avançar ao observador e aquelas mais escuras ou frias, de afastar.

As cores que percebemos são produzidas pela luz. Aluz do sol, aparentemente branca, é, na verdade, composta pelas sete cores do arco-íris. Quando a luz do sol ilumina um objeto, algumas dessas cores são absorvidas pelo objeto, enquanto as outras são refletidas na direção dos olhos que as perce-

bem. É nesse o fenômeno, na direção dos olhos que as percebem, que nos permitem dizer qual a cor dos objetos. Cor pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. A cor-pigmento é a substância usada para imitar os fenômenos da cor da luz. Essas tintas podem ser extraídas de vários materiais, alguns de origem vegetal, outros de origem animal ou mineral. As cores primárias de cor-pigmento, das quais conseguimos obter todas as outras, são: Azul ciano, rosa magenta e amarelo, ou no termo em inglês, cyan, magenta e yellow.

Podemos dividir as cores em primárias: as cores que não podem ser formadas pela soma de outras cores (são irreduzíveis) Vermelho, Amarelo e Azul. Secundárias: cores formadas pela mistura de duas cores primárias em iguais quantidades ou iguais intensidades. Verde, Violeta e Laranja. Terciárias: resultam das diferentes misturas das cores em intensidade e quantidade diferente. Para a psicodinâmica das cores, a cor é vista e impressiona a retina. A cor é sentida e provoca emoção. A cor é construtiva, pois tendo um significado próprio, possui valor de símbolo, podendo assim, construir uma linguagem que comunique uma idéia.

CHARLES BOULEAU: O SIGNIFICADO ATRAVÉS DA TRAMA E DA GEOMETRIA

A arte monumental: Determina-se monumental a escala maior que a do homem, de acordo com o volume de sua massa e as dimensões de seu tamanho. A arte monumental está associada ao espaço que nos rodeia e percebemos de forma distinta seu objeto. Acontemplação acontece não só através da visão, mas, observando todo o movimento que envolve este objeto. A percepção do movimento do espaço de seu entorno e assim a apreciação de sua unidade, o movimento de circulação, de distância, de passeio para aproximar e penetrar em suas diferentes partes. A escala monumental é baseada no ho-

mem e em si mesma, é ele próprio que estabelece as medidas. No Egito, os faraós que eram considerados representantes divinos, têm em suas características o gigante. Eram reproduzidos por meios de estátuas dez vezes maiores, e às vezes, 50 vezes maiores que ele próprio. Os egípcios empregaram o método de confrontar sobre si mesmo as medidas de grande e pequeno, e usaram nos colossos, as figuras com dimensões de nossa escala. Ao lado da imagem do faraó, há sempre uma multidão de pequenos personagens em tamanho natural.

A geometria do renascimento: Perspectiva é a forma de geometria aplicada na Idade Média e estava vinculada à pintura. A perspectiva utilizada pelos renascentistas e chamada de “racional” se opõe à perspectiva “expressiva”, provavelmente conhecida pelos Antigos. Sua geometria não é só a construção do espaço, mas também a de criar a ilusão como fonte de evocação quase mágica e, determinar as composições de suas formas. A perspectiva “italiana”, mais linear e abstrata, com sua rede de linhas retas conflui em um ponto, como em uma teia de aranha. A riqueza decorativa desta rede chamou a atenção dos artistas e abriu inúmeras possibilidades de criação e combinações. Uma de suas combinações, é a utilização da composição e distribuição das formas para a construção da imagem bidimensional, sem profundidade.

Os números áureos e a circularidade: A proporção divina na Idade Média se apoia na composição, por regra geral, sobre uma figura pitagórica e segue seu completo traçado até as últimas consequências, muitas vezes escondidos aos olhos desatentos. A proporção áurea se baseia, quase sempre, na figura do pentágono envolvendo todas as suas partes. O círculo no renascimento era a figura preferida dos arquitetos, sua pureza como relação direta com os santos, sua simplicidade e o seu simbolismo em relação à terra, ao sol e a lua, contribuem para que se converta como base preferida dos ornamentos.

O movimento e as composições dinâmicas: Escrito em 1584 por Gio Paolo Lomazzo, O Trattato serve como referência de uma nova estética que pode ser abstrata e, baseadas nas proporções. Guiada pela visão e pelo ins-

tinto, sua beleza não reside na natureza e sim, pela clareza das linhas que o artista se expressa. Através desta clareza e da graciosidade de suas linhas estabelecem-se parâmetros com o fogo e a figura piramidal, além da linha serpentina e sua relação com a serpente e o círculo e a relação com o Sol. Duas forças, orgânica e inorgânica, que agem com movimentos contínuos e levam graça e sublimação. Estes movimentos foram denominados pelos pintores como a fúria da figura. A linha serpentina é a primeira expressão de um novo ideal, com suas linhas curvas, mostra a sinuosidade e movimentação da figura, já a chama do fogo ondulante evoca as curvas e também representa a vida em movimento. Já Prette (2009), descreve as formas que são dinâmicas, modeladas por forças que as modificam continuamente. Todas estas forças da natureza, da água, do fogo, do ar e da terra, estão presentes em nossa memória visual, como por exemplo, a forma da fumaça, corrente dos rios, posição e intensidade do sol e da lua, da chama, das nuvens que se mudam conforme o vento e outras forças desta natureza. A água e sua fluidez, o balanço da bandeira que acompanha a direção do vento, ou mesmo energias irreversíveis como o cogumelo da explosão da bomba atômica ou a terra fragmentada pela secura de seu solo.

A trama pictórica do século XIX: Reina a simplicidade. As linhas ortogonais vêm determinadas por pequenos quadrados centrais, formados pelas diagonais do retângulo maior (quadro). As horizontais se opõem violentamente às verticais, traçados rígidos cortando uns contra os outros, a buscar sempre a sensação de pequenas unidades. Calçado pela simplicidade técnica, esta trama tem como armadura o retângulo, em quase todos os casos. Esta armadura não é como um estilo, mas os pintores procuram os efeitos mais díspares através de suas linhas. A força e o traçado, nas paralelas e direções ortogonais, são marcados pela grande predileção nos quadrados obtidos pela projeção dos lados, maior e menor, do quadro e partir desta formação dos quadros construir as demais figuras.

Soluções para a arte na idade contemporânea: A pintura como linguagem. Os pintores empregam palavras de uso comum, a impo-

sição da sintaxe pessoal e os elementos reconhecidos no mundo exterior. Portanto, para se construir uma obra, projetam as fórmulas de seu espírito sobre a diversidade das coisas. Assim, a obra se converte em uma síntese, à qual devem contribuir todos os recursos da arte. Com uma nova linguagem, desenvolvida a partir do século XX, alguns pintores enfrentaram as novas situações sobre o uso da terceira e da quarta dimensão, outros as harmonias e as cores puras e um terceiro grupo se preocupou com as linhas geométricas que regulam a composição plana. Charles Bouleau (1996), esclarece algumas investigações:

Estas investigaciones modificaron profundamente el propio vocabulario. Los elementos reconocibles fueron sustituidos por formas a veces alusivas, a veces puramente geométricas, y hasta fortuitas, que seguían sin embargo siendo signos y que nos aportaban un mensaje, sobre todo cuando las organiza un principio intelectual (BOULEAU, 1996, p.223).

Toda a arte tem um significado e carrega uma bagagem de pensamentos, de sentimentos, de percepções. A linguagem das imagens é direta, rica e poderosa e para conhecê-la será preciso interpretar os signos e entender suas percepções. Com a ajuda da leitura de Prette, através da forma, espaço e cor, e pela geometria de Boleau na arte monumental, geometria do renascimento, números áureos, pelo movimento, pelas tramas do século XIX e pelas soluções da Idade Contemporânea, vamos desvendar o mistério.

A LEITURA DA IMAGEM SACRA ATRAVÉS DAS TEORIAS DA SEMIÓTICA: SÍGNICA E PERCEPTIVA

As imagens sacras e seus significados foram codificadas pela Igreja, acredita Prette (2009). As figuras escolhidas como culto e a arte deveriam servir como instrumento de

divulgação e de ensinamentos para o povo. Hoje em dia fica difícil identificarmos todos os santos que compõem a arte sacra desde os primeiros séculos, mas com base no sistema de *signos* iconográficos, como as figuras, objeto e símbolos, muito rico e variado, conseguimos ler estes conteúdos. Denominados como atributos, estes *signos* são determinados pelas auréolas que circulam em volta das cabeças, como um halo de luz em sinal de santidade, as marcas na palma da mão como sinônimo das chagas da crucificação e o livro que indica um doutor da Igreja em obras de teologia, entre outros *signos*.

Alguns *signos* específicos diferenciam os santos. São atributos, e podem ser mais que um, que se dividem entre principais e secundários.

Tomamos como exemplo a imagem de uma pintura do século XV, pintado por Francesco del Cossa e exposta na Pinacoteca de Brera, em Milão (figura 43). Temos a obra que representa *São João Batista*. É um texto visual, carregado de atributos, símbolos e significados. Segundo o *Evangelho*, João foi o precursor de Cristo, a quem batizou no Rio Jordão (de onde vem o nome Batista). Podemos identificá-lo pelo atributo principal (figura 44): o bastão com a imagem do cordeiro (símbolo de Cristo). Veste uma pele de camelo (atributo secundário) e explica porque viveu no deserto uma existência de privações. E o lagarto pintado aos seus pés é o símbolo deste ambiente árido e selvagem (PRETTE, 2009, p.15).

A arte sacra de Cláudio Pastro é envolvida por signos sagrados, principais e secundários, e carregada de uma grande simplicidade e de delicada beleza. De acordo com a estética, entendemos que a construção de uma semiótica própria, vai de acordo nestes signos encontrados na remota história. A sacralidade dá-nos a sensação de bem-estar e invoca uma leveza. É o resultado do equi-

líbrio criado do caos exterior e a paz interior, do ser, do templo e dos signos sacros, culminando para uma adoração ao sagrado.

Desde a similaridade com a arte desenvolvida do Egito antigo, suas fontes de influência transitam pela arte paleocristã, bizantino e pelo barroco brasileiro, derivando para uma arte sacra contemporânea e atual que conquistou o Brasil e o mundo e que vem ganhando sempre novos apreciadores e pesquisadores desta nova linguagem. Esta arte fala por si mesma, por meio de seus materiais, de suas formas e de sua iconografia. Sua arte monumental exerce uma força que desafia o homem a reorganizar seus pensamentos e entrar em uma nova dimensão.

Com uma técnica desenvolvida na Itália, França, Espanha, México e Brasil o artista mostra como inovou e criou parâmetros para um novo estilo estético, moldado através do uso de materiais, formas, traçados e cores. A linguagem, que se aproxima do desenho como ilustração, é percebida em toda a sua obra.

APLICAÇÃO DAS TEORIAS DE LEITURA SEMIÓTICA DA IMAGEM, NAS OBRAS DE

CLÁUDIO PASTRO, SEGUNDO CARLA PRETTE E CHARLES BOULEAU

As leituras da semiótica da imagem a seguir estão representadas em esquemas, tramas e geometria, sobre a obra do “*Cordeiro Imolado, nas montagens que se encontram no intervalo deste capítulo.*” Imagem do “*Cordeiro Imolado e ressuscitado com a cruz*”, com referências ao sacrifício pascal como centro da fé e ao *Livro do Apocalipse, capítulo 5, versículo 9 e capítulo 11, versículo 19.*

A imagem analisada é de uma fotografia e também da percepção da obra original na basílica. Como está localizada há 15 metros de altura, além da leitura do original, também foi preciso da ajuda de uma fotografia da obra para a análise. A cor dourada da cruz nesta fotografia, dos vasos laterais, da escrita e dos candelabros, aparece no tom dourado escuro muito

próximo da cor castanho escuro. Originalmente ela é dourada e, dependendo da posição do observador, esta cor aparece mais clara ou mais escura.

Buscaremos em cada autor, seu olhar específico para a leitura de cada parte fragmentada desta obra para a construção da semiótica da imagem. Para a teoria de Prette, a leitura foi feita pela construção da forma, ponto, contornos e linhas, simetria, e as características da cor. Na teoria de Bouleau será decifrada a arte monumental, a geometria no renascimento, números áureos e a circularidade, o movimento e as composições dinâmicas, a trama pictórica do século XIX e sua relação com a contemporaneidade.

A leitura das obras de Pastro de acordo com os estudos de Carla Prette Forma: Logo de imediato observamos a forma de um quadrado vermelho, que

é a base do sacrifício do Cordeiro, e envolto em uma moldura branca. Com formas simplificadas, recheadas de curvas em uma delicadeza similar à arte egípcia, o painel é composto por dois vasos com fumaças que lembram dois pilares, uma cruz fincada no altar de duas pontas, a figura de um cordeiro branco, contornos de um grande cavalo e sete candelabros pendurados.

Nesta moldura branca, os vasos, com formas triangulares, estão situados à direita e à esquerda do quadrado vermelho, e estão decorados com faixas chapadas e frisos brancos, exalando uma fumaça continuamente. O altar, de tom castanho escuro com duas pontas, apresenta na ponta da esquerda o símbolo de alfa em dourado, e na ponta da direita o símbolo do ômega na mesma cor dourado escuro. No centro deste altar há a inscrição do texto do Apocalipse também em dourado, “Redimiste para Deus, por teu sangue homens de toda tribo, língua povo e nação”. Uma cruz em tom de dourado, em primeiro plano, brilha como o texto da Escritura, de mesmo tom. Destaque para a figura do Cordeiro, de cor branca, que se revela no fundo vermelho. A figura de contorno vazado, do grande cavalo, se confunde com o mesmo fundo escarlate. Acima e pendurados, encontram-se os sete candelabros dourados, em formas triangulares e sua luz circular.

Suas formas com traços simplificados lembram a arte egípcia e a arte para o culto, os vasos laterais a queimar o incenso, os candelabros e a própria cruz, fazem menção a este culto. O animal como simbolismo divino, como o cordeiro e sua representação de Jesus, o filho de Deus e o grande cavalo que irá carregá-lo para a ressurreição. A bi dimensionalidade de seu painel de azulejos e suas cores chapadas como o vermelho, branco e os tons de castanho escuro e dourado, reforçam a relação com a arte do antigo Egito.

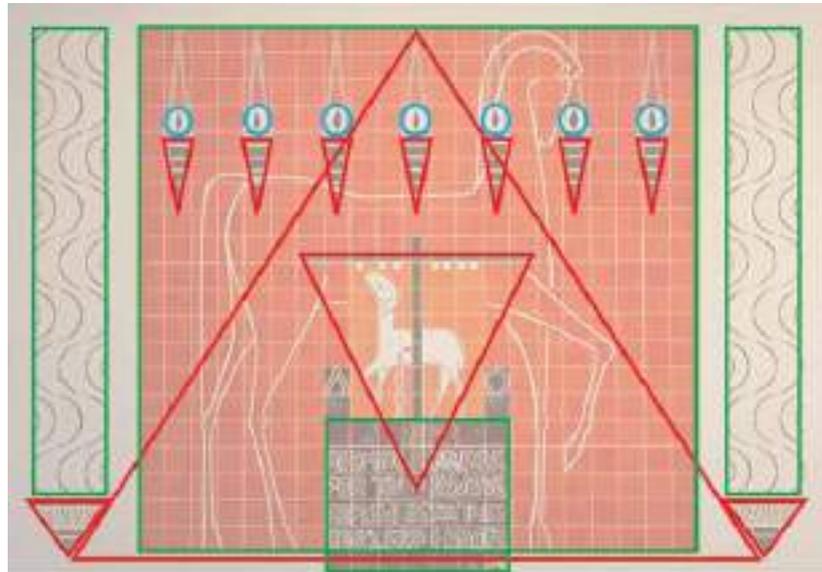
Além do quadrado vermelho, o retângulo do altar, os círculos da luz dos candelabros, a forma triangular aparece com bastante intensidade. Observamos os triângulos nos vasos laterais, nos candelabros, e nas junções dos vasos com a parte superior do candelabro central, das extremidades horizontal da cruz e sua ponta vertical inferior e o retângulo reaparece na forma não definida das fumaças dos vasos laterais.

Ponto: Quando entramos no interior da basílica, ao chegarmos à ala leste, vemos de longe um ponto vermelho que se destaca dos demais painéis, pela cor. Ao nos aproximarmos, este ponto vermelho torna-se quadrado, e dentro dele aparece outro ponto, formado pelo contraste do branco com o vermelho, que é a figura branca do cordeiro imolado bem ao centro deste quadrado rubro.

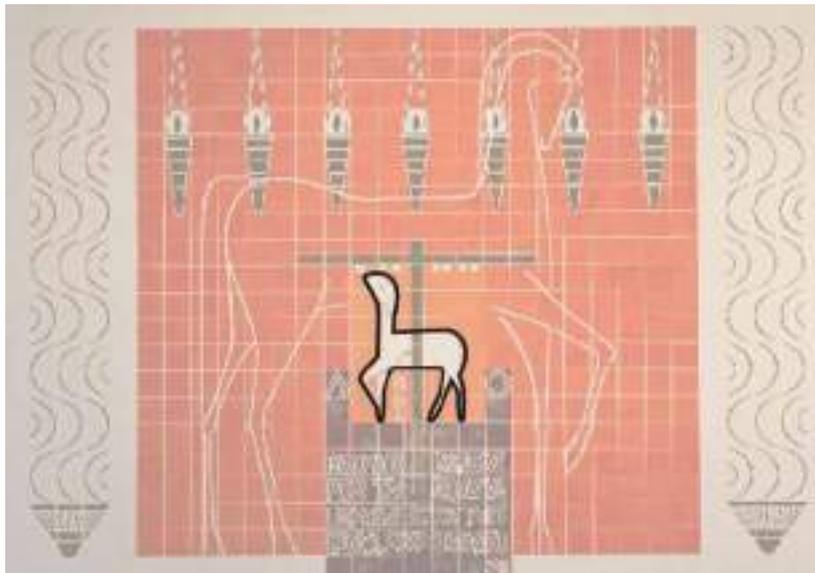
Contornos e linhas: Todas as figuras são construídas com linhas retas e curvas, mostrando uma delicada construção figurativa. O grande quadrado de linhas retas, formado pelo contraste do vermelho e do branco, é base deste painel. A figura da cruz em linhas retas no tom dourado, que clareia ou escurece, dependendo da posição do olhar, sem contorno definido, aparece através do contraste do castanho escuro e o fundo vermelho. O altar em castanho escuro também com suas linhas retas e angulares, como um retângulo, sem contorno definido, revela o texto da Escritura só de contornos no dourado escuro. O cordeiro branco, com contornos definidos em castanho escuro, figura ao centro. Logo atrás, o grande cavalo, só com contornos brancos e linhas curvas, se funde ao vermelho. Os candelabros dourados, com listras e um fino contorno branco, mostram uma luz circular, sem contorno definido formado através do contraste do vermelho com a luz branca. Nas laterais, vasos dourados, sem contornos definidos, formados apenas pelo contraste do fundo branco com o dourado, deixam subir em linhas sinuosas sua fumaça. Na sequência dos candelabros iguais, é formada uma linha horizontal que atravessa o quadrado vermelho e, na junção dos vasos e suas fumaças são formadas, na direita e na esquerda, linhas verticais a atravessar a moldura branca.



Esquema das formas sobre a obra do Cordeiro Imolado. Círculos em azul, retângulos em verde e triângulos em vermelho. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

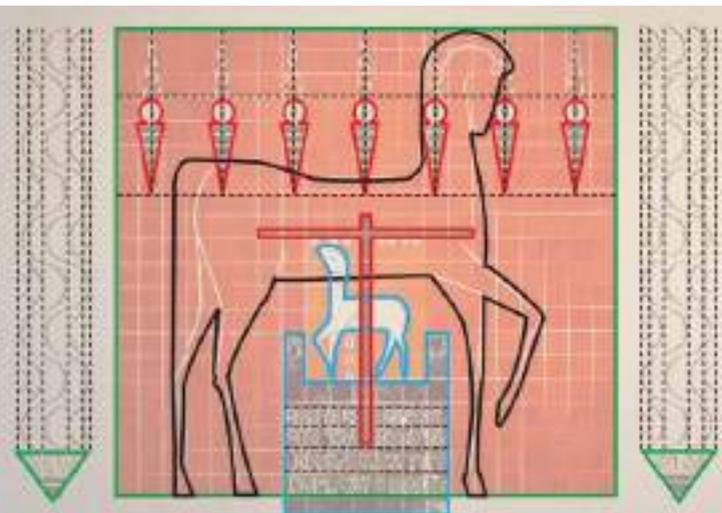


Vista dos painéis que compõem os “Fundamentos de Nossa Fé”. No alto de 15 metros do chão, de longe vê-se o ponto formado pelo quadrado vermelho. Foto: Arquivo pessoal. Cortesia: Cláudio Pastro.



Esquema do ponto sobre a obra do Cordeiro Imolado. Nota-se a formação do ponto na figura central do Cordeiro, e única de cor branca, no quadro vermelho. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

Simetria: Se dividirmos o painel ao meio, através de um eixo vertical, temos a distribuição das formas regulares e elementos, num equilíbrio visual e harmonioso que agrada aos olhos atentos. Do lado esquerdo três candelabros e meio dividem o espaço com metade da cruz e altar e um vaso com sua fumaça. A massa de texto com a letra alfa também é dividida de forma igual, assim como o quadrado vermelho e a parte traseira do grande cavalo, que distribui seu peso com a metade frontal do cordeiro branco. Do outro lado, o lado direito, temos as mesmas figuras e elementos, apenas modificada com a letra ômega do altar e invertida com a parte da frente do cavalo e a traseira do cordeiro. Se a divisão for através do eixo horizontal, temos na parte superior o peso dos candelabros que se contrapõem com o peso dos vasos e o altar. O grande contorno suave do corpo do cavalo se equilibra com o corpo pequeno, mas marcante, do cordeiro.



Esquema dos contornos e linhas sobre a obra do Cordeiro imolado. Os contornos estão em traçados contínuos e as linhas imaginárias em tracejados. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

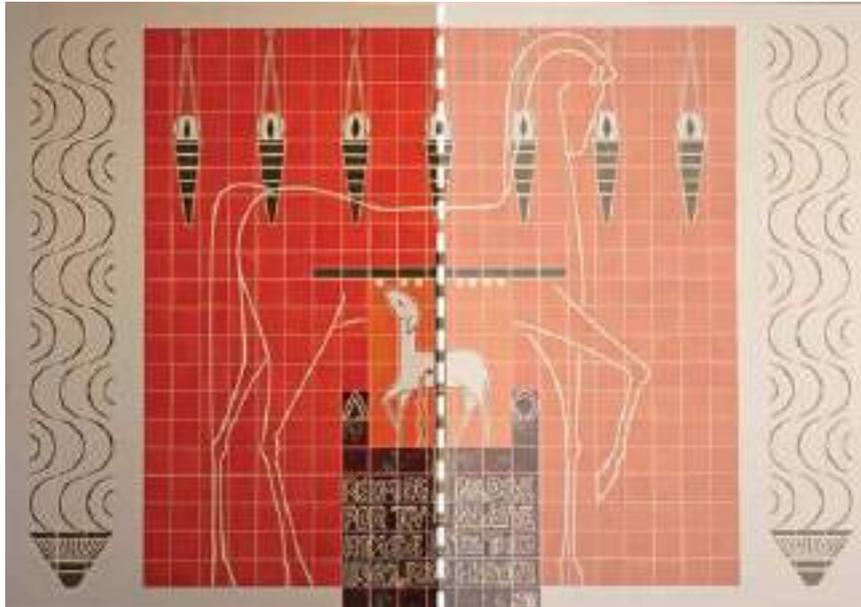
Característica da cor: A cor pura e primária, como o vermelho, aparece com grau máximo de saturação e intensidade cromática, num efeito devastador que chama a nossa atenção e nos hipnotiza. A maior área desta obra está coberta por esta cor de escarlate pulsante e rubro intenso. O branco, o dourado e a cor secundária do castanho escuro, vêm como contraponto deste intenso vermelho. As cores luminosas, como o branco e o vermelho, avançam em nossa direção como a luz do sol e seus raios ultras violeta, já a cor escura como o castanho escuro, afasta-se de nós. Uma cor especial utilizada pelo artista, o dourado, faz os dois papéis. Dependendo do posicionamento dos olhos e a luz natural do dia, a cor dourada fica com mais luminosidade aproximando-nos ou, mais escura, afastando-nos.

Para a leitura sobre a psicodinâmica, há uma leveza causada pelos brancos laterais, alegria e agitação na cor quente vermelha, na sobriedade do castanho ou dourado. O conceito psicológico das cores utilizadas está relacionado com associações subconsciente em face das experiências recentes e das vivências anteriores. A utilização destas cores ativa a mente, estimula, desperta e instiga o observador, provocando seus impulsos e instintos.

A trama e a geometria de Charles Bouleau nas obras de Cláudio Pastro Arte monumental: De grandiosa dimensão, o painel de 5 metros de altura por 7 metros de largura, atinge sua condição de monumental. Sua escala, que ultrapassa as proporções da medida do homem atual, age em um campo visual acima da linha do horizonte, numa altura aproximada de 15 metros, como no céu celeste, numa contemplação incessante. O movimento do espaço que envolve a obra e a quantidade de observadores a percebê-la, atestam sua categoria de arte monumental. A geometria no renascimento: Como uma perspectiva italiana, mais abstrata e linear, o painel forma uma teia a partir do centro. É a partir deste centro que são determi-

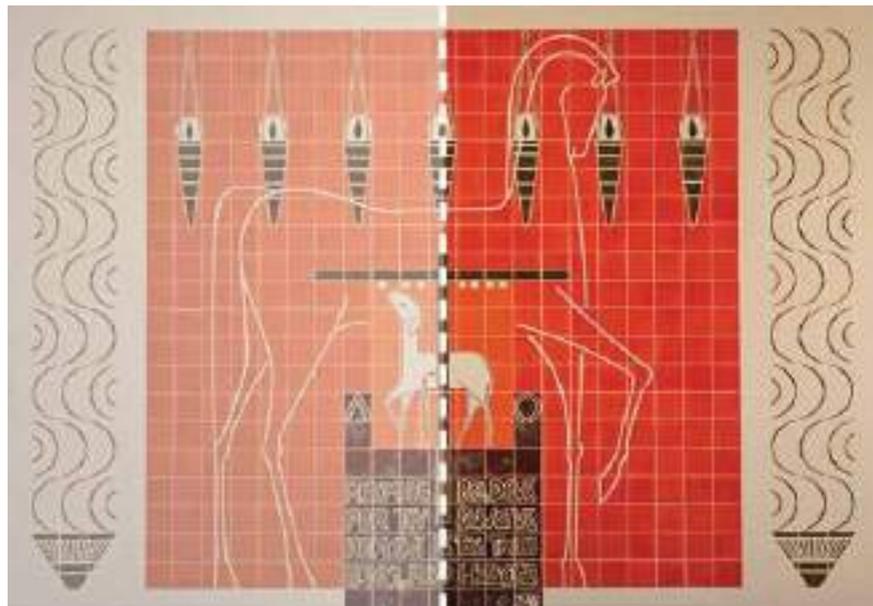
nados os planos para estabelecer a profundidade da obra. A partir da sobreposição de suas formas, em primeiro plano vemos a cruz, na sequência o altar com

o Cordeiro Imolado, depois os contornos do grande cavalo, seguindo os sete candelabros e por fim, o imenso quadrado vermelho.



Esquema de simetria sobre a obra do Cordeiro Imolado. Os elementos da esquerda são iguais ao da direita nas formas, quantidade e tamanho. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

Esquema de simetria sobre a obra do Cordeiro. Os elementos diferem nos animais e nas letras alfa e ômega, mas há um equilíbrio. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.



Os números áureos e a circularidade: Os círculos, formas preferidas nos quatrocentistas, aparecem como ornamentos na obra do Cordeiro Imolado. Como a luz do sol, aparecem em volta das chamas dos candelabros pendurados e nas fumaças que ladeiam o quadro vermelho. Observamos os meios círculos, que se unem, para formar uma delicada textura repleta de linhas sinuosas. O pentágono, formado na união dos pontos áureos, é percebido através dos pontos localizados na parte superior do candelabro do meio, nas extremidades dos candelabros, das pontas, esquerda e direita, na pata traseira direita do cavalo e, por fim, na pata dianteira esquerda do mesmo cavalo.

O movimento e as composições dinâmicas: Num primeiro momento, tudo parece calmo e estático. Ao observarmos mais detidamente, notamos os movimentos delicados que expressam toda a dinâmica da obra. Movimentos de articulação dos animais, nas ca-

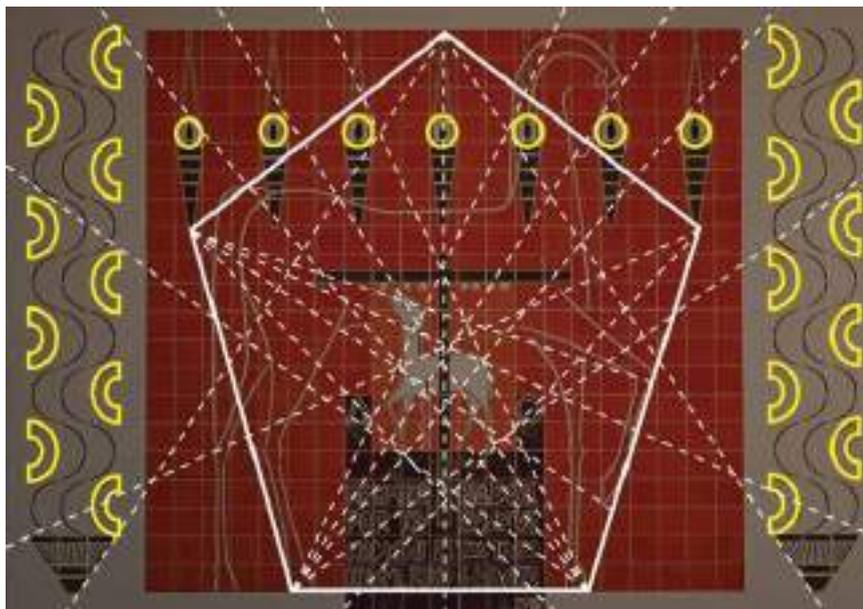
beças, a do cavalo para baixo e a do Cordeiro para cima. O levantar das patas, da direita do cavalo e da esquerda do Cordeiro. Movimentos da natureza, como a fluidez da água, a derramar o sangue do ferimento do Cordeiro. Também da natureza vem o movimento do vento, com as fumaças a sair dos vasos laterais e o movimento do fogo nas labaredas dos candelabros. Para Bouleau, algumas linhas e formas fazem referências a elementos que lembram os movimentos. As linhas serpentinadas que saem dos vasos laterais lembram o rastejar das serpentes em constante movimento, e a forma piramidal que lembra o formato do fogo em movimento incessante. O triângulo, das pirâmides, aparece em todo o painel, nos candelabros, nos vasos, e também não tão visível, mas mesmo assim presente, na junção dos candelabros das pontas com a base da cruz e, na junção dos vasos com o cruzamento da mesma cruz, que é o centro do painel.



Esquema de geometria e tramas sobre a obra do Cordeiro Imolado. A teia é formada a partir do cordeiro e atinge todos os outros elementos, como uma planta. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

Esquema de geometria e tramas sobre a obra do Cordeiro Imolado.

Os círculos e o semi-círculos estão presentes como ornamentos. A partir dos pontos áureos do pentágono saem as retas para posicionar todos os elementos. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

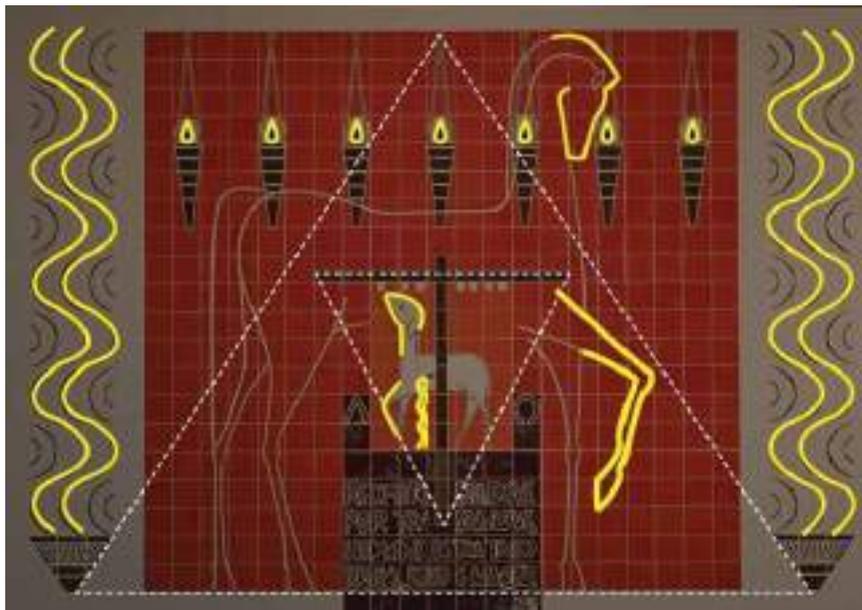


A Trama pictórica do Séc. XIX: Em toda a obra reina a simplicidade. A simplicidade das linhas e contornos, a simplicidade das formas, a simplicidade das cores, a simplicidade dos materiais e a simplicidade da composição. Do ponto de vista técnico, a armadura do retângulo aparece com força nesta obra e é responsável pelos diversos efeitos que a compõem. Da parte superior do candelabro do meio descem as diagonais para os vasos, que servem como base para as outras diagonais. As linhas paralelas verticais, a partir dos sete candelabros, e as linhas paralelas horizontais, a partir do altar e da cruz, cortam-se construindo as ortogonais que é a base da trama do século XIX.

Soluções da Idade Contemporânea: A contemporaneidade se revela na pintura como linguagem. Os azulejos pintados, e queimados no Paraná, trazem uma arte figurativa de estilo único e pessoal com referências no passado, mas extremamente atual. As cores puras, do vermelho, branco e do dou-

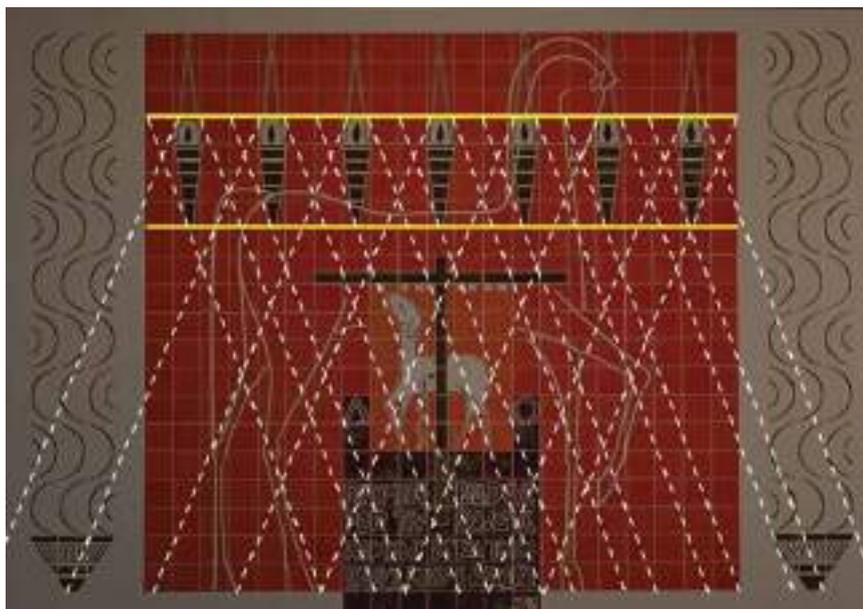
rado, e suas linhas geométricas de contornos delicados, ora retas ora sinuosas, regulam a composição de sua obra, plana. Pastro utiliza uma sintaxe própria para expressar a liturgia e todo o ensinamento cristão. Estuda de forma nada comparável a distribuição dos elementos, reconhecidos por todos, para formar um novo conjunto, e o conjunto para compor toda a obra.

A função do pesquisador é dar continuidade e aprofundamento às grandes descobertas que envolvem a Arte, Ciência e Tecnologia. Uma grande surpresa aconteceu durante meus estudos em Arte Bizantina em Iambul, na Turquia. Por isso, a próxima etapa deste trabalho de pesquisa e investigação, deverá ser o de desvendar as relações, proximidade, referências e intuição da igreja primitiva, com o processo de comunicação que o artista Cláudio Pastro aplica tão apropriadamente nos dias de hoje, na obra da Basílica de Aparecida.



Esquema de geometria e tramas sobre a obra do Cordeiro. Nos traçados contínuos, em amarelo, vemos todos os movimentos, e sua dinâmica, visíveis, como a fumaça e os biomecânicos. E nos tracejados, os invisíveis como o triângulo e a relação com o fogo. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.

Esquema de geometria e tramas sobre a obra do Cordeiro Imolado. As paralelas principais, em amarelo, foram formadas a partir das linhas dos candelabros. A partir destas paralelas formam-se as ortogonais para a base da construção dos elementos. Montagem sobre foto: Egidio S. Toda.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os anseios, expectativas e descobrimentos da linguagem artística que o artista Cláudio Pastro desenvolve na Arte sacra e que começaram na Catedral do Campo Limpo, culminando na Basílica de Aparecida, como a construção de sua *Obra Prima*, tive a felicidade de estudar e pesquisar com a ajuda da Universidade Presbiteriana Mackenzie, o Mack-Pesquisa e a Bolsa de estudos e intercâmbio acadêmico Santander e concluir com satisfação este projeto.

Com as aulas de conhecimento e saber, passadas pelo corpo docente da Pós-graduação da UPM Mackenzie através do Programa de Educação, Arte e História da Cultura, associada à aceitação pelo Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, de Barcelos, Portugal, sob co-orientação da Professora Doutora Paula Tavares em um período de 6 meses, tive o privilégio de adicionar informações importantes e cruciais para a elaboração desta pesquisa.

A complementação deu-se com as viagens e estudos sobre a Arte Bizantina, pela Turquia e os estudos em Arte Contemporânea, pela Alemanha.

Com um projeto multidisciplinar, abrangendo as áreas de História, Arte e Cultura, vimos no Capítulo 1 a história e a cultura sobre a aparição da imagem da Nossa Senhora da Imaculada Conceição e a necessidade da construção da Basílica de Nossa Senhora de Aparecida. No capítulo 2, tivemos uma visão geral sobre todas as obras que foram e que ainda estão sendo desenvolvidas no interior deste templo. Capelas, naves, Altar central, áreas internas e externas, sua linguagem, os materiais utilizados e sua comunicação. Já no capítulo 3, deu-se a leitura completa do painel do “Cordeiro Imolado e Ressuscitado com a Cruz”, que faz parte dos painéis da Nave leste, nos “Fundamentos da Nossa Fé”, representando a ressurreição de Cristo.

Depois de reunir tantos elementos de pesquisa, tornou-se possível chegar com mais propriedade à análise da obra do artista na Basílica de Aparecida e sua contribuição para a comunicação religiosa e para o culto. De

partida, o entendimento do contexto sociológico de per si permite compreender o quanto a religiosidade mariana já estava arraigada no patrimônio religioso da população do Brasil, enquanto colônia, principalmente nas Capitânicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, de onde partiam as expedições à busca do ouro. Nesse afã também carregavam consigo a religiosidade, que se impregnou na população do Vale do Paraíba do século XVIII. Nesse contexto, a descoberta da imagem de Nossa Senhora e a realização dos milagres, nela concentrou todas as energias devocionais dos povos locais e para aqueles distantes, para onde se dirigiam as expedições. O agregamento de sempre mais devotos levou à necessidade de construção de duas capelas, da Basílica Velha e finalmente da atual Basílica, na condição de Santuário Nacional.

É nesse contexto histórico que a administração do Santuário de Nossa Senhora Aparecida, ao concluir a obra civil da nova basílica, se vê ante o desafio de promover o seu acabamento interno de forma tal que fosse um elemento importante na propagação da fé. A escolha de Cláudio Pastro, entre outros 20 artistas especializados, evidencia o cuidado que se teve em garantir que o artista escolhido levasse em conta na obra todo esse patrimônio devocional que tivemos oportunidade de ver ao longo do primeiro capítulo. De fato, pudemos observar pelo passado histórico e atividades atuais de Cláudio Pastro, que ele é um artista sacro de profundo conhecimento litúrgico, que foi capaz de imprimir em sua mensagem artística o conteúdo litúrgico e evangelizatório que dele se esperava, sem perder de vista o zelo e o esmero pela construção da obra de arte. O material utilizado, principalmente da azulejaria dos painéis, até o detalhe do acompanhamento de sua queima, são rica evidência do esmero a que nos referimos. Por fim, chegamos à leitura completa da imagem, com a leitura da Imagem Pensamento e a Semiótica da Imagem, cuja análise semiótica está profundamente baseada nas teorias da imagem de Carla Prette e de Charles Bouleau e do pensamento baseados nos teóricos, Gilles Deleuze, Henri Bergson, George Berkeley, Micha-

el Foucault, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Ranciere, entre outros e as aulas de Teoria da Imagem pelo mestrado em Ilustração e Animação, do IPCA de Barcelos.

Através destes teóricos, da Leitura da Imagem, pudemos observar com que proporcionalidade e presteza o artista executa a sua obra, além de fazer reminiscência ao passado distante da arte egípcia e aos primórdios dos ensinamentos cristãos com a arte bizantina. O artista, seguindo padrões rigorosos, alcança de forma eficaz o grande público e nos remete ao pensamento de Horkheimer – Adorno, referido por Wolf, que nos permitimos rememorar: As obras de linguagem simples paralisam a imaginação e a espontaneidade, pela sua própria constituição objetiva. Elas são feitas de modo que sua apreensão adequada exija por certo presteza de intuito, dons de observação, competência específica, mas também proíba por completo a atividade mental do espectador ... (WOLF, 2005, p.79).

A elaboração desta dissertação, como gostaríamos de registrar, foi um exercício muito gratificante, porque antes de chegar à análise técnica da obra de arte, suportada por tantos autores especialistas, dos quais lançamos mão, tivemos a oportunidade de contato frequente com as obras de arte da Basílica, franqueadas pelo seu reitor, Pe. Darci Nicoli, bem como uma longa conversa com o artista, Cláudio Pasto, para compreender os motivos que o impulsionaram.

REFERÊNCIAS

- ALDRED, Cyril. **Egyptian Art: World Art**. 1ª ed. Thames & Hudson, 2008.
- ALVES, Andréa M.F. Queiroz. **Pintando uma imagem Nossa Senhora Aparecida – 1931: Igreja e Estado na Construção de um Símbolo Nacional**. 2005. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados, Dourados, MS.
- ANGELOZZI, Gilberto Aparecido. **Aparecida: A senhora dos esquecidos**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1997.
- BERGSON. Henri. **Matière at Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit**. 72 ed. Paris: Les Press Universitaires de France, 1965.
- BERKELEY, George. **Um ensaio para uma nova teoria da visão e a teoria da visão confirmada e explicada**. São Paulo: Unicamp, 2008.
- BOULEAU, Charles. **Tramas: La geometria secreta do los pintores**. Ed. Akal, 1996.
- BOTTEON, Pe. Luiz Claudemir. **A Casa de Barro – Residência dos Missionários Claretianos**. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.
- BRUSTOLONI, Júlio – **História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida**. 14ª. Edição. Aparecida. Editora Santuário, 2012.
- CORMACK, Robin. **Byzantine Art** - Oxford History of Art. Oxford Press, 2000.
- CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar Arte Contemporânea**. Lisboa: Estampa, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2 ed. Riode janeiro: Forense Universitária, 2003.
- ECO, Umberto. **Art and Beauty in the Middle Ages**. Yale University, 1986.
- _____. **Estética - As formas do conteúdo**. 1ª edição. Ed. Perspectiva, 1974.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. Editora Edgard Blucher, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1999.
- JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KAZHDAN Alexander (ed.), **The Oxford Dictionary of Byzantium**, 3 vols., Oxford University Press, 1991 - verbete Irene, Church of Saint, vol. 2.
- KILIÇKAYA, Ali. **Santa Sofia y La Iglesia de San Salvador de Chora**. Istanbul. Silk Road Publications, 2010.
- KING, Ross. **Michelangelo e o teto do papa**. Editora Record, 2004.
- LUSTOSA, Oscar de F. **A Igreja Católica no Brasil – República: Cem anos de compromisso: 1889 – 1989**. SP: Ed. Paulinas, 1991.
- MACHADO, Conêgo J. Correa. **Aparecida na História e na Literatura**. 1975.

MACIEL, José. A devoção à Nossa Senhora. In **CADERNOS MARIANOS**. Aparecida do Norte. São Paulo: Editora Santuário, 1940.

MARIE, Rose and HAGEN, Rainer. **Egypt Art**. Taschen.

MATHEWS, Thomas. **Byzantium: From Antiquity to the Renaissance**. Yale University, 1998.

MACLAGAN, M. **The City of Constantinople**. London: Thames & Hudson, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**. França. Editora Bayard, 2007.

NOYAPINTO, Virgílio. **Comunicação e Cultura Brasileira**. São Paulo. Ática, 2002.

PASTRO, Cláudio. **A arte no cristianismo - Fundamentos, linguagem, espaço**. 1 edição. São Paulo. Paulus.

_____. **Arte Sacra**. 2ª edição. São Paulo. Paulinas, 2001.

_____. **O espaço sagrado hoje**. 1ª edição. São Paulo. Loyola, 1993.

_____. **O Deus da beleza**. 1ª edição. São Paulo. Paulinas, 2008.

PRETTE, Maria Carla. **Para entender a Arte**. São Paulo. Globo, 2009.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo. Ática, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa. Orfeu Negro, 2010.

SANMARTINHO, Luís Mauro. **Teoria da Comunicação: Ideias, conceito e métodos**.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**. Da Pré-História ao Pós-Moderno. Rio de Janeiro. Ediouro, 2004.

TARTUFERI, Angelo. Miguel **Ángel**: Pintor, escultor y arquitecto. ATS Itália Editrice s.r.l., 2004.

ULLMANN & KONEMANN. **Romanesque. Architecture, Sculpture and Painting**. Tandem Verlag GmbH, 2007.

WOLF, Mauro. **Teoria das Comunicações de Massa**. Tradução Karina Jannini. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

ZUFFI, Stefano. Michelangelo, the Sistine Chapel. 1ª edição. Rizzoli Universe, 2003.

NOTAS

1 O Santuário de Nossa Sra. Aparecida passou a ser conhecido como “basílica velha”, a partir do início da construção do novo templo, em 1955.

2 Foi uma série de conferências realizadas entre 1962 e 1965, consideradas o grande evento da Igreja Católica do século XX, com o objetivo de modernizar a Igreja e atrair os cristãos afastados da religião.

3 Ciência que se ocupa de Deus, seus atributos e perfeições.

4 Ordem da cerimônia e preces de que se compõe o serviço divino, como se encontra determinado no ritual eclesiástico; as fórmulas consagradas das orações, rito, Ciência que trata das cerimônias e ritos.

5 Pertencente a congregação de Cister - abadia de Cluny, França.

6 Luís Lima, professor e doutor com especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, atua na área de investigação em filosofia e estética, leciona a disciplina de Teorias da Imagem, ministrada no curso de Pós graduação do Mestrado de Ilustração e Animação pelo IPCA-Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, na cidade de Barcelos em Portugal.

7 Aparição ou manifestação divina.

8 A noção de rizoma, como um modelo epistemológico ou descritivo, foi adotada a da estrutura de algumas plantas, cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, como raiz, talo ou ramo.

Objeto cilíndrico, em cujo fundo há fragmentos móveis de vidro colorido, os quais, ao refletirem-se sobre um jogo de espelhos dispostos, produzem inúmeras combinações de imagens.

Da antiga Grécia traz o significado de uma introdução aos mistérios do sagrado.