

Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século 20

Iconographic Christology: from its classic imagetic languages to a single Latin American expression at the end of the 20th century

*Helmut Renders**

Resumo

Este artigo interpreta o conjunto das modificações do acento cristológico na cristologia iconográfica ao longo dos séculos. Conclui que cada expressão é estritamente relacionada com uma situação histórica específica à qual se pretende responder com o recurso cristológico apresentado. A cristologia iconográfica trata e retrata menos questões abstratas da metafísica ou da transcendência que implicações imanentes do senhorio e da amizade de Jesus Cristo. Vista em conjunto, a cristologia iconográfica explorou uma boa parte dos aspectos clássicos da cristologia, porém geralmente na perspectiva da igreja oficial e só excepcionalmente na do artista ou de grupos sociais marginalizados. Entretanto, aparece no fim do século 20 e início do século 21, pela primeira vez, uma cristologia iconográfica brasileira, parcialmente com precedentes latino-americanos, focada na obra de Cristo, primeiramente na Teologia da Libertação e depois no pentecostalismo.

Palavras-chave: cristologia; cristologia iconográfica; pessoa e obra de Cristo; cristologia brasileira.

Abstract

This article interprets the set of Christological accents in the iconographic Christology in its permanent modification over the centuries. It comes to the conclusion that each expression is closely related to a specific historical situation to which one intends to respond with the presented Christological resource. More than the immanent implications of the lordship and friendship of Jesus Christ, the iconographic Christology treats and portrays the abstract questions of metaphysics or transcendence. Seen altogether, the iconographic Christology explored a good part of the aspects of classic Christology, however generally in the perspective of the official church and only exceptionally in the perspective of the artist or socially marginalized groups. Nevertheless, at the end of the 20th and the beginning of the 21st century, a Brazilian iconographic Christology appears for the first time, partially with Latin American precedents, focusing on the work of Christ, first in Liberation Theology, later in Pentecostalism.

Keywords: Christology; iconographic Christology; person and work of Christ; Brazilian Christology.

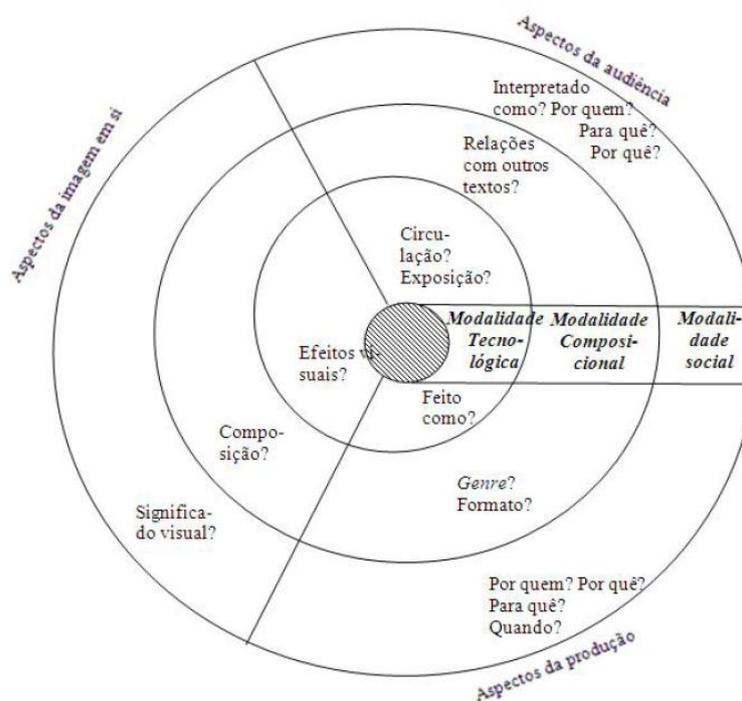
* Doutor em Ciências da Religião pela UEMSP, com estágio pós-doutoral em Ciência da Religião pela UFJF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião e da Faculdade de Teologia da UEMSP. Email: helmut.renders@metodista.br

Introdução

Neste breve ensaio cristológico, pretendemos interpretar, em conjunto, representações imagéticas de Jesus, o Cristo, criadas no decorrer de séculos. Propomos esta apresentação panorâmica porque percebemos, em sala de aula, que o debate sobre uma contextualização latino-americana da cristologia leva, frequentemente, a uma fixação temática conflitante, à defesa ou ao favorecimento de uma ou outra parte da rica tradição cristológica, muitas vezes articulada em sistemas ou lógicas dicotômicas. Assim, a segunda parte do século 20 foi dominada pelo debate ao redor do conceito pannenberguiano de uma cristologia baixa, ascendente, ou de uma cristologia alta, descendente. Trata-se, até certo ponto, de uma nova versão da discussão moderna sobre uma visão metafísica *ou* científica do mundo, ou ainda, quanto à época da antiguidade, sobre a natureza humana e/ou divina na base de uma antropologia teológica de substâncias.

Diante desse quadro, é a nossa proposta, primeiramente, lembrar o fenômeno contínuo da releitura da cristologia no decorrer da história através das suas representações imagéticas. Estas releituras ocorrem dentro de certos significados já preestabelecidos ou há verdadeiras inovações, inclusive depois da fase inicial da sua formulação? Em sociedades crescentemente heterogêneas – representadas em sala de aula pela diversidade discente e docente –, este resgate pode contribuir para convivências mais reconciliadoras em igrejas também cada dia mais heterogêneas, nos casos em que estas não tenham optado pela guetorização.

Quanto à escolha, precisamos dizer algo mais. Quando uma cristologia passa do texto para a imagem e se torna típica para certa época e local, ela carrega em si mais uma segunda pluralidade de significados: a leitura oficial da igreja como instituição e a leitura de grupos marginalizados na igreja (e dependendo do momento histórico, marginalizados ou não na história)¹. Quanto à interpretação de artefatos artísticos, seguimos aqui Rose (2007, p. 31), que sugere interpretar imagens e esculturas na tripla perspectiva das modalidades tecnológicas, composicionais e sociais.



Quanto à *modalidade tecnológica*, focamos no aspecto da circulação. Trata-se de artefatos do âmbito da casa ou de templos, da esfera privada ou pública?

Quanto à *modalidade composicional*, privilegiamos os aspectos da produção e da imagem em si. Quais são os traços socioculturais? Quanto aos contornos figurativos, podemos relacionar a linguagem corporal retratada com cristologias estabelecidas? Há explicações históricas para a opção cristológica retratada? O que essa opção significava? Como avaliamos o potencial e o limite quanto ao desafio enfrentado?

A *modalidade social* sensibiliza para aspectos da encomenda, produção e recepção. Entram aqui aqueles que encomendaram e idealizaram a obra; o artista ou sua escola e aqueles que nela se espelharam ou com ela conviveram. Pertencem à questão da recepção tanto seu aspecto performativo e poderoso como a possibilidade de uma maior polissemia pelas tendências mitopoéticas

(Eco, 1979, p. 240), capazes de criar novos sentidos e espaços até alternativos ao lado do discurso oficial.

1. A diversidade cristológica

Organizamos, em seguida, os artefatos cristológicos segundo uma ordem cronológica e comparamos os mesmos com descrições cristológicas clássicas, como “verdadeiro ser humano” e “verdadeiro Deus”, a distinção entre uma cristologia “baixa, ascendente”, ou “alta, descendente” (Pannenberg) e o foco na “pessoa” ou na “obra” de Cristo. Lembramos que a composição dessas descrições cristológicas não representa definições exatas, mas espaços e polaridades: espaços no sentido de que delimitaram até onde se podia avançar e mover, e polaridades no sentido de não perderem totalmente aspectos “opostos”. Era esta multiplicidade e diversidade de sentidos cristológicos mantida em relação que garantiu a relevância da cristologia, no decorrer dos séculos, segundo as necessidades das épocas e dos contextos.

As respectivas releituras representaram e representam sempre acentuações, e a eternização de um ou outro acento, fora do seu contexto histórico, indica um possível congelamento da dinâmica cristológica. Entendemos acentuações como movimentos em direção a desafios concretos, demandas culturais ou de época. Por causa disso, os acentos mudam, mesmo que estas mudanças sejam tão lentas que ultrapassem a experiência de uma ou mais gerações. Isso porque as transformações religiosas acompanham os desenvolvimentos culturais, que em geral são lentos e processuais.

2. Jesus, o bom pastor, e *Christus Sol invictus*

Iniciamos com duas representações dos primeiros três séculos: uma das catacumbas (figura 1) e uma de um mausoléu de uma família mais nobre (figura 2); ambas, aproximadamente, da mesma época.

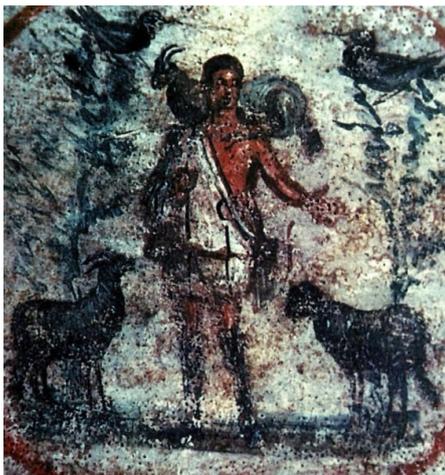


Figura 1: Jesus, o bom pastor.

Roma, Catacumba de Priscila, 250 d.C.



Figura 2: Cristo, *Sol Invictus*.

Roma, Mosaico em uma Casa, 300 d.C.

Jesus, o bom pastor (figura 1), é o motivo mais antigo encontrado na história dos artefatos. A localização, a catacumba de Priscila, um lugar de sepultamento, remete-nos, primeiramente, a uma época na qual não era permitido erguer publicamente representações da fé cristã. Em segundo lugar, ela nos explica a provável escolha do motivo. Por um lado, a imagem do bom pastor possibilitou a identificação com ele por parte de pessoas marginalizadas na sociedade, tendo o pastor uma fama de não pertencer a um lugar fixo, de não se submeter às ordens estabelecidas, de viver, muitas vezes, uma vida mais solitária, longe do ambiente de uma família constituída. Por outro lado, a imagem do pastor articula também um Deus que não exclui este grupo social.

A composição destaca o aspecto do cuidado, sinalizado pelo balde com água na mão direita e pela ovelha carregada nos ombros, ao redor do pescoço. Ao lado do aspecto do cuidado, há uma interessante dinâmica relacional. Enquanto as três ovelhas olham para o pastor, este olha para os observadores da pintura. Assim, forma-se uma unidade aberta em Cristo. As ovelhas estão em comunhão e a figura de Jesus, o bom pastor, transcende ou abre esta comunhão para o espectador.

Sobre o artista não sabemos nada, senão a sua classe social: o artista visual e plástico pertencia, na antiguidade, ao grupo dos que trabalhavam com as suas mãos, o que era especialmente comum entre os escravos e artesãos. A arte não sinaliza aqui erudição, mas um estado mais humilde de origem. O motivo, entretanto, é uma adaptação da cultura greco-romana, mais exatamente

de figuras de Hermes (Eusébio, 2005, p. 17-19) e suas representações com uma ovelha ao redor do pescoço (um detalhe que o texto bíblico não relata). Jesus, o bom pastor, substituiu o mensageiro dos deuses, Hermes.

O Cristo sol (figura 2) foi encontrado nos chamados necrófilos do Vaticano, que se acham hoje em dia abaixo da Catedral São Pedro. Originalmente, tratava-se de um mausoléu, ou seja, de um prédio visível. Por seu dono, devemos imaginar uma família com posses. Cerca de 30 anos ou uma geração antes da virada constantiniana, em 313 d.C., encontramos uma interpretação mais imperial de Jesus. A metáfora imagética do Cristo Sol dialogava tanto com exemplos bíblicos quanto com tradições modernas romanas. No Antigo Testamento, os Salmos 80, 4 e 84, 11 e Números 6, 25 exploram, por exemplo, a metáfora. Quanto a Roma, apesar de antigas tradições etruscas, o culto ao *Deus Sol Invictus* foi um fenômeno tardio; a partir do imperador *Septimius Severus* (193–211), tornou-se parte do culto ao imperador. Na época do imperador Probus (276–282), tornou-se culto de império, sinalizando uma nova época mais feliz em analogia ao pôr do sol. Assim, aparece nas suas moedas (figura 3):



Figura 3: Deus *Sol Invictus*. Moeda do Imperador Probus, cerca de 276 d.C.



Figura 4: Deus *Sol Invictus*. Moeda do Imperador Constantino, cerca de 310 d.C.

O imperador Constantino (272-337) manteve a imagem ainda no seu arco de triunfo, porém sem alegação religiosa específica. Entretanto, há moedas do *Sol Invictus* da sua época até o ano 323. Na figura 4, o *Deus Sol Invictus* segura em sua mão esquerda o globo. A iconografia do mosaico (figura 2) depende claramente da tradição romana. Ela cita todos os atributos clássicos do *Deus Sol Invictus*: a cabeça com as chamas ou raios e a carruagem puxada pelos cavalos. O *Christus Sol Invictus* é uma releitura cristã de um imaginário religioso cultural contemporâneo, dominante e amplamente aceito no mundo pagão: o *Christus Sol*

Invictus assume os atributos do imperador (cf. Burckhardt, 2006, p. 40). Da mesma forma, devem as folhas verdes da videira representar uma releitura do mito de Dionísio. Porém, não se espera mais o retorno de Dionísio do Hades, mas testemunha-se a ressurreição daquele que se diz a videira verdadeira. Estas fusões e releituras de imaginários romanos e cristãos, a possibilidade de bancar a construção de um mausoléu, tudo isso parece pertencer mais a classes sociais elevadas.

De Hermes vem outro elemento presente nas catacumbas, que iria, na época do barroco, criar uma dinâmica muito própria: a sua juventude.

Jesus, o bom pastor, e o *Christus Sol Invictus*², ambos da mesma época e do mesmo ambiente, são duas interpretações imagéticas bem distintas. A primeira afirma o aspecto humano de Jesus, o cuidado e a misericórdia, e foca, provavelmente, no porvir; a segunda sublinha o seu aspecto divino, o Cristo, eterno e “invencível”. Isso contempla a esperança do nascer de novo, da ressurreição, mas também de uma nova época, de uma extensão do tempo na história.

Das duas imagens, herdamos aparentemente somente a imagem de Jesus como bom pastor. Porém, os atributos iconográficos e ritualistas do *Christus Sol Invictus* não caíram plenamente em desuso. A definição do dia 25 de dezembro como dia do nascimento de Jesus lembra a vitória do *Christus Sol Invictus* sobre o *Deus Sol Invictus* do Império Romano. Além disso, cada futura pintura que representaria, ao redor da cabeça de Cristo, um halo ou uma auréola, para destacar a sua pertença a Deus, reproduz, originalmente, os raios do sol ao redor da cabeça do *Christus Sol Invictus*.

2. Cristo Pantocrator

O Credo Niceno-Constantinopolitano afirma, em 381, em relação a Jesus, o Cristo, que ele é “Deus de Deus, Luz da Luz, verdadeiro Deus de verdadeiro Deus”. Talvez seja a expressão “Luz da Luz” ainda um reflexo do antigo *Christus Sol Invictus*; certamente, é a introdução do halo ou da auréola ao redor da cabeça de Cristo³. Cento e cinquenta anos depois, diversos conflitos cristológicos resultaram, com o Concílio de Calcedônia (451 d. C.), no acréscimo da expressão “verdadeiro ser humano” ao lado de “verdadeiro Deus”.

Em termos iconográficos, era novidade o aparecimento do *Cristo Pantocrator*, inicialmente retratado como Cristo sentado no globo – que lhe serve como trono – e depois somente como busto⁴. O nosso exemplo é da Igreja Santa Constanza (figura 5), do século 4⁵.



Figura 5: Cristo Pantocrator, Igreja Santa Constanza, Roma, século 4.

Os atributos hagiográficos são mistos. Por um lado, o halo e a localização dos mosaicos nas cúpulas ou nas nárteces das igrejas representam o aspecto divino. Por outro lado, a túnica é atributo de um senador. Corresponde a isso o pergaminho⁶ e o fato que o mundo é o trono de Deus, não o céu. O *pantocrator*, aquele que governa tudo, é, então, menos um Cristo cósmico e mais um imperador com autorização divina. Esta escolha por Teodorico não surpreende. Ele era ostrogodo e cristão ariano. Este sistema focava mais o aspecto subjetivo da fé no qual o sujeito responde à vontade salvífica de Deus com sua vontade⁷.

Ao longo do tempo, misturar-se-iam os motivos do Cristo Pantocrator e do *Jesus Christus Rex Regnum*, Jesus Cristo Rei dos Reis. Isso acontece, pela primeira vez, no reino bizantino, como pode ser visto em seguida na moeda (figura 6) que contém as palavras *Iesus Cristus Basileo Basileu*, lado a lado com o retrato de Jesus Pantocrator Reis (Ingram, 1876, p. 132).



Figura 6: Moeda de Johannes Zimisces, 975 d. C.
Combina o motivo do Cristo Rei com o motivo do Cristo Pantocrator.

Depois de um intervalo entre 726 d.C. e 843 d.C., a chamada disputa iconoclasta – ou o debate sobre o “*transitus*” do divino pela forma – foi decidida pelo Segundo Concílio de Niceia (787 d.C.) e o Concílio de Constantinopla (869-870 d.C.) com a introdução da distinção entre a adoração (*latría*) que pertence somente a Deus e a veneração que se dirige a todos os tipos de imagens. Esta iconografia iria prevalecer no reino bizantino e na Igreja Ortodoxa até 1453, data da conquista de Constantinopla pelos otomanos. Por causa disso, ela é hoje em dia geralmente mais relacionada com a igreja do Oriente que do Ocidente. No Ocidente, porém, reapareceria de forma modificada, a partir da segunda metade do século 14, como *Salvator Mundi*, justamente depois do saque de Constantinopla, e nos meados do século 19, como cristologia ultramontana principal em forma de *Jesus Christus Rex Regnum*.

Jesus Pantocrator é claramente um Cristo imperial e, conseqüentemente, insigne dos imperadores cristãos, mas também do poder “cívico”⁸. Pela presença da mesma linguagem imagética em moedas de imperadores e nos “céus” das igrejas, estas esferas distintas foram interligadas e finalmente fundidas; pareciam falar a mesma língua e pertencer ao mesmo mundo. Enquanto, por exemplo, o Cristo cósmico da epístola de Efésios servia como protetor da jovem igreja e, ao mesmo tempo, unia o mundo nele (Ef 4.6,10), o Cristo Pantocrator é patrono da ordem sociopolítica estabelecida do mundo, inclusive dos tronos.

3. O Cristo majestoso e o reinado de Carlos Magno e dos Ottonios

Enquanto a disputa iconoclasta ainda ocupava o Oriente, iniciou-se, no Ocidente, uma nova fase com a coroação de Carlos Magno em 800. Era uma nova época na qual, depois de um longo declínio causado pelo recuo do Império Romano, os povos juntaram novamente as suas forças. No reino carolíngio,

encontramos uma nova linguagem de forma cristológica que se manteve do século 9 (figura 7) até o século 12 (figura 8). A primeira novidade é que se trata de representações que envolvem a cruz.

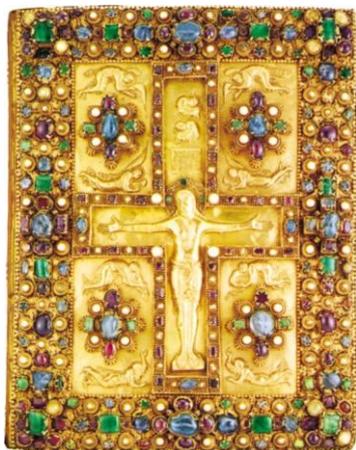


Figura 7: Evangeliar de Lindau, Alemanha, cerca de 880 d.C.



Figura 8: Cruz de Imervard, Braunschweig, Alemanha, cerca de 1150 d.C.

Entretanto, apesar de se tratar de cenas de crucificação, Jesus não parece ser marcado pelo sofrimento. Sua cabeça está erguida, a expressão facial é serena e as linhas corporais, quase geométricas, não são, aparentemente, nem um pouco afetadas pelo momento da crucificação⁹. Viladesau (2006, p. 72) destaca “a soberania do elemento teológico do triunfo, em comparação com o realismo histórico [...] e com mais frequência, apesar do fato de que ‘narrativamente’ ele morreu, ele é retratado iconologicamente vivo com a vida divina, que se manifestará na ressurreição”.

O salvador é representado por um ser humano caracterizado por dignidade e majestade, até diante da morte e do sofrimento. É um homem divino que, com atitude real, enfrenta a morte.

A visão triunfal da cruz se adequa ao caráter militante e às ideias heroicas dos povos bárbaros convertidos ao cristianismo nos séculos após a queda de Roma. Além disso, a sua mentalidade muito concreta foi favorável ao culto da cruz como uma relíquia e ao gesto do sinal da cruz como uma proteção contra o mal (Viladesau, 2006, p. 72).

A cruz como proteção do mal corresponde à teoria do resgate, segundo a qual a morte de Jesus serve, em primeiro lugar, como preço de resgate das almas humanas que pertenciam ao diabo. A ênfase no sacrifício expiatório acabou valorizando o aspecto ritualista da fé cristã e a concentração no culto eucarístico. Ao Cristo majestoso correspondiam cavaleiros e damas, oficiais e administradores virtuosos. Já os agricultores, ou seja, a grande maioria da população, perderam sucessivamente, entre 800 d.C. e 1200 d.C., suas liberdades e foram, no sistema feudal, reduzidos a servos. Para eles, que pertenciam ainda a um mundo supostamente imutável, o Cristo majestoso representava provavelmente o lado dos seus senhores.

Em meio a essa época, surgem duas novas interpretações da morte de Jesus Cristo. Anselmo de Cantuária (1033/1034-1109) apresenta a sua teoria da satisfação da ira de Deus e Pedro Abelardo (1079-1142), a sua teoria moral que interpreta a cruz como sinal do amor de Deus. Anselmo constrói uma analogia entre Deus e a humanidade que segue a lógica germânica da relação entre o feudo e seu vassalo, ou seja, a sua cristologia reflete e fortalece as relações de poder estabelecidas. Abelardo enxerga na cruz o sinal divino da redenção que dá a oportunidade de um novo começo. Mas um novo começo de quem? Podemos aqui imaginar necessidades essenciais biográficas ou a aurora de mudanças mais amplas no mundo, que ocorreriam bem mais tarde. Isso transparece provavelmente em mais um detalhe. Anselmo afirma com *credo ut intelligam* – creio para, enfim, poder compreender – o mundo medieval; Abelardo avança com seu *nihil credendum, nisi prius intellectum* – nada pode ser acreditado, a menos que seja primeiro entendido – na direção do Renascimento. Ambos, porém, não vivenciaram a transformação dos seus programas teológicos em representações imagéticas.

4. Jesus Cristo sofredor na época da fome da peste negra

O próximo passo do desenvolvimento da linguagem cristológica aconteceu com a chegada do fim da época medieval e refletiu diretamente duas tragédias da época: as pobres colheitas causadas pelos severos invernos, em consequência de atividades vulcânicas elevadas no ano 1258, e a chegada da peste negra ou bubônica nos anos 1346 e 1352.

Certamente, ajudou a difundir estas circunstâncias a teoria da satisfação de Anselmo. Aos poucos, isso tudo convergiu para a impressão de que as catástrofes ocorridas fossem punições divinas, expressão da sua ira, e que a reversão dessa situação viria, em primeiro lugar, com atos de penitência. A morte de um terço, em algumas regiões da Europa, até da metade da população, não por guerras, mas por falta de alimento e doenças, servia como prova. Já a presença de Abelardo era mais sutil. Certamente, entraram elementos da lógica de Abelardo nas obras de Pedro Lombardo (1100-1160) e Tomás de Aquino (1225-1274). Ambos foram integrados na iconografia franciscana. Anselmo, pela iconografia das chagas, e Abelardo, pelo Cristo que desce da cruz. Tanto uma quanto outra se baseiam em um novo acento: uma linguagem mais natural.

A primeira obra que representa esta iconografia menos idealizadora e mais natural é a cruz de Gero, de 980 d.C., na Colônia, Alemanha. Ainda, uma obra de um artista desconhecido é considerada o primeiro sinal de uma visão mais física do ser humano, que acabou acentuando, nas cenas da crucificação, o sofrimento de Jesus (figura 9). No entanto, demorariam mais trezentos anos até que o italiano Giotto di Bondone popularizasse este estilo nas suas cenas de crucificação, como aquela na Capela de Scrovegni, em Pádua, criada entre 1304-1306. Finalmente, radicalizar-se-iam, no fim do século 14, os chamados crucifixos da peste, como aquele da cidade de Neuss, Alemanha (figura 10). A ênfase está no realismo do sofrimento e da agonia, experiências humanas tantas vezes encontradas na época.



Figura 9: O crucifixo de Gero, cerca de 980 d.C., Colônia, Alemanha.



Figura 10: Crucifixo da peste negra, 1360, Igreja do Santo Quirinius, Neuss, Alemanha.

O estilo novo e naturalista, mais sensível ao sofrimento, tanto do Cristo como do ser humano, serviu como espelho para as catástrofes da época e modificou a espiritualidade. Foi nessa época que os franciscanos começaram a popularizar o rito de caminhar a *via crucis*, primeiro com sete, depois com quatorze estações. O que era primariamente, de fato, um caminhar, chegou ao século 16 nos prédios das próprias igrejas. Seu objetivo principal era criar um consentimento pela contemplação dos sofrimentos de Jesus. No Brasil, esta espiritualidade teria uma longa duração, que passava pelo pleno século 18 e ia até os meados do século 19 como espiritualidade preferencial da reforma católica.

Quanto aos artistas, ocorreu, no fim dessa época, uma revolução. De repente, conheceram-se os nomes dos artistas, escultores e pintores. Apareceram novos sujeitos que não eram somente reis, generais ou donos de terra. Uma tendência, porém, prevaleceria: a de interpretar a religião mais em termos jurídicos que ritualistas. Isso se iniciou com Anselmo e ia prevalecer até Calvino, ou seja, quase quinhentos anos.

5. Cristo como *Salvator Mundi* e a época das conquistas

Na Europa, seguiu-se a Renascença (1400-1575), com seu início em Veneza, de onde foi logo para Florença, Paris, Antuérpia, Mogúncia, Colônia e Wittenberg, Cantabrigia e Oxônia, menos para a Espanha e, menos ainda, Portugal. Todos esses centros uniram universidades importantes, com centros de arte, novas gráficas, para imprimir livros, e famílias aristocráticas, que serviram como anfitriãs do movimento. Continuou a ênfase naturalista da época anterior e surgiu um novo otimismo quanto às capacidades do ser humano e o desenvolvimento das ciências e das artes. No entanto, na arte, seria outra nova imagem que articularia o interesse da Renascença na vida: o *Salvator Mundi*.

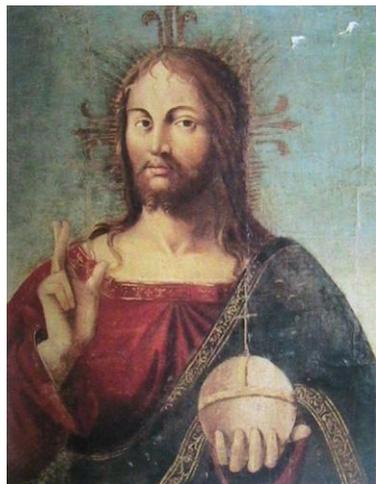


Figura 10: *Salvator Mundi*, Antonello da Messina.



Figura 11: *Menino Jesus de Malines*, 1550.

O motivo aparece depois de 1400 e foi reproduzido por artistas renascentistas famosos, como os católicos Antonello da Messina (1430-1479) – figura 10 – e Andrea Previtali (1470-1528), o luterano Albrecht Dürer (1471-1521) e o artista e cientista Leonardo da Vinci (1452-1519). Todos eles eram artistas “da reforma”: ou da reforma protestante ou da reforma católica. Desse modo, trata-se de uma arte europeia ocidental que acompanha as conquistas e expansões científicas e territoriais.

O *salvator mundi*, porém, não é, iconograficamente, plenamente novo. Ele lembra o Cristo pantocrator em sua fase inicial em três aspectos. A roupa é ainda de um senador, o movimento da mão com gesto de bênção segue detalhadamente os modelos gregos, em que a combinação dos dedos representa as letras IC e XC – que quer dizer IesuS XristoS –, e o globo reaparece. Entretanto, o globo é agora não mais o trono de Deus, mas está em suas mãos. A bênção dirige-se novamente ao observador; talvez, também ao mundo. O reaparecimento do globo é o elemento surpresa. Por um lado, o globo ocupa um lugar antigamente reservado para a Bíblia; por outro, não é mais trono de Deus. Mesmo ainda sem articular a substituição da revelação (= Bíblia) pela razão (= mundo), sinaliza um distanciamento entre Deus e o mundo por não servir mais como seu trono e por estar, simplesmente, em suas mãos.

Outro caso é o menino Jesus (figura 11), de Portugal. O gesto da mão direita e o globo na mão esquerda são idênticos. Porém, o retrato como menino

radicaliza o elemento da juventude encontrado nas imagens do Jesus como bom pastor, resultado do interesse paleocristão da Contrarreforma¹⁰.

6. O barroco como arte contrarreformista

Os fundamentos da Contrarreforma foram criados entre 1543 e 1561 no Concílio de Trento. Viladesau resume:

A Reforma Católica caracterizou, pela continuação e renovação do espírito medieval do misticismo: um esforço para alcançar a comunhão íntima com Deus, especialmente através de uma vida de oração mental. Isso não quer dizer que os místicos eram necessariamente representantes da posição “oficial” da Igreja da Contrarreforma. [...] Mesmo alguns daqueles que acabaram por ser reconhecidos como santos e como defensores da causa católica sofreram oposição durante suas vidas. O carmelita João da Cruz foi preso por um tempo pela Inquisição espanhola, [...] e as obras de Teresa de Ávila foram criticadas por sua falta de doutrina ortodoxa. No entanto, essas pessoas, eventualmente, foram contabilizadas entre os grandes representantes do ressurgimento católico. Eles reafirmaram a reforma dos ideais tradicionais da vida monástica, que tinha sido tão desacreditada e rejeitada pelos reformadores do Norte. Entre os místicos também deve ser contado Inácio de Loyola, que formulou uma espécie de misticismo militante que tomou o seu lugar no meio do mundo, em vez de no convento ou mosteiro. [...] Por toda a sua ênfase na cruz, os escritos dos grandes místicos espanhóis contêm relativamente pouco sobre a crucificação de Jesus. (Viladesau, 2008, p. 240).

Os estilos oficialmente adotados foram, respectivamente, o Maneirismo e o Barroco. Referente à escola do Maneirismo como estilo da Contrarreforma, Viladesau comenta:

Podemos discernir várias tendências na arte católica do período pós-tridentino, que tentou corrigir as falhas percebidas na arte no início Cinquecento e especialmente no Maneirismo: 1) arcaísmo proposital, ou seja, o retorno aos modelos pré-renascentistas; 2) a influência de estudo, especialmente do movimento paleocristão; 3) defesa da superioridade da doutrina acima da arte, bem como a utilização da arte como meio de educação, doutrinação e propaganda; 4) apelo popular e da afetividade na arte; 5) a valorização do naturalismo visual, em contraste com tanto idealismo, e do expressionismo e 6) concentração polêmica em certos temas dogmáticos contestados. (Viladesau, 2008, p. 275-276).

Trata-se de movimento alternativo de retorno tanto para uma iconografia simbólica dos primeiros artefatos da fé (arte paleocristã) em suas fases

catacumbária¹¹ (até 313 d.C.) e basilical, interpretados como focados no porvir, como para a Idade Média, com sua espiritualidade sacramental e sua ênfase institucional e menos pessoal. A arte tornou-se, novamente, braço prolongado da propaganda religiosa, o que levou à negação da liberdade do artista, tão importante na Renascença.

Para a colônia brasileira, vale tudo o que foi dito nos parágrafos anteriores. A primeira e mais duradoura ênfase está no Cristo sofredor (figura 12, ainda do século 18). Apesar disso, lembra Karge (1991, p. 100) a existência de uma iconografia do Cristo que abraça Francisco de Assis (1182-1226) na Cruz, ao redor de 1620. Formas até mais radicais dessa iconografia também se encontram no Brasil (figura 13). O motivo já aparece com uma visão de Bernardo de Claraval (1090-1153)¹². A escultura brasileira apresentada abaixo (figura 13) vai além da iconografia clássica: Jesus, ainda com asas de querubim, desce da cruz e abraça Francisco, enquanto este, aparentemente, passa por um êxtase.



Figura 12: Jesus Cristo sofredor, marfim, século 18, Pirenópolis, Brasil.



Figura 13: Cristo abraçando Francisco, madeira, século 18, São Paulo.

Uma terceira linguagem é a da tradição do menino Jesus (figura 11), às vezes a do bom pastor (cf. Osswald, 1996), que estava presente desde o início da colonização, mas que ganhou ainda mais destaque na época do barroco. Dominante era, porém, a imagem do Cristo sofredor.

7. Rembrandt e a iconografia calvinista

Na mesma época do Concílio de Trento, João Calvino (1509-1564) formularia a sua teoria da substituição penal. Por um lado, ele não mais destacou a ira de Deus; por outro, interpretou a justiça divina em analogia com a lógica da lei romana segundo a qual a ordem somente pode ser restabelecida quando o culpado for em cada caso, de fato, punido. Além disso, Calvino apresentou uma versão mais teocêntrica da fé cristã do que, por exemplo, Zwinglio. Isso o levou também a ver a arte de forma crítica. Mas, apesar da sua tese de que as artes visuais contribuiriam para uma visão ilusória do mundo, mostrou Joby (2004, p. 24-29) como Rembrandt van Rijn traduziu a teologia de Calvino em imagens¹³. Ele fez isso, basicamente, pela escolha dos seus motivos e através da sua marca artística, a ênfase nos contrastes de luz e o uso da luz como sinônimo da revelação¹⁴.



Figura 14: Jesus e Maria Madalena, 1615, Rembrandt.



Figura 15: Jesus, tirado da cruz, 1631, Rembrandt.

Já a segunda contribuição calvinista para a cristologia, a teoria governamental de Hugo Grócio (1583-1645), um remonstrante (arminiano, depois da morte de Armínio), não ganhou uma representação imediata. Porém, sua proposta de articular um caminho entre Tomás de Aquino e os Socinianos seria talvez melhor representada pela iconografia franciscana e o Cristo que desce da cruz para abraçar Francisco (figura 13).

8. O Jesus bom pastor como iconografia romântica da época do imperialismo dos séculos 19 e 20

Nos meados do século 19, reaparece a antiga iconografia do Jesus bom pastor. Desta vez, porém, será uma arte pendurada nas paredes das casas particulares, possibilitada pela técnica da litografia, que permitiu uma reprodução em massa.



Figura 16: Jesus, o bom pastor, Bernhard Plockhorst, cerca de 1880.

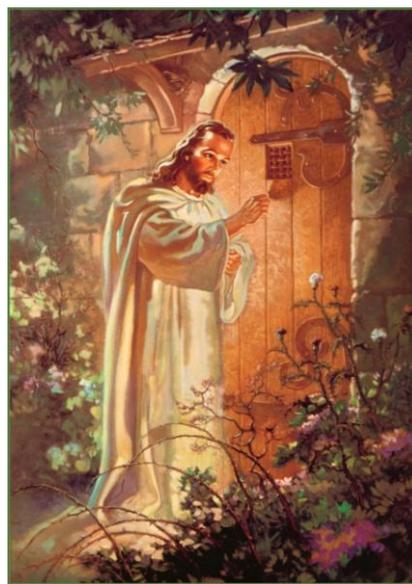


Figura 17: Jesus batendo na porta do coração, Warner Sallman, EUA, 1940.

O motivo encontra-se em casas protestantes e católicas. Jesus não olha mais diretamente para o espectador, mas para a ovelha (figura 16) ou para a porta do coração (figura 17). É um Jesus introvertido, interessado no interior da pessoa e disposto a carregá-la, caso esta esteja impossibilitada de seguir o seu caminho. Os seus traços são europeus, nórdicos ou anglo-saxônicos, ou seja, dos países em plena expansão imperial. Enquanto a primeira imagem convida à contemplação e passividade, a segunda reduz a atividade humana à abertura do seu coração para Jesus (observem-se os contornos da parte superior da porta, que formam, com mais um elemento arquitetônico ao seu lado superior esquerdo, supostamente perdido, e um brilho de luz, um coração).

Na Europa, mais tarde, o mundo todo estaria em chamas; era o Cristo introvertido o símbolo de recuo à esfera privada, enquanto as lutas pelos direitos

trabalhistas e políticos aconteciam fora da casa, na esfera pública. É nesta época que Albrecht Ritschl (1822-1889) – em reação ao Vaticano I e em proximidade às propostas de Abelardo –, desenvolve sua teoria de redenção com foco na experiência humana e no dever ético. Jesus, segundo ele, era Cristo, ou seja, divino, não por ser uno com Deus pela mesma essência, mas pela sua perfeita e harmoniosa união com o querer de Deus. As figuras 18 e 19, mesmo que representem mais Abelardo que Anselmo ou Calvino, não são diretamente ligadas à teologia de Ritschl; entretanto, dialogam com o mesmo ambiente cultural.

9. *Christus Rex e Christus Victor: a iconografia ultramontanista e a resposta luterana ao fascismo e estalinismo*

O Cristo Rei era a segunda resposta iconográfica da época. Wessel (1953, p. 118-136) relacionou o motivo do *Christus Rex* já com o Cristo pantocrator e Deshman (1976), com os Ottonianos e anglo-saxões dos séculos 10 e 11¹⁵ e seu Cristo majestoso. Certamente, há alguma familiaridade com estas iconografias por causa do seu caráter mais contraimperial ou imperial¹⁶.



Figura 18: Jesus Cristo, Rei dos Reis / *Salvator Mundi*.



Figura 19: Jesus Cristo, Rei dos Reis / devoção do sagrado coração de Jesus.

Em termos iconográficos, encontramos ou um *Salvator Mundi* (figura 18) ou um retrato de Jesus segundo a devoção do sagrado coração; ambos, porém, agora coroados (figura 19). O Cristo Rei é o Cristo do primeiro Vaticano, quando a Igreja Católica se posicionava criticamente em relação à modernidade com seus avanços científicos e políticos, que colaboravam para atitudes críticas em relação às questões da fé e do papel das igrejas na sociedade. A expressão emblemática

desse motivo é a estátua do Cristo no corcovado. Ela, porém, sofreu modificações. Os seus braços abertos eram uma exigência de Vargas e não fizeram parte do projeto original e sua iconografia do Cristo Rei.

O motivo do *Christus Victor* (1879-1977), do luterano Gustavo Aulén, retomou a mais antiga teoria de redenção, encontrada nos pais da Igreja desde Irineu (figura 20) até a época da reforma católica (figura 21).



Figura 20: Igreja do Arcebispo, Ravena, Itália, 500 d.C.



Figura 21: Christus Victor de Hieronymus Wierix, 1583 d.C.

Os atributos hagiográficos são a cruz, como símbolo de vitória e superação, e o pé que pisa na cabeça da serpente. Enquanto o mosaico de 500 d.C. cita o Salmo 91,13¹⁷, a gravura de 1583 concentra e evidencia o tema e retrata a serpente com braços e uma cabeça diabólica.

Aulén, porém, não somente retomou o antigo motivo do *Christus Victor*, mas o reinterpretou e argumentou, na sua obra de 1930, que a teologia, em geral, teria interpretado mal os pais da Igreja e sua compreensão da redenção como resgate das vidas humanas do diabo. Pelo contrário, eles não teriam se preocupado com o pagamento de resgate para o diabo, mas com a libertação da humanidade da escravidão e do pecado. Parecido com o tema da libertação do povo da casa da escravidão do Egito, Aulén lembra o motivo do *Christus Victor* para responder à ascensão do fascismo e estalinismo que ocorreu justamente nesta época.

10. O Jesus campesino, a cruz e o coração abrasado: a ênfase na obra de Cristo nas teologias latino-americanas do último terço do século 20

No século 20, o século do social, a cristologia enfatizou mais a obra do que a pessoa de Jesus, o Cristo¹⁸. Na América Latina, esta tendência transparece nos crucifixos, tanto da Teologia da Libertação (em seguida TdL) como na reinterpretção do clássico modelo protestante da cruz vazia.

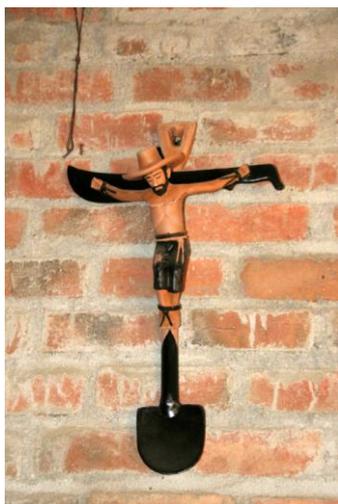


Figura 22: Jesus Campesino, Peru, 1970.

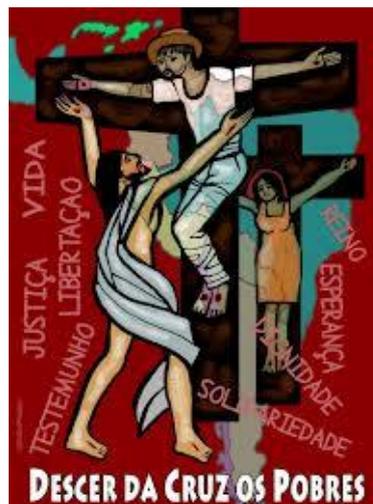


Figura 23: Jesus salva o homem e a mulher do campo da sua cruz, Brasil, 1980.

Característico para a TdL é uma linguagem iconográfica que destaca a identificação entre Jesus e o povo mais humilde. Isso é explicitado de duas maneiras. No primeiro exemplo, o próprio Jesus é retratado com vestes de um campesino ou camponês (figura 22). Nesta iconografia, o sofrimento de Jesus é interpretado como expressão da solidariedade para com o homem e a mulher do campo, cujo destino ele vinha para transformar por meio da libertação da sua cruz, formada pelos instrumentos do seu trabalho, a pá e o facão. Na segunda imagem, de uma capa de livro, este ato de libertação é descrito diretamente como a tirada do camponês da cruz, uma libertação também providenciada para a mulher camponesa (figura 23). Assim, enfatizam-se tanto o lado humano da pessoa de Jesus quanto o lado humanizante da sua obra.

A segunda iconografia latino-americana é da Igreja Metodista Wesleyana, criada em 1967. Ela definiu, em 2009, o logotipo reproduzido a seguir (figura 24), junto à descrição dos seus elementos iconográficos.

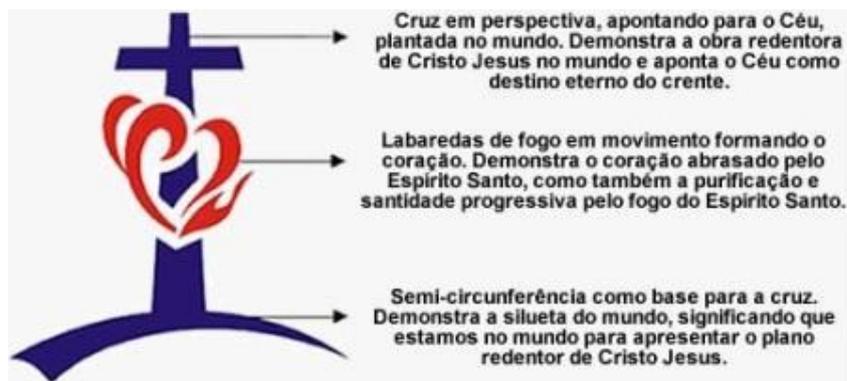


Figura 24: Logotipo da Igreja Metodista Wesleyana, com explicações, 2009.

O “coração abrasado pelo Espírito Santo” é o coração humano, alvo da “purificação e santificação progressiva”. Trata-se da descrição de um processo que não segue uma lógica imputada, nem imediata nem mediada. O fogo, ou seja, a obra do Espírito Santo, é integrado no “plano redentor” e na “obra redentora” de Cristo. Tanto o imaginário processual como a maior vinculação da pneumatologia com a cristologia são mais elementos de uma teologia do movimento de santidade (*Holiness Movement*) que de uma teologia pentecostal com a sua ênfase no imediato.

Assim, tanto a iconografia das cruzes da TdL como o logotipo da Igreja Metodista Wesleyana reproduzem a ênfase na obra de Jesus, o Cristo, e isso, em ambos os casos, de uma forma radicalizada, porém distinta entre si. Entretanto, enquanto os crucifixos da TdL destacam um Cristo radicalmente humano e humanizante, ou humanizador, o logotipo da Igreja Metodista Wesleyana destaca o aspecto divino (o divino Espírito) e divinizador, um tipo de *theosis brasiliensis*. De certo modo, trata-se da inversão de clássicas ou das mais costumeiras posições tanto católicas como protestantes da reforma.

Todavia, apesar dessas diferenças e do fato de que uma ênfase nas obras de Cristo não é essencialmente algo novo ou fora das linguagens cristológicas, representam estas duas cristologias iconográficas brasileiras – distintas, porém não tão diferentes entre si, como talvez os seus adeptos achassem – uma nova linguagem sem precedentes em relação a todas as linguagens iconográficas apresentadas neste artigo. De fato, trata-se de uma nova iconografia brasileira. No fim da modernidade e início da modernidade tardia, aparece uma nova

cristologia iconográfica brasileira nos dois movimentos eclesiais mais dinâmicos da América Latina: a teologia da libertação e o pentecostalismo.

Considerações intermediárias

Ao longo dos séculos, podemos acompanhar como os elementos dos aspectos divino e humano são relidos, re combinados e reacentuados na iconografia de Jesus, o Cristo, e como, através disso, o papel do ser humano é reinterpretado em suas relações para com Deus e para com o mundo.

Observamos, primeiramente, a relação estreita entre a situação histórica e as iconografias cristológicas apresentadas. Em nenhum caso elas articulam um discurso abstrato ou conceitual, mas representam um olhar para Jesus Cristo a partir de uma situação concreta.

Não encontramos mudanças bruscas, mas, até o fim do século 19, mudanças “epocais”: elas representam épocas e as acompanham. Situações até comparáveis, entretanto, não levam automaticamente a acentos cristológicos idênticos: o Cristo sofredor não aparece na antiguidade, apesar de muito sofrimento. Isso somente era possível com a transição de uma leitura cotidiana para uma leitura simbólica ou teológica da cruz. O fenômeno do crescente encurtamento desses prazos de mudança de muitas gerações, entre as gerações e, atualmente, dentro de uma só geração e uma só localidade, mudou o quadro da existência de uma cristologia dominante para o quadro de cristologias paralelas com durabilidades curtas. Esta multiplicidade paralela certamente favoreceu o surgimento de uma linguagem imagética cristológica latino-americana própria, dentre outras.

A diversidade de contextos, épocas e situações também não leva a um número indefinido de cristologias: em toda a diversidade, repetem-se quatro acentos: na divindade, na majestade (ou seja, uma humanidade transcendente pelo divino), na solidariedade (uma divindade que se expressa pelo humano) e na humanidade.

Além do contexto e da tradição, faz-se presente também a variável da autoria artística e do projeto. Apesar de nunca ser plenamente ausente, a expressão artística individual é um fenômeno da Modernidade. Em geral, pesam

mais o aspecto cultural, o projeto institucional ou a linguagem iconográfica desenvolvida.

O detalhe que mais nos surpreendeu é que a iconografia, de fato, trata e retrata menos questões de metafísica ou de transcendência que implicações imanentes do senhorio de Jesus Cristo.

O que parece, num primeiro momento, um debate ou até um conflito teológico, de fato, não é de natureza epistemológica. Ele é, essencialmente, existencial. O debate cristológico ou da interpretação da pessoa, da obra de vida e morte de Jesus, o Cristo, mistura-se e confunde-se de forma indissolúvel com a interpretação da vida humana. As nossas cristologias, também, sempre revelam e projetam a nossa compreensão da história e as nossas esperanças *intra* e *trans* históricas, inclusive sobre nós mesmos como agentes, ou não, na história.

É nesta complexa interação que cada um favorece o surgimento de diferentes cristologias. Isso ocorre apesar das ênfases cristológicas das confissões ou denominações às quais se pertence. Clássicos exemplos no Brasil são o calvinismo arminiano e o protestantismo misticista – releituras que desafiam aspectos essenciais das suas doutrinas originárias: a primeira é expressão da expansão missionária protestante estadunidense; a segunda, resultado da inculturação ocorrida na segunda parte do século 20. Cada uma foi acompanhada, construída e reafirmada por suas respectivas cristologias operacionais, que não constavam nos manuais da teologia originais. Vale ressaltar que não se trata de processos acabados. O desenvolvimento socioeconômico e cultural do país requererá certamente, no futuro próximo, releituras das cristologias hoje consideradas “tradicionais”.

Referências bibliográficas

AULÉN, Gustaf. *Christus Victor: an historical study of the three main types of the idea of the atonement*. London: SPCK, 1931.

BRANDENBURG, H. *Die frühchristlichen Kirchen in Rom*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2004.

BURCKHARDT, Titus. *The Foundations of Christian Art. Introdução: CRITCHLOW, Keith*. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2006.

DESHMAN, Robert. *Christus Rex et Magi Regis: kingship and Christology in Ottoman and Anglo-Saxon art*. Berlin: De Gruyter, 1976.

ECO, Umberto. O mito do Superman (1970). In: *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 239-280.

EUSÉBIO, M. de Fátima. A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor. *Máthesis*, vol. 14, p. 9-28, 2005. Disponível em: <http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat14/Mathesis14_9.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2013.

FINNEY, P. Corby (Ed.). *Seeing beyond the word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1999.

INGRAM, J. Iconography and iconclasm. *The Archaeological Journal*, vol. 1, p. 131-134 1876.

JOBY, C. R. *Calvinism and the arts: a re-assessment*. Durham theses. Durham University, 2005. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/2873/1/2873_958.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2013.

_____. How Does the Work of Rembrandt van Rijn represent Calvinist aesthetic? *Theology*, vol. 107, p. 22-29, jan., fev. 2004.

KARGE, H.(ed.): *Vision oder Wirklichkeit*. Die spanische Malerei der Neuzeit, München, 1991.

OSSWALD, M. C. Trindade Guerreiro. *O Bom Pastor na imaginária indo-portuguesa em marfim*. Dissertação (mestrado em História de Arte), Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 1996.

RIEGER, Joerg. *Cristo e império: de Paulo aos tempos pós-coloniais*. São Paulo: Paulus, 2009.

SILVA, E. C. Rodrigue da. Influência da iconografia indo-portuguesa na representação do menino Jesus do monte. In: 18º *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas transversalidades nas artes visuais* – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia, p. 1770-1772.

VILADESAU, R. *The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2006.

_____. *The triumph of the cross: The passion of Christ in theology and the arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.

WESSEL, K. Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild. *Archäologischer Anzeiger*, vol. 68, p. 118-136, 1953.

WILPERT, J.; SCHUHMACHER, W. N. *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII. Jahrhundert*. 4 vol. Freiburg im Breisgau 1917.

Referências imagéticas

Figura 1:

Jesus, o bom pastor. Catacumba da Priscila, Roma, cerca de 250. Disponível em: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/berlin_winckelmann/r280/objects/39/39047.object.jpg?_asd=0051e2cb001214ee3de020b0076880b59fa8577491fa00b5d5>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 2:

Cristo *Sol invictus*. Mosaico de Roma. Disponível em: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:ChristAsSol.jpg>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 3:

Deus Sol invictus. Moeda da época do imperador Probus. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ProbusCoin.jpg>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 4:

Deus Sol invictus. Moeda da época do imperador Constantino. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Follis-Constantine-lyons_RIC_VI_309.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 5:

Cristo sentado no Globo. Mosaico na Igreja Santa Costanza, Roma, século 4. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/caerlangen-bc58f597025784ee90ecd5cd6cc074a0491e8bc3>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 6:

INGRAM, J. Iconography and iconclasm. *The Archaeological Journal*, vol. 1, p. 131-134, 1876.

Figura 7:

Evangeliar de Lindau, Alemanha, cerca de 880 d C. Do Banco de dados Britânica para criança. Disponível em: <<http://kids.britannica.com/comptons/art-138671/The-book-cover-of-the-Lindau-Gospels-depicting-Jesus-on>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 8:

Cruz de Imervard, Braunschweig, Alemanha, cerca de 1150 d.C. Do Banco de dados Prometheus: das verteilte digitale Bildarchiv. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/ddorf-95b6b92a51dfce3be7bf3bd8f8bc90e70445d645>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 9:

Crucifixo de Gero, fim do século 10, Alemanha. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gerokreuz_full_20050903.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 10:

Crucifixo da peste negra, Cidade de Neuss, Alemanha, cerca de 1360. Disponível em: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/dadaweb/r400x400/B4207.jpg?_asd=0051e2cb00e163a89dd6033d29f4c3b4e3b23488d9ccd54411>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 11:

Menino Jesus de Malines. Disponível em: <<http://www.museuquintadascruzes.com/pt-PT/Coleccoes/escultura/ImageDetail.aspx?id=135>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 12:

Crucifixo barroco, marfim, Matriz de Pirenópolis, século 18, Brasil. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Crucifixo_-_Matriz_de_Piren%C3%B3polis.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 13:

Cristo abraçando Francisco, Madeira, Século 18, São Paulo. Acervo do Museu de Arte Sacra. Foto do autor, com permissão de Procedência: São Paulo. Imagem reproduzida com autorização da museóloga do Museu de Arte Sacra de São Paulo (COREM 139-I).

Figura 14:

Jesus e Maria de Magdalena, 1615, Rembrandt. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/imago-b6c45c790a0c379003225ff8978fb59def45eb94>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 15:

Jesus, tirado da cruz, 1631, Rembrandt. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-b6c45c790a0c379003225ff8978fb59def45eb94>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 16:

Jesus, o bom pastor, Bernhard Plockhorst, cerca de 1880. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Bernhard_Plockhorst_-_Good_Shepherd.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 17:

Jesus batendo na porta, Warner Sallman, EUA, 1940. Disponível em: <<http://www.catholictradition.org/Easter/egallery6-13.jpg>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 18:

Christus Rex Regnum. Na página da Associação *Redemptionis Sacramentum*. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-OO-zXqB4IMM/TsXVpPKI5_I/AAAAAAABG4/a-jjw9wX4LI/s400/ChristusRex-1.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 19:

Christus Rex, e o sagrado coração de Jesus. Disponível em: <<http://www.paisleydiocese.org.uk/christ-king2.jpg>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 20:

Christus Victor, Ravena, 500 d C. Disponível em: <<http://christusvictorchronicles.com/wp/wp-content/uploads/2012/10/Full-CV-Image.png>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 21:

Christus Victor, Antverpia, H. Wierix, 1583 d.C. Disponível em: <<http://www.deutschefotothek.de/obj88965587.html>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 22:

Jesus camponês. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-b6c45c790a0c379003225ff8978fb59def45eb94>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 23:

Jesus liberta o camponês e a camponesa crucificada. Disponível em: <<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-b6c45c790a0c379003225ff8978fb59def45eb94>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

Figura 24: Logotipo da Igreja Metodista Wesleyana. Disponível em: <http://www.imwaustin.com.br/images/cruz_wesleyana2.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2013.

¹ Sobre esta percepção, ver Rieger (2009).

² Tanto o motivo do Deus Sol como do bom pastor pertencem também ao culto de Mitras. Mas isso vai além do propósito do nosso estudo.

³ Esta iconografia reapareceria, mais uma vez, na época da reforma católica, em forma de raios ou chamas ao redor do coração, às vezes sozinho e noutras vezes ao lado de um halo.

⁴ A mais antiga pintura encontra-se hoje no Mosteiro de Santa Catarina, no Sinai. Já o mais antigo Mosaico fica na Basílica de Santo Apolinário Novo, Ravena, Itália, construída ao redor de 525 durante o reinado de Teodorico, o Grande (454-526 d. C.), contemporâneo do imperador Justiniano (450-527 d. C.).

⁵ Outro exemplo encontra-se na Basílica Santa Agatad dei Goti (cf. Brandenburg, 2004, p. 83, imagem 41 e Tábua XXXV-5).

⁶ Mais tarde substituído pelo códex (= livro) ou a Bíblia. Quando aberta, pode ser lido João 8,12.

⁷ Este modelo está em certa proximidade com o pelagianismo, humanismo cristão.

⁸ Neste sentido, aparece Jesus.

⁹ As cruzes irlandesas, entre 800 e 1200 d.C., têm uma linguagem parecida. Porém, não vamos abordar isso aqui. Veja-se também Dushman (1976), que vê uma relação entre a iconografia otomiana (919-1024) e anglo-saxã na mesma época.

¹⁰ Já pinturas e capelas do *Salvator Mundi* iguais às da época renascentista apareceram somente mais de 250 anos depois em pinturas portuguesas, como é o caso da pintura *Salvator Mundi*, de Pedro Alexandrino (1730-1810), do ano 1778. Em outras palavras, somente na época pós-jesuítica, ou do Marquês de Pombal (1699-1782), entrou este tema renascentista na pintura e espiritualidade portuguesa.

¹¹ Isso resulta, por exemplo, em representações como a do Jesus Menino, Bom Pastor (cf. Osswald, 1996; Silva, 2009, p. 1770-1772.). O aspecto da juventude, radicalizado no imaginário barroco, já fez parte das representações de Hermes com uma ovelha (Eusébio, 2005, p. 17-18).

¹² Assim, é uma *Legenda Aurea*, uma vida dos santos, de 1418.

¹³ Não existem notícias claras sobre a confessionalidade de Rembrandt, mas ele foi sepultado na Westerkerk, uma Igreja reformada de Amsterdã, junto com seu filho, Titus, e sua parceira, Hendrickje Stoffels.

¹⁴ Veja também Joby (2005) e Finney (1999).

¹⁵ De fato, usava-se não *König*, mas *Herzog*, que originalmente era mais um líder de exército. Referiu-se a Jesus como *Herzog der Seelen*, Duque das almas ou vidas.

¹⁶ Da mesma forma, poderíamos citar a tendência calvinista para um Cristo soberano.

¹⁷ A relação entre o mal e um leão aparece também em 1 Pedro 5, 18.

¹⁸ Na escatologia, corresponde a isso a escatologia realizada; na antropologia teológica, a ênfase no batismo no Espírito Santo. Menos radicais, porém ainda acentuadas, são a cristologia de Pannenberg (cristologia baixa ascendente) e a escatologia de Dodd (escatologia inaugurada).

Recebido em 31/08/2013, revisado em 17/12/2013, aceito para publicação em 07/01/2014.