

# PINTANDO O DEUS VERDADEIRO – BOAVENTURA, RIPA, PACHECO – E A TEOLOGIA DA IMAGEM

---

*Ronel Alberti da Rosa\**  
*Mariciane Mores\*\**  
*Filipe Mirapalheta\*\**

## **Resumo**

A relação do homem com a imagem representada, seja ela em pintura ou escultura, denota uma tensão estético-teológica que, partindo dos livros do Pentateuco e passando por inúmeros capítulos difíceis, mormente durante a Idade Média, chega ao século XXI sempre atual. No centro das discussões, entre os séculos XIII e XVI, a questão da justificação das imagens sagradas ocupou brilhantes teóricos e estudiosos da arte, os quais buscaram na tradição filosófica argumentos para contrapô-los aos que desejavam banir dos templos qualquer representação pictórica. São Boaventura (1221-1274), Cesare Ripa (1560-1625), e Francisco Pacheco (1564-1644) são os fundadores da Iconologia cristã enquanto ciência teológica das imagens, e sua contribuição para o relacionamento estético e gnosiológico dos fiéis com o espaço sagrado do templo perdura em coerência e importância.

PALAVRAS CHAVE: iconologia; arte; estética; imagem de Deus.

## **Abstract**

*The relation of the man with the represented image, either in painting or sculpture, denotes a aesthetic-theological tension that, starting from books of the Pentateuch and passing through innumerable difficult chapters, mainly during the Middle Ages, arrives to the actual century. In the center of the quarrels in the centuries XIII and XVI, the question of the justification of the sacred images occupied students of the art, whose arguments desired to banish of the temples any pictorial representation. Bonaventura (1221-1274),*

---

\* Doutor em Filosofia. Professor da Faculdade de Filosofia da PUCRS.

\*\* Acadêmicos da Faculdade de Filosofia da PUCRS.

<i>Teocomunicação</i>	Porto Alegre	v. 37	n. 156	p. 241-248	jun. 2007
-----------------------	--------------	-------	--------	------------	-----------

*Cesare Ripa (1560-1625), and Francisco Pacheco (1564-1644) are the founders of the Christian Iconology as theological science of the images, and their contribution for the aesthetic relationship of the faithful people with the sacred space of the temple lasts in coherence and importance until our days.*

*KEY WORDS: iconology; art; aesthetic; image of God.*

Em fevereiro de 2006, o mundo assistiu a uma onda de protestos que teve origem no mundo de cultura islâmica. Não apenas na Jordânia, no Egito ou na Arábia Saudita e Irã, mas também entre a população muçulmana da França, Inglaterra e outros países europeus fez-se sentir a indignação popular. A origem do levante foi à publicação, em um semanário parisiense, de uma série de caricaturas tendo por objeto o profeta Mohamed do Islã, (Maomé). À primeira vista, a revolta se deveria ao fato de o profeta ter sido representado de forma indigna. Ao clarear-se a situação, porém, o Ocidente compreendeu que o motivo da altercação era ainda mais abrangente, e derivava da pura e simples interdição, na religião islâmica, da representação da figura humana.

Este tema, contudo, visto hoje com estranheza e cândido sentimento de condescendência pelos ocidentais cristãos, já integrou e ajudou a alimentar, no passado de nossa civilização, as mais acirradas discussões filosóficas – seja no campo da metafísica como no da estética – e teológicas. Nosso texto pretende examinar o pensamento de um pequeno grupo de artistas e filósofos da arte da Idade Média e Renascimento, no que concerne à relação entre imagem, símbolo e a representação das verdades da fé. Estes são, S. Boaventura (1221-1274), Cesare Ripa (1560-1625), e Francisco Pacheco (1564-1644). O presente trabalho é fruto da cadeira eletiva que ministrei no curso de Filosofia da PUCRS/Campus Viamão em 2006/I, Linguagem e Conhecimento nas Artes Visuais, cadeira esta que teve uma mui ativa participação dos acadêmicos que ora comigo dividem a autoria destas linhas.

Antes de estarem em litígio as maneiras adequadas de se representarem verdades da fé, isto é, verdades reveladas, o objeto da discussão, entre os gregos, foi a verdade em si, a *alétheia*. Já em Platão encontramos uma condenação das artes visuais enquanto daninhas ao *éthos* do homem. A própria parábola da caverna, talvez o texto mais próximo de ser qualificado como fundador do pensamento dual na filosofia do Ocidente, sacramenta a teoria platônica da gradação do ser, isto é, quanto mais afastada das idéias verdadeiras, mais condenável a

cópia das coisas visíveis. A cada nova cópia, a inevitável perda de substância faz com que o contemplador habitue-se mais e mais à mentira ou, no mínimo, à não-verdade. O veredito de Platão: proibam-se na República atividades que visem imitar com pretensão de veracidade as idéias das coisas. A imagem pretensamente veraz encontra-se, pois, em três degraus afastada da sua realidade ontológica: o pintor – ou escultor, mas também os atores e mímicos do teatro, que mimetizam com seu gestual ações de outros homens e de criaturas da natureza – nada mais faz do que ‘cometer’ uma cópia de um objeto que, por sua vez, já é uma imitação, uma mera sombra da idéia. Recordemos o exemplo das três camas: a Idéia da cama, a cama feita pelo carpinteiro – o artesão que contempla a Idéia – e a cama feita pelo pintor, a qual apenas imita a do artesão.

Sócrates: [...] Agora observa isso. Com relação a cada coisa, a pintura se faz tendo em vista o quê? Ela imita tendo em vista o que é, tal como é; ou aquilo que aparece, tal como aparece; é a imitação de um fantasma ou de uma verdade?

Glauco: De um fantasma.

Sócrates: Longe então, da verdade, está a arte da imitação. (PLATÃO, *A República*, X, 598b).

Com esse seu afastamento da verdade, a pintura torna-se um caminho de perdição para os que buscam o conhecimento verdadeiro, ela é equiparável à mentirosa arte [*tekné*] dos sofistas.

Estrangeiro: E conheces forma de brincadeira mais engenhosa e graciosa do que a arte da imitação [*tò mimetikón*]?

Teeteto: De modo algum. Pois, compreendendo tudo em uma só coisa, falas de uma forma freqüente e, talvez, a mais variada.

Estrangeiro: Assim, quanto ao que professa ser capaz de fazer todas as coisas por meio de uma arte, reconhecemos que, produzindo por meio da arte da pintura imitações e homônimos das coisas que existem e, mostrando os desenhos de longe, a meninos jovens e tolos ele será capaz de passar por alguém que pode fazer o que quiser, sendo de fato capaz de realizar isso. (PLATÃO, *O Sofista*, 233d).

Passada a Antigüidade clássica, a doutrina platônica do ser continuou viva, graças especialmente a Santo Agostinho, na então incipiente filosofia cristã. Agostinho, que junto com Platão herdou também de Pitágoras o que Tatarkiewicz chamou de a Grande Teoria do Belo, quer seja, o Belo enquanto proporção e ordenamento das

partes,<sup>1</sup> deixou patente sua crença em uma expressão metafísica por meio da arte, ao expressar que “apenas o Belo agrada. E, no Belo, as formas. E, nas formas, as proporções. E, nas proporções, os números”.<sup>2</sup> Foi Agostinho também que, mesmo bebendo da fonte de Sócrates, mostrou ser mais corajoso que o velho mestre de Platão, no que diz respeito à difícil arte<sup>3</sup> de conceitualizar os derivados da Beleza, e legou-nos uma definição do que seja o Belo que perduraria mil anos depois dele: medida, forma e ordem [*modus, species et ordo*].<sup>4</sup>

A tradição veterotestamentária, contudo, nunca deixou de levantar polêmica entre os primeiros Padres da Igreja, posto que a luta contra o permanente risco de idolatria monopolizava as advertências dos líderes e profetas do povo de Israel.<sup>5</sup> O Segundo Mandamento deixa isso bem claro, ao ordenar: “Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, nos céus, ou embaixo na terra, eu nas águas que estão debaixo da terra” (*Ex 20,4*). A arte cristã teve, pois, que encontrar, através dos séculos, seu próprio caminho para a conciliação entre uma espiritualidade transcendente e a fé na encarnação do Verbo. Para tal, o Novo Testamento teve de ser tomado também como fonte de referência favorável à representação: “Filipe, quem me vê a mim, vê o Pai [...] Não acreditas que eu estou no Pai e o Pai está em mim (*Jo 14, 8-10*)?”

Depois de um período, onde a iconoclastia quase venceu (727-867), período este cuja análise excederia os limites deste artigo, o final da Idade Média reconsidera, não apenas uma doutrina espiritual do Belo, a partir de representações artísticas [“Teu rosto, Senhor, é a beleza absoluta, à qual devem sua existência todas as formas de beleza”. Nicolau de Cusa]<sup>6</sup> como evolui de um agnosticismo quanto à subje-

<sup>1</sup> Ver TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 157.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 159.

<sup>3</sup> SÓCRATES: O belo é difícil. PLATÃO, *Hípias Maior em diálogos*. Pará: Editora Univ. Federal do Pará, 1973-1980.

<sup>4</sup> TATARKIEWICZ, p. 159.

<sup>5</sup> “Ficai muito atentos a vós mesmos! Uma vez que nenhuma forma vistes no dia em que Iahweh vos falou no Horeb, do meio do fogo, não vos pervertais, fazendo para vós uma imagem esculpida em forma de ídolo: uma figura de homem ou de mulher, figura de algum animal terrestre, de algum pássaro que voa no céu, de algum réptil que rasteja sobre o solo, ou figura de algum peixe que há nas águas que estão sob a terra”. Dt 4,15Lv BÍBLIA DE JERUSALÉM (A), 7. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional Paulus, 1995. Ver ainda Lv. 19,4; 26,1; Sb. 15,4-5.

<sup>6</sup> Apud TATARKIEWICZ, p. 162.

tividade do Belo artístico [Pergunto-me se as coisas são belas porque agradam, ou se agradam por serem belas”. S. Agostinho<sup>7</sup>] para um decidido objetivismo [Algo não é belo, porque o amamos, porém nós o amamos, porque é belo”. Tomás de Aquino<sup>8</sup>].

É nesse período que São Boaventura (1221-1274), frade franciscano nascido na Toscana, elabora sua obra *O livro das sentenças*. Boaventura tinha por objetivo justificar as imagens religiosas diante do perigo da idolatria, perigo este que voltava a crescer no século XIII, graças ao vigoroso desenvolvimento da arte do final do medievo. Para tal, ele retoma a tese da imagem enquanto “Bíblia dos iletrados”.

Para que os simples que não podem ler as Escrituras, em esculturas e pinturas de tal gênero, como nas Escrituras, possam ler mais claramente os mistérios de nossa fé (SÃO BOAVENTURA, in: LIECHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – textos essenciais*, 2. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 85).

O propósito evidente é conferir à pintura dignidade compatível com as verdades metafísicas que se propõe expressar. Ela, a pintura, é apresentada como um livro ilustrado, livro este em condições de ser lido por todas as almas sedentas de saber. Persiste, como percebemos, a tentativa de ligar arte e conhecimento, ou arte e revelação. Todo ser humano, enquanto criatura feita à imagem e semelhança de Deus, é inflamado por uma busca constante de conhecer. A idéia é de que o mistério, considerada toda a sua transcendentalidade, se traduzisse através da pintura aos doutos e indoutos, aos simples e aos sábios. Se o mistério que se faz palavra, diálogo, comunicação, segundo a sede da alma que o procura, agora ele adquire o estatuto filosófico legitimador de expressar-se sem verbo, através de imagens.

Teóricos do porte de São Boaventura contribuíram para que a pintura se tornasse, não apenas legítima e tolerável, mas presença constante e de crescente importância na história da Igreja, enquanto expressão e manifestação da fé dos cristãos. Assumindo, a partir do Renascimento, traços característicos de cada época, ela entra via justificação racional da fé e assume uma posição da qual não poderá mais ser destituída. Já no século XVII, o espanhol Francisco Pacheco formulará: “De sorte que se diz com muito fundamento que esta arte, pela execução e manifestação de imagens sagradas e mistérios de nossa

---

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Ibidem.

fê, à sua maneira, faz o mesmo que a sagrada teologia, servindo à Igreja poderosa e eficazmente”.<sup>9</sup> Para Pacheco, portanto, a pintura não só acompanhou o decurso histórico da Igreja, mas a ela serviu como forma de transmitir a presença do mistério divino, deixando-se olhar e contemplar pela pequenez humana “e como uma lição viva da história do Senhor”.<sup>10</sup>

A pintura, no contexto eclesial, através dos seus vários autores, sempre quis ser palavra que traduzisse, não só aos olhos, mas para a compreensão do povo, os elementos da fé, os fatos que são motivo de veneração e seguimento, no caso os santos, e mesmo do Verbo encarnado, Jesus Cristo ou da Virgem Maria. É claro, cremos poder dizer, que aqui sempre se colocou uma questão central: como ter esperança de poder representar alguém ou uma realidade tão distante, muito além do que nossa limitação pode abarcar? Como traduzir melhor essas imagens, a fim de que elevem verdadeiramente ao Mistério? E aqui sempre estará o limite de cada artista, pois o Mistério, por ser assim, Mistério, jamais se deixa desvelar na sua totalidade. Para os cristãos, e, especialmente, para os católicos, depois do Concílio de Trento, valem as palavras anunciadas séculos antes por São Boaventura:

Por isso, graças a uma disposição de Deus aconteceu de fazerem imagens, sobretudo nas Igrejas, para que, vendo-as recordemos os benefícios dispensados a nós e as obras virtuosas dos santos. (SÃO BOAVENTURA, in: LIECHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – textos essenciais*, 2. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 49).

Aqui encontramos um elemento importante da própria doutrina da Igreja e fruto de muitos debates. A dignidade, a veneração não está e não é por causa da imagem, mas reside no que a imagem pretende representar. A imagem é apenas um sinal visível do que é bem maior e que transcende o sensível. Porém, é uma forma de deixar-se tocar, contemplar, lembrar, trazer à memória, estes, que por sua virtude hoje, suscitam louvor.

Tomemos, por exemplo, a imagem do Cristo Crucificado. Ela é venerada e adorada pelos fiéis. Nela, estão ocultos sentidos e sentimentos dos mais variados, segundo a alma de cada crente. Não é um madeiro o motivo da adoração, mas a dor, a paixão, a entrega, e mais ainda, o amor e a Redenção que fizeram desse madeiro uma expressão de fé. Diz-se num cântico católico: “*Ó cruz, lenho tão nobre, que flor e*

<sup>9</sup> PACHECO, apud LIECHTENSTEIN, 2, p. 85.

<sup>10</sup> Idem.

*fruto nos dais, árvore alguma se cobre, das mesmas pompas reais*". Ou seja, a cruz como o trono onde o Rei, o Salvador do mundo, se entregou por amor à humanidade. Ou mesmo, vale nos tomarmos de um gesto que constitui uma demonstração de fé e de amor fiel a Cristo, a saber, o gesto de beijar o Cristo no dia que é o da paixão, a Sexta-feira Santa. É importante dizer que a fé não reside naquele madeiro, ou não se beija a matéria que constitui a imagem de Cristo, mas sim, o Salvador, aquele que por nós se entregou. Tomemos ainda a imagem de Maria Virgem. Em cada povo, ela é pintada e representada segundo a cultura e o sentimento do povo, porém, é sempre a Mãe de Deus, a Intercessora que é venerada e suscita louvação.

Pacheco faz referência a Tomás de Aquino, em sua *A arte da pintura*:

São Tomás ensina que nunca é lícita a adoração de imagens sem que, de algum modo, seja adorado o modelo que ela representa, pois as coisas inanimadas não são capazes, por si só, de honra e desonra, a menos que se aproximem de pessoas ou da natureza intelectual (SÃO BOAVENTURA, in: LIECHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura – textos essenciais*, 2. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 85).

Graças a um profundo estudo da iconologia, Pacheco conseguiu adequar-se perfeitamente ao espírito da Contra-Reforma, fato que não deve ser encarado como uma capitulação estética aos cânones de Roma, e sim como uma sincera assimilação da arte da pintura a uma prática espiritual e metafísica. Nesta tarefa, a obra do erudito italiano Cesare Ripa (1560-1625) foi-lhe de grande ajuda. A *Iconologia* (1593) de Ripa constituiu um dos projetos mais ambiciosos para buscar as fontes das personificações e das alegorias que chegaram ao homem do Renascimento, sem que se soubesse de que esfera cultural da Idade Média elas provinham. A *Iconologia* de Ripa é a obra que estabelece parâmetros que por muito tempo vão vigorar na interpretação da simbologia das representações. Vejamos o trecho abaixo:

À semelhança da força pinta-se uma coluna, porque nos edifícios é ela que sustenta todas as pedras e tudo o que se constrói sobre elas, sem se deslocar nem vacilar, tal qual no homem a força com que ele suporta o peso das preocupações e dificuldades que o oprimem; e, à semelhança da retórica, pinta-se a espada e o escudo, porque assim como o soldado com suas armas defende a sua vida e ataca a alheia, o retor e o orador com seus argumentos e entimemas defendem as opiniões favoráveis e combatem as desfavoráveis. (RIPA, Cesare, in: LIECHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura – textos essenciais*, 8. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 29-30).

No parágrafo acima citado, Ripa aborda duas espécies de semelhança (dois modos de fazer semelhança), aquela onde duas coisas distintas entre si estão em relação com uma única coisa que difere de ambas, e outra onde duas coisas distintas encontram-se numa única coisa que delas difere. Em ambas há semelhança: na criação da imagem necessariamente faço comparações e dirijo meu olhar para as semelhanças e diferenças, quando trato de duas coisas distintas, materiais ou não, relacionadas em um único objeto ou não.

É dessa forma que a semelhança atua na arte, especificamente no caso da arte sacra, que é o objeto da teoria de Ripa. Ao saber-se criado à imagem e semelhança de Deus, o homem percebe na arte algo de semelhante a si mesmo. A arte como criação do homem e ele próprio sentindo-se criado por alguém leva, quase que inevitavelmente, a uma comparação.

Voltando agora a Pacheco, não é a imagem, algo inanimado, mas o que ela representa e diz no seu oculto que suscitará os movimentos de nossa alma. Por outro lado, argumenta Pacheco que é de grande dignidade igualmente a imagem e a pintura, não se devendo desmerecê-las. Sua dignidade, contudo, reside em representar, trazer à nossa presença, à nossa vivência aquilo que trazem no seu sentido mais profundo: “É necessário que a honra que por elas se dá não seja igual àquela que se dá e que merecem as pessoas por si mesmas”.<sup>11</sup>

Ressaltemos ainda como Pacheco se empenha em dignificar a pintura através de uma correspondência entre o saber-fazer (a *tekné* dos gregos) e uma realidade metafísica que a ela concede significado de bondade cristã, enquanto atividade capaz de alinhar os movimentos do espírito ao que ela representa: “Ó quão grande! Ó quão nobre! Ó quão ilustre é esta arte! E como deveriam ser os que a praticam, avantajados em relação aos demais, em virtude da pureza de vida”.<sup>12</sup> Aqui cabe observarmos um aspecto novo: à parte da atitude de quem contempla, deve-se considerar a atitude e a alma do artífice. É necessária uma relação, um sentir que se dá entre a obra e o artista que a produz. Mais do que um simples traço, o pincel que está nas mãos do artista traduz em grande parte sua alma, seus sentimentos – leia-se aqui: desde que sejam sentimentos orientados por verdadeira piedade. É como se ele se sentisse elevado em espírito na obra que produz, legando-a à humanidade enquanto testamento visual.

<sup>11</sup> RIPA, apud LIECHTENSTEIN, 8, p. 25.

<sup>12</sup> Idem.