

A narrativa iconográfica da arte cristã Pós-Concílio Ecumênico Vaticano II sob a ótica peirceana*

Silvana Borgesⁱ

Christiane Meierⁱⁱ

Resumo: Este artigo tem por finalidade apresentar as possíveis leituras semióticas das obras de arte presentes em igrejas cristãs contemporâneas, no contexto das mudanças acarretadas pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (CVII), destacando tanto os aspectos estéticos quanto os teológicos. Com efeito, as imagens das obras de arte sacra também podem ser analisadas no âmbito de suas iconicidades, incluindo seus elementos indiciais e simbólicos numa semiótica de matriz peirceana. Nesse sentido, nosso intuito é apresentar as variáveis envolvidas nas possibilidades de decodificação das mensagens contidas nas imagens sacras, utilizando-nos das três categorias universais propostas por Charles Sanders Peirce, que, no contexto da arte, podem ser correlacionadas como: a) sentimento puro enquanto contemplação (primeiridade); b) alteridade imediata como experiência estética do *aqui e agora* (segundidade); e c) mediação como fruição da arte (terceiridade). Por outro lado, de Maria Giovanna Muzj emprestaremos a classificação dos locais onde encontramos as imagens e as relações sígnicas na igreja: nos aspectos privilegiados e secundários de seu posicionamento, para entender como a obra de arte e a arquitetura, em suas iconicidades, agem como propulsoras de uma semiótica de caráter não apenas estético, mas também teológico.

Palavras-chave: arte sacra; fenomenologia da arte; semiótica da arte sacra; estética da arte sacra; liturgia cristã.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.236873>.

ⁱ Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Design pelo Centro Universitário Belas Artes em São Paulo. Docente do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: silborges@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3674-4012>.

ⁱⁱ Doutoranda em Teologia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: cmeier@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2578-1029>.

Introdução

Este artigo tem por finalidade apresentar as possíveis leituras das iconografias presentes em igrejas Pós-Concílio Ecumênico Vaticano II (CVII) sob a ótica peirceana. Utilizamos a palavra *leitura* em lugar de *análise*, já que a imagem sacra que supomos estar presente no edifício eclesial é simbólica e necessita de prévio conhecimento dos seus códigos para poder ser abarcada e apreciada em sua totalidade. Cumpre ressaltar que empregamos a palavra *imagem* sacra ao invés de *arte* sacra, já que acompanhamos o pensamento de Jérôme Baschet (2023) na sua qualificação de imagem na Idade Média, que entendemos ser análoga à ideia de iconografia cristã na atualidade. Escreve ele:

Se utilizamos [...] o termo “imagem”, como os historiadores recentemente se habituaram, é para escapar à noção de Arte que [...] é sem pertinência para a Idade Média [e para a imagem sacra contemporânea]. [...] A noção de imagem tenta, portanto, escapar do anacronismo de uma categoria — a Arte — inadaptada à época medieval e vinculada à percepção atual de obras, separadas de sua destinação inicial e transplantadas para a estrutura do museu (Baschet, 2023, p. 515).

Ressaltamos a condição de *separadas de sua destinação inicial*, isto é, de sua função litúrgica dentro da igreja, a exemplo de objetos retirados desse contexto e inseridos no espaço museal como podemos observar nas peças de altar com as imagens do Senhor Morto e a imagem original de Nossa Senhora da Luz, a Virgem do Carvoeiro, expostos no Museu de Arte Sacra de São Paulo (ver Figura 1), valendo observar que a imagem original exposta no museu de Nossa Senhora da Luz foi substituída por uma réplica na igreja do Mosteiro da Luz. É precisamente este aspecto que faz da *arte sacra* uma *arte sacra*, isto é, estar estreitamente vinculada à celebração litúrgica e não uma expressão devocional ou até da maestria do pintor ou escultor. Contudo, o autor chama a atenção para o perigo que a palavra *imagem* (no sentido dado por ele e por nós) apresenta ao desvincularmo-la totalmente da estética, o que também não é correto. Destacamos assim os dois aspectos a serem considerados por nós na análise da imagem sacra: o estético e o teológico. Nesse sentido, nosso intuito é apresentar as variáveis envolvidas na decodificação da mensagem contida nela.

Figura 1: Peças de altar, Senhor Morto e a imagem original de Nossa Senhora da Luz, a Virgem do Carvoeiro no Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

Surge então o questionamento de se um visitante não cristão poderia apreciar a iconografia de uma igreja, e nossa percepção é a de que sim; contudo, seu deleite será mais estético e pouco ou até nada teológico. Apesar do elemento estético, de deleite, presente na imagem sacra, o aspecto teológico desempenha um papel central, já que é portador de significado, de mensagem cristã, pois está em contexto eclesiológico.

Diversamente de um museu, uma feira de arte ou outro local público, onde podemos encontrar arte de qualquer tema e forma, em uma igreja espera-se encontrar uma iconografia que fale da fé ali professada e que seja representativa daquela religião. Por exemplo: uma cruz exposta no museu pode estar pendurada no local que melhor convier para a expografia. Já a mesma cruz em contexto eclesial não pode e não deve estar em qualquer lugar; não é o gosto do pároco ou da comunidade que decide onde colocá-la. A cruz deve ser colocada em alguns poucos lugares, e esses lugares, por sua vez, indicarão o que a cruz representa. Portanto, em uma igreja, o tema e a forma da obra artística determinam o local onde essa deve ser colocada; e o contrário é verdadeiro: cada local deve receber

determinados temas e formas. Trazemos como exemplo a Capela Menor da Casa de Retiros das Irmãs de Santo André em Rondinha, Paraná (ver Figura 2), cuja concepção do espaço litúrgico e seus elementos iconográficos são de autoria de Cláudio Pastro (1948-2016)¹. Verifica-se ali a existência de um painel da Santíssima Trindade, de altar, tabernáculo e cruz processional; sem esses elementos organizados liturgicamente, esse espaço tratar-se-ia de uma simples sala. Para esse tópico, buscaremos adiante a autora Maria Giovanna Muzj a fim de nos auxiliar na compreensão.

Figura 2: Capela Menor com o painel da Santíssima Trindade, tabernáculo, altar e cruz processional na Casa de Retiros das Irmãs de Santo André em Rondinha, Paraná.



Fonte: Acervo pessoal.

Outro ponto que ajuda o visitante a fazer a leitura de uma iconografia em contexto eclesial é a sua posição, dado que a organização do espaço litúrgico com seus polos (fonte batismal, cruz processional, ambão, altar e sédia) tem um sentido e um propósito determinados em conjunto com os elementos artísticos. Trazemos como exemplo o primeiro espaço litúrgico de acordo com as premissas do CVII projetado no Brasil por Cláudio Pastro para a capela da hospedaria do Mosteiro de São Bento em Brasília (ver Figura 3).

¹ Paulistano considerado o maior nome da arte sacra brasileira, realizou, em 40 anos, projetos de arte e arquitetura sacras cristãs no Brasil e no exterior, destacando-se por ser o responsável pelo programa iconográfico interno da Catedral Basílica do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

Figura 3: Polos litúrgicos da capela da hospedaria: pia ou fonte batismal, cruz processional, ambão, altar e sedia conforme projeto de Cláudio Pastro no Mosteiro de São Bento, Brasília.

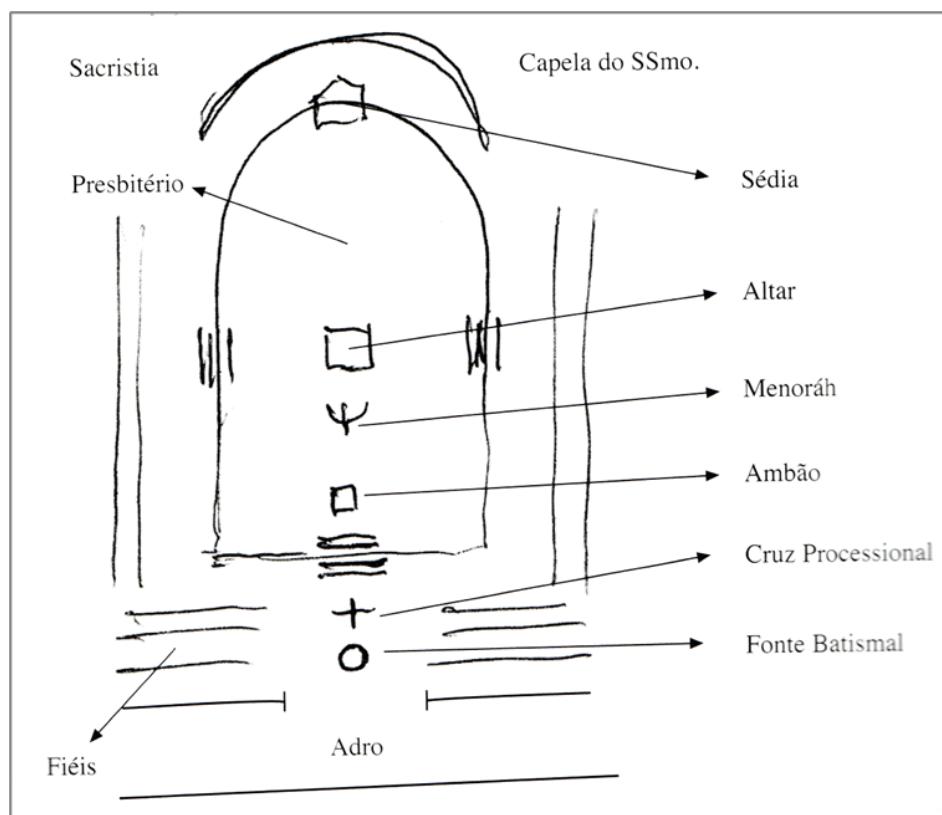


Fonte: Acervo pessoal.

Recordamos que, ao longo do tempo, perdeu-se a noção de que as iconografias de uma igreja se relacionam umas com as outras e com o local onde se encontram. A imagem sacra contemporânea está a recuperar essa relação e o paulistano Cláudio Pastro é um exemplo de artista sacro que aplica esta noção em seus programas iconográficos. Observa-se no esquema de autoria do artista (ver Figura 4) para a capela da hospedaria do Mosteiro de São Bento em Brasília que o mesmo reflete a estrutura do edifício cristão descrito por Silva (2021, p. 338):

De planta retangular, a organização dos elementos, que compõem o espaço litúrgico, está disposta ao longo de um eixo, que parte da entrada (adro), com a seguinte sequência: fonte batismal, cruz processional, ambão, menorá, altar e sedia. O caminho tem início com a pia batismal logo na entrada, simbolizando o início do percurso da vida cristã (como um peregrino). Depois, vem o ambão, a palavra de Deus. Finalmente, temos o altar, onde se realiza o sacrifício eucarístico. A dinâmica do espaço foi toda determinada pela vivência cristã — batismo, palavra e eucaristia.

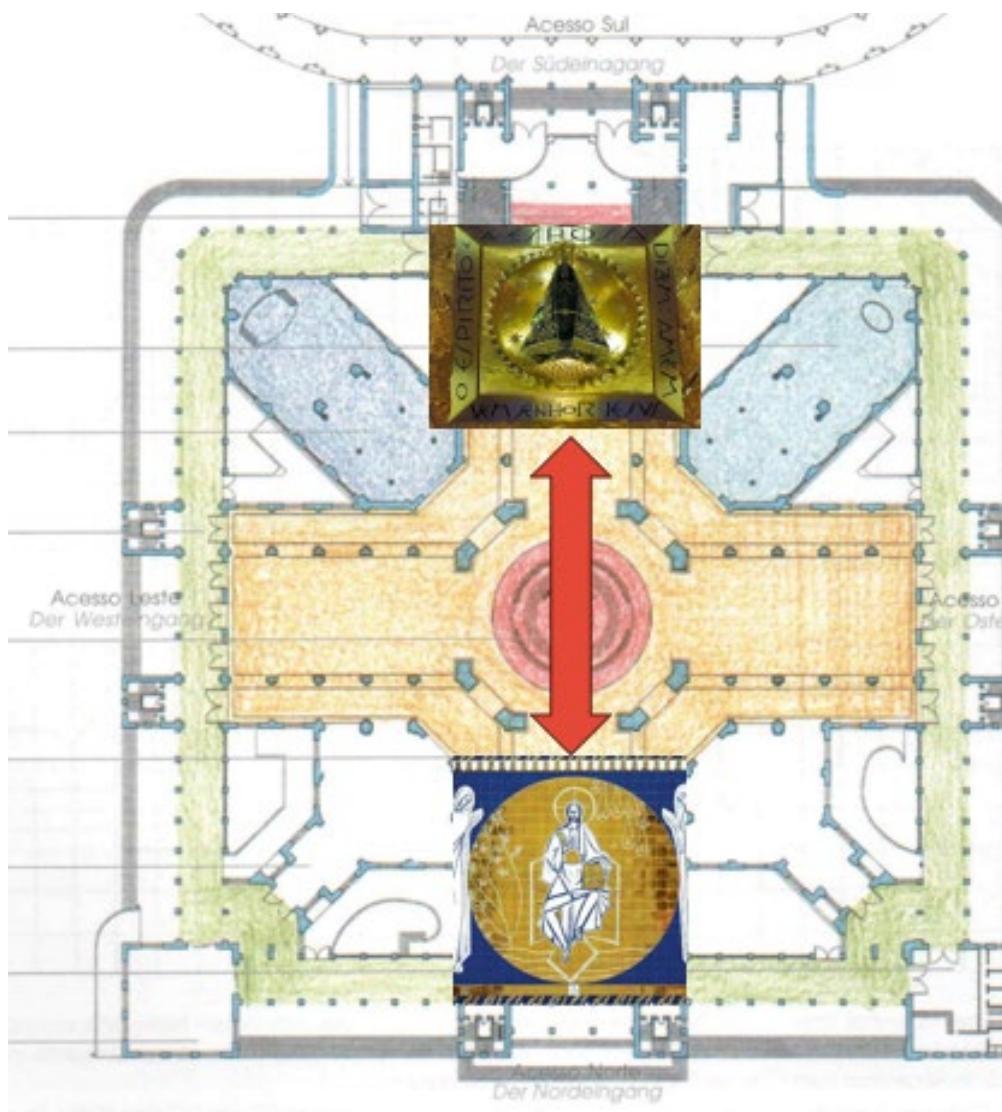
Figura 4: A estrutura do edifício cristão no esquema de autoria de Cláudio Pastro.



Fonte: Pastro, 2006.

Se compararmos fotografias da década de 1980 do interior do Santuário Nacional de Aparecida e observarmos como está na atualidade, veremos que Cláudio Pastro deslocou a imagem da Virgem do altar para a lateral, mas, desde o seu novo nicho, ela olha diretamente para o Filho. Para melhor entendimento do que se deseja demonstrar, localizamos as imagens na atual planta da igreja (ver Figura 5).

Figura 5: Posicionamento da imagem de Maria e Cristo sobre a planta do pavimento térreo da Basílica atualmente.



Fonte: adaptado de Amaral Jr., 2008, p. 63.

Esse sentido do posicionamento das imagens foi explicitado por Cláudio Pastro na descrição da capela interna do Mosteiro de São Geraldo (Morumbi, SP), onde “as imagens de Jesus e Nossa Senhora foram pintadas uma de frente para a outra. Cláudio dizia que ambos se sustentavam para viver a experiência terrena” (Silva, 2021, p. 338). Então um observador não cristão pode perceber que há uma relação entre aquela imagem de mulher e a do homem ao centro do espaço, mesmo não conhecendo a teologia presente nelas.

Por fim, temos o aspecto de deleite de uma obra. Aqui nos valeremos de Charles S. Peirce com seu conceito triplo de primeiridade, segundidade e terceiridade que desenvolveremos a seguir.

A primeiridade, a visualização instantânea, não engloba qualquer percepção ou pensamento, tratando-se de uma possibilidade de algo visto ou, conforme Ibri (2024, p. 13):

A ostensiva diversidade e assimetria dos fenômenos naturais que podem ser silenciosamente observados, malgrado logicamente indescritíveis em sua idiossincrasia, caracteriza a primeira categoria, como aquela que abriga tudo o que nos fenômenos evidencia espontaneidade, e que ontologicamente convocará o princípio do Acaso, a face da Primeiridade como realidade.

Já a segundidade, ou seja, o perceber que algo foi visto, de que há alguma coisa além de mim,

essa estratégia teórica de unificação categorial entre o que aparece como experiência e que indica para o que provavelmente é prossegue na formulação da segunda categoria, a Segundidade, em que a experiência do não — da reação dos fatos contra nossas expectativas e nossa vontade — propõe o conceito de existência como o correlato ontológico que traz o traço mais marcante do que se pode chamar realidade, a saber, sua alteridade.

[...]

A Segundidade acolherá o modo de ser de tudo que oriundo de seu berço de vagueza, indefinição e generalidade se torna definido, individual, particular e temporalmente irreversível [...] (Ibri, 2024, p. 13).

A fruição da obra, a terceiridade, pede a busca por todo o repertório de experiências e de conhecimento do/a observador/a para apreciar o fenômeno visto.

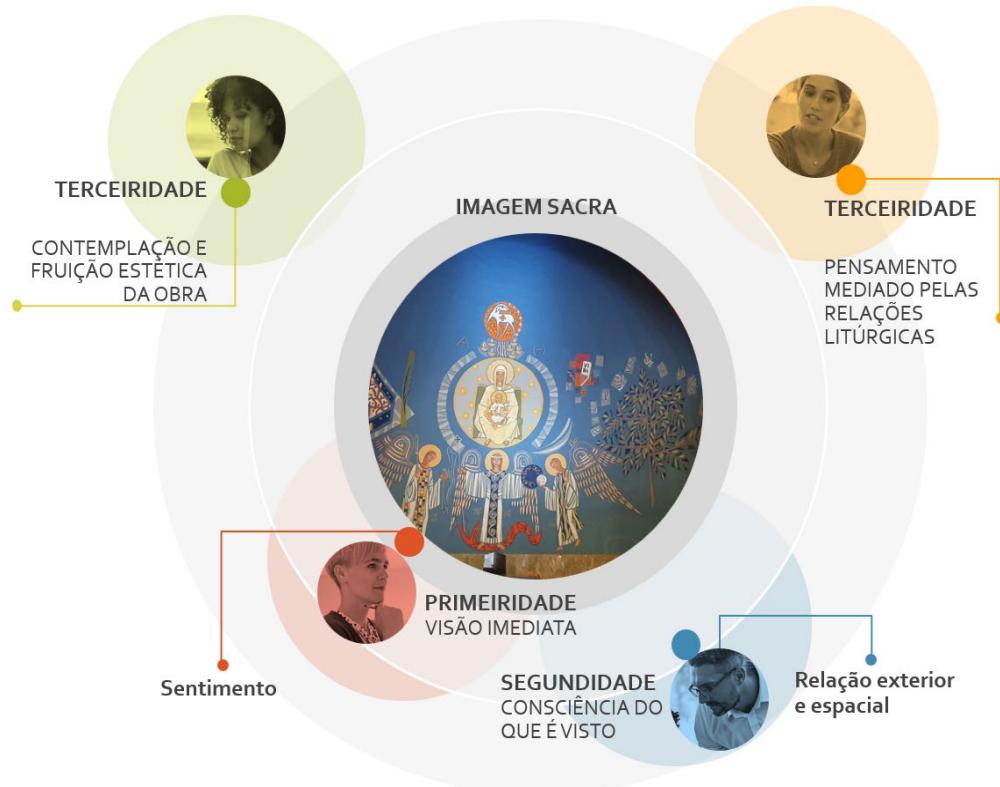
As mediações reflexionadas na experiência tornam-se balizadoras da conduta dos seres, caracterizando seu sentido pragmático — ele abriga o aparecer do geral no particular, do conceito na ação, das leis naturais nos fatos sob elas. E aqui já a terceira categoria se desenha. Mediações oriundas de generalização da experiência em forma de estruturas lógicas se destinarão a hábitos guias de conduta, e esses se estenderiam, conforme conjectura Peirce, do humano ao natural. (Ibri, 2024, p. 14).

Enfim, conforme Ibri (2024, p. 14) resume,

Este mostrar-se na experiência como independente do que se quer, se espera, ou que insolentemente ocorre na linha mundo dos seres, constituirá o que Peirce denomina de teatro de reações, em que eles, os seres, serão personagens expostos à possível cognição de si mesmos e dos demais com quem coabitam.

Para esquematizarmos esse "teatro de reações", como se dá a leitura de uma imagem sacra sob a ótica peirceana, desenvolvemos a Figura 6, a seguir, com a sucessão de categorias em círculos concêntricos a partir da imagem ao centro.

Figura 6: Esquema da leitura de uma imagem sacra sob a ótica peirceana.



Fonte: Elaboração própria.

Temos assim três variantes a serem analisadas no que denominamos como *leitura* de uma iconografia em contexto eclesial, perfazendo o "teatro de reações": a) o sentimento b) a relação exterior e espacial, e por fim, c) o pensamento mediado pelas relações litúrgicas.

Pensamos que os conceitos de *chronos* e *kairós* em Peirce sejam igualmente de interesse para a leitura da imagem sacra, dado que o pensador faz aqui uma ponte com a cosmogonia judaico-cristã ao afirmar os conceitos de "tempo", conforme I bri (2024, p. 15) reporta:

Parece interessante percorrer, a par da conceituação do Chronos como próprio à terceira categoria dos fenômenos e da realidade, uma sua historicidade na qual se encontram narrativas de natureza metafísica que marcaram e prosseguem marcando nossa humana existência. Pensarmo-nos como anjos decaídos excluídos de um paraíso permeado pela eternidade, redonda em considerar nossa forçada inserção no tempo como uma forma de punição originária, marcada principalmente pela finitude da existência.

Ressalte-se então que as autoras veem a possibilidade de uma leitura da imagem sacra com base nos conceitos de Peirce já contida no próprio pensamento do filósofo. Ibri (2024, p. 15) prossegue assinalando o bíblico nesse filosofar:

A consciência da morte parecia ser o preço da desobediência para os que aceitam a narrativa bíblica, enquanto as filosofias ateias orbitam-na como foco inexorável de angústia, insertas em um mundo desabitado por divindades e, por isso, destituído de sentido prévio a qualquer outro que humanamente poderia lhe ser atribuído.

O professor de filosofia discorre então sobre a experiência humana à luz dos tempos cronológico/*chronos* e propício/adequado ou ainda denominado de "tempo de Deus", o *kairós*, e como ela constitui o repertório individual a ser convocado pela terceiridade.

Nesse sentido, convivemos e trazemos em nossa interioridade essa facticidade vivida e, por assim ser, resulta constituir em nosso ser um segundo para a consciência. Nela se encontram motivos de celebração pelo bem-sucedido, mesclados a outros denunciantes de equívocos, logicamente eleváveis a revisões de conduta e aprendizagem, ou possivelmente embebidos em sentimento de culpa, documentando para a narrativa metafísico-religiosa nossa humana fragilidade e dependência inevitável da assistência de um supramundo divino. De qualquer modo, observa-se como tais fatos, encravados na memória, exsudam sentimentos, documentando a presença da Primeiridade no interior de toda Segundidade (Ibri, 2024, p. 15).

A síntese dos conceitos temporais contidos nas três categorias peirceanas feita por Ibri aproxima-se dos conceitos temporais simbólicos das leituras bíblicas cristãs, tanto a literária quanto a pictórica. Para cristãos, a narrativa da Primeira Aliança reflete as experiências do Povo de Deus; já a do Apocalipse é da ordem do *kairós*, do tempo futuro que se dará em momento propício. A segundidade seriam as narrativas da Nova Aliança, o tempo que o Povo de Deus conviveu com Jesus de Nazaré.

Primeiridade tonalizando as possibilidades de vaguezza e indeterminação congêntitas ao tempo futuro, e Terceiridade revestida de uma esperança de continuidade de sequenciamento lógico de um mundo que se mantém ao menos parcialmente organizado, desenham a história do que poderia ocorrer, sob a qual buscamos definir nossa conduta (Ibri, 2024, p. 16).

Observemos então as três categorias da teoria de percepção de Peirce.

1. A primeiridade, a segundidade e a terceiridade de Charles S. Peirce

De acordo com Peirce, a experiência estética é de natureza sensível, análoga à ideia de contemplação². Apesar de a imagem sacra ter forte conteúdo teológico, sob a ótica peirceana, a sua experiência não está alheia ao mundo exterior que ele designa por segundidade e aos mundos interiores dos sentimentos, a primeiridade, a partir de onde a chave teológica dos pensamentos e da memória definem a terceiridade. Dantas (2019, p. 73) contribui com o conceito peirceano de terceiridade ao afirmar ser esta mediadora: “[...] terceiridade é mediação — tanto no sentido de ligação, ponte, meio... — como também, e sobretudo, no sentido de cognição”, e prossegue:

[...] uma vez que pensamos e analisamos, perdemos tanto a experiência de presentide de primeiridade, como a experiência de imediatez de choque de segundidade, posto que a análise envolve comparação, e necessitamos da memória do passado. E esta é para Peirce, uma experiência de terceiridade, i.e., de mediação e cognição (Ibri, 2024, p. 16).

A autora aclara que, para Peirce, a primeiridade é da ordem dos sentimentos; já a segundidade é da ordem da reação e da vontade e a terceiridade, do pensamento. Na primeiridade, não pensamos, não temos consciência do que acontece e nem de que se trata de um outro, pessoa ou objeto. Esse é um fenômeno instantâneo, de milésimos de segundo, se assim podemos afirmar, e trata-se, portanto apenas de uma possibilidade, de acordo com Dantas (2019). Possibilidade, porque o fenômeno nos atingiu, mas não nos demos conta e muito menos pensamos a respeito, tratando-se ainda de uma possibilidade, do estatuto ontológico do objeto estético. Recorde-se que em Peirce o tipo de hábito da contemplação do objeto estético abre a várias possibilidades, não sendo nenhuma necessária. A observação detida e atenta é o hábito com o qual a pessoa se relaciona com uma obra de arte. Tenhamos em mente ainda que ela está condicionada pela sua cultura e pela memória; portanto, ao contemplar algo, a eventual necessidade estaria na coisa em si, já a possibilidade em quem contempla. O dar-se conta da alteridade, de que algo está lá ou acontece, a segundidade, é para Peirce simultâneo ao ver, à primeiridade, tratando-se efetivamente de uma “qualidade de sentimento” (Ibri, 2024, p. 20) e não de uma sucessão temporal. Só a terceiridade é que passa a ter uma duração temporal propriamente dita, já que é o intervalo necessário para refletirmos sobre o fenômeno visto.

² Ressalte-se que as autoras utilizam a palavra “contemplação”/“contemplar” como sinônimo de observar longa e atentamente, perscrutar e notar, e não no sentido que “assume na Fenomenologia peirciana [de] estatuto diretamente ligado à primeira categoria, aquela em que toda relação com o mundo se reduz a qualidades de sentimento”, como aclara Ibri (2024, p. 20).

No contexto da imagem sacra aqui abordado, consideraremos o que Dantas (2019, p. 72) afirma sobre a arte:

E arte é também sensação, associada ao sentido de exterioridade, contém as qualidades de sentimento que podemos detectar no mundo, e a segundidade, enquanto porta de entrada sensorial de contato com as coisas no mundo, é categoria chave para o entendimento da recepção e percepção da arte, vista sob um caráter ontológico. Logo, se a obra de arte é coisa entre coisas no mundo, tendo assim, um estatuto de autonomia ontológica, a ideia de reação, e portanto, de choque, é igualmente nuclear para a experiência artística, tanto quanto é a ideia de qualidade de sentimento, elemento central da primeiridade.

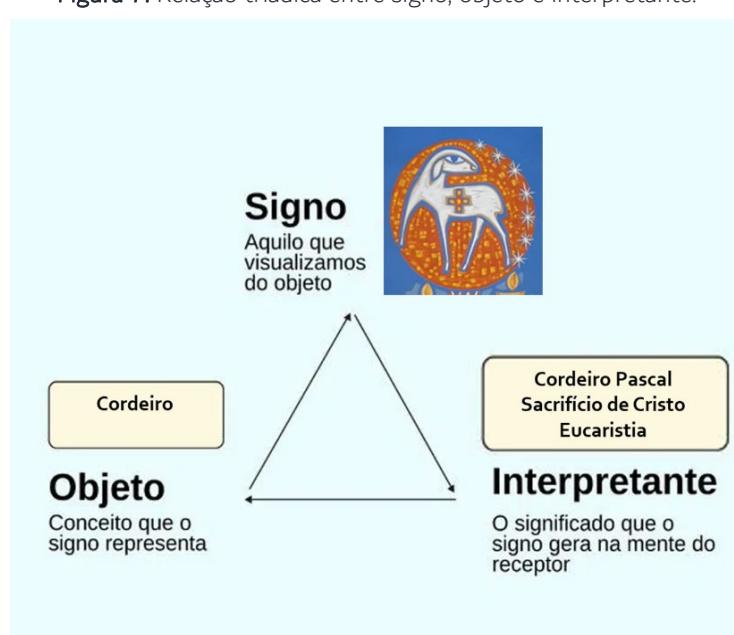
Adiante, a autora explica o conceito peirceano de terceiridade como sendo mediadora: [...] *terceiridade é mediação — tanto no sentido de ligação, ponte, meio... — como também, e sobretudo, no sentido de cognição* (Dantas, 2019, p. 73). E segue explanando que:

Cognição, enquanto mediação e representação, é signo, Peirce discorre que “Cada pensamento, ou representação cognitiva é da natureza de um signo. ‘Representação’ e ‘signo’ são sinônimos.” (CP 8.191 [1904]). Logo, é lícito inferir que o signo é o elemento de terceiridade por excelência.

Ademais, a mediação por signos se dá por uma relação triádica entre o signo, seu objeto e seu interpretante (Dantas, 2019, p. 74).

Para melhor visualização da relação triádica exposta pela autora, elaborou-se um esquema (ver Figura 7) tendo como exemplo a imagem sacra do Cordeiro Pascal:

Figura 7: Relação triádica entre signo, objeto e interpretante.



Fonte: Elaboração própria.

A relação que existe entre o signo e o que ele representa, o objeto, é a mesma relação que o signo determina o interpretante a assumir. No entanto, a relação que a imagem do cordeiro e sua simbologia tem com a experiência teológica da Eucaristia e na qual se comprehende a presença real de Cristo e a renovação da Aliança, apenas é acessível pela mente do interpretante em uma dimensão experiencial, que faz com que o signo alcance outro nível de significado mais profundo.

Com isso, estamos em pleno conceito de imagem sacra, iconografia que serve à liturgia e presente nas igrejas: ela é eminentemente mediadora, indicando o divino ao observador, presentificando-o. Assim, uma pintura da Mãe de Deus não é a Mãe de Deus, mas a imagem sobre madeira, tela ou parede que leva o observador a um encontro com Maria de Nazaré. Quando o fiel, no Santuário de Aparecida³, reza em frente ao nicho de Nsa. Sra., ele não está pedindo ou agradecendo à imagem de barro, mas àquilo que ela indica e presentifica: a Mãe de Deus intercessora.

O programa iconográfico de uma igreja é o mapa com que o cristão faz a leitura de sua fé [...] essa leitura é feita através dos materiais, das formas, dos tratos que damos ao ambiente [...] das paredes às pinturas, das alfaias às vestes, do material do piso ao do altar (e ambão, sedia e batistério), das imagens à nossa postura (corpo-imagem), tudo compreende o programa iconográfico. Se o que celebramos é Cristo, tudo deve revelar o Cristo em nós (Pastor, 2012, p. 74-75).

O programa iconográfico, por sua vez, não se refere apenas à presença de imagens e objetos em ambiente eclesial, mas comprehende também a sua correta localização. Passemos, então, aos conceitos de "locais privilegiados e secundários" de uma edificação religiosa, segundo Maria Giovanna Muzj (2022).

2. Os conceitos de locais privilegiados e secundários

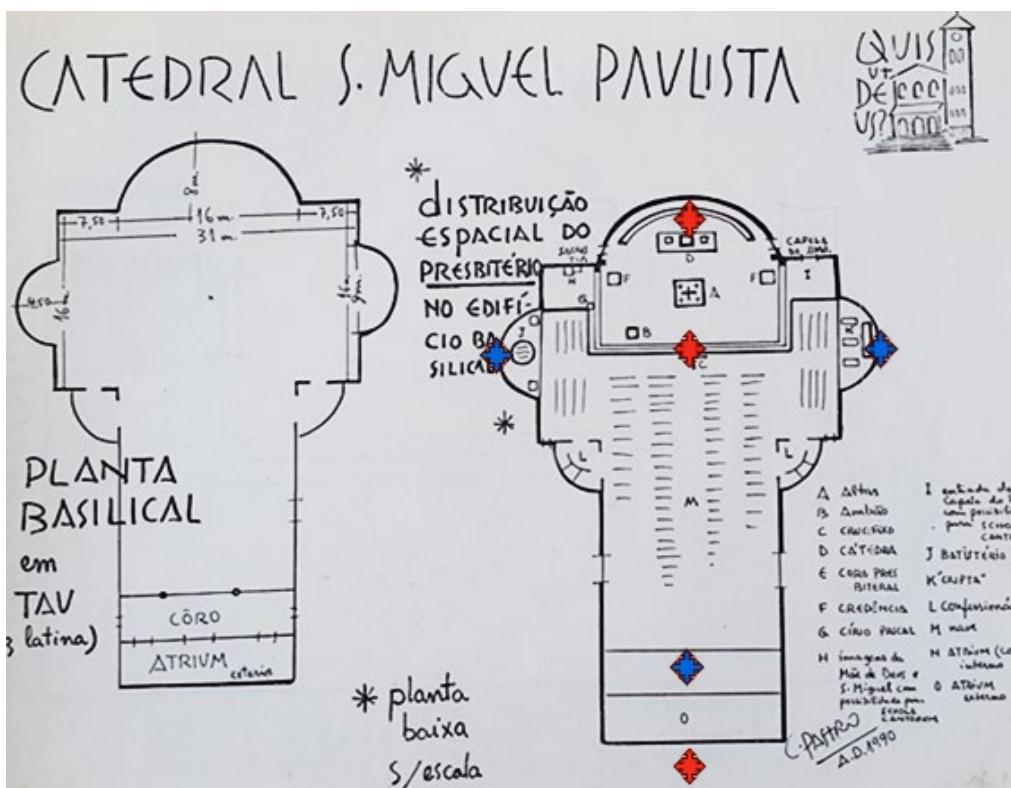
Toda edificação eclesial construída de acordo com os preceitos do CVII é carregada de simbologia, assim como sua iconografia. Portanto, arquitetura e imagens sacras *falam* ao e com o observador, auxiliando-o a se aproximar do sagrado, como vimos anteriormente, nos conceitos de Peirce.

Para Muzj (2022), em todo edifício eclesial há os lugares privilegiados e os secundários: privilegiados são os de maior visibilidade ou valência simbólico-

³ Lembramos que, para os cristãos, há somente uma Mãe de Deus, Maria de Nazaré, mas inúmeras representações e aparições, como a de Nsa. Sra. Conceição Aparecida, a imagem da Mãe de Deus grávida que foi pescada no rio Paraíba do Sul, no Estado de São Paulo.

cosmológica⁴ (tímpano, abside, arco triunfal). Já os locais secundários, em oposição, são os de menor valência simbólico-cosmológica. Tomamos como exemplo o programa iconográfico da Catedral de São Miguel Paulista elaborado por Cláudio Pastro, onde podemos visualizar os lugares privilegiados e secundários assinalados na planta da igreja (ver Figura 8), onde em vermelho estariam os lugares privilegiados, e os secundários em azul, indicados a partir de uma elaboração própria sobre o esquema de autoria de Cláudio Pastro.

Figura 8: Esquema da distribuição espacial da catedral de autoria de Cláudio Pastro. Acervo pessoal de Cláudio Pastro, Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.



Fonte: Pastro, 2006

A autora explica que a cada local corresponde uma determinada iconografia; e o inverso também é correto: cada iconografia tem seu lugar determinado. Assim, a localização privilegiada deve receber a imagem representativa de sua fé, a exemplo das teofanias (onde Deus se revela de forma visível aos seres humanos), e a secundária as que apontam para o principal e que, de alguma forma, narram a história. No caso da Catedral de São Miguel Paulista, Cláudio Pastro insere em local privilegiado do presbitério uma teofania com a imagem central da Mãe de Deus e o Menino Jesus, ladeados pela

⁴ Cumpre informar que emprestamos o termo *valência simbólico-cosmológica* do artista sacro e professor Romolo Picoli Ronchetti, de palestra proferida no Museu de Arte Sacra de São Paulo em junho de 2024.

representação da Jerusalém celeste à esquerda, e a árvore da vida à direita, tendo acima o cordeiro místico, e abaixo o arcanjo São Miguel pisando a serpente, todos esses elementos, que podemos observar (ver Figura 9), estão revestidos de uma visão simbólica teológica.

Figura 9: Painel de Cláudio Pastro com figura teofânica colocada em local privilegiado no presbitério da Catedral de São Miguel.



Fonte: Acervo pessoal.

Neste sentido, Pereira (2016, p. 16) corrobora com esta visão ao descrever a importância da ordem iconográfica no claustro da Abadia de Saint-Pierre de Moissac na França:

[...] retomando aqui a acepção medieval dos termos *ornamentum* e *ornatos*, traduções latinas do grego *kosmos*, ligadas à ideia de organização, de ordem, de ordenação intencional. O objetivo do ornamento era fornecer o necessário ao bom funcionamento do objeto ou do lugar ao qual aderia. Ele englobava a noção platônica do belo, bom e justo: o justo, no sentido daquilo que convém, de dar a algo aquilo que merece [...]; o bom, tanto em dimensão teológica quanto em semântica capital, no interior de uma cosmovisão cristã; e o belo como manifestação sensível dessas duas categorias — a beleza que é justa e boa.

Portanto, notamos que Pereira ressalta o mesmo aspecto abordado por Muzj, de que há um espaço determinado para cada tipo de imagem e cada tipo de imagem cabe em um local determinado, proporcionando uma boa resolução ao programa iconográfico e à funcionalidade do espaço litúrgico de uma igreja.

Se há um local específico para cada tipo iconográfico, a cada qual corresponde também uma forma determinada, segundo Muzj (2022). Assim, a

tipologia da localização privilegiada é de gênero teofânico, com uma imagem central que é presentificada pela frontalidade da sua imagem; apresenta simetria na composição e imobilidade do personagem. Já a secundária é de gênero histórico-narrativo, denota movimento e tem múltiplos centros, como podemos observar no mural executado por Cláudio Pastro com imagens da narrativa do batismo de Cristo para o batistério da Catedral de São Miguel (ver Figura 10). Portanto, podemos concluir, seguindo a autora, que, em uma igreja, a localização determina tanto a iconografia como a sua forma (composição) — forma e conteúdo caminham juntas, como afirmava Pastro (1993).

Figura 10: Painel de Cláudio Pastro com imagens da narrativa do batismo de Cristo em local secundário.

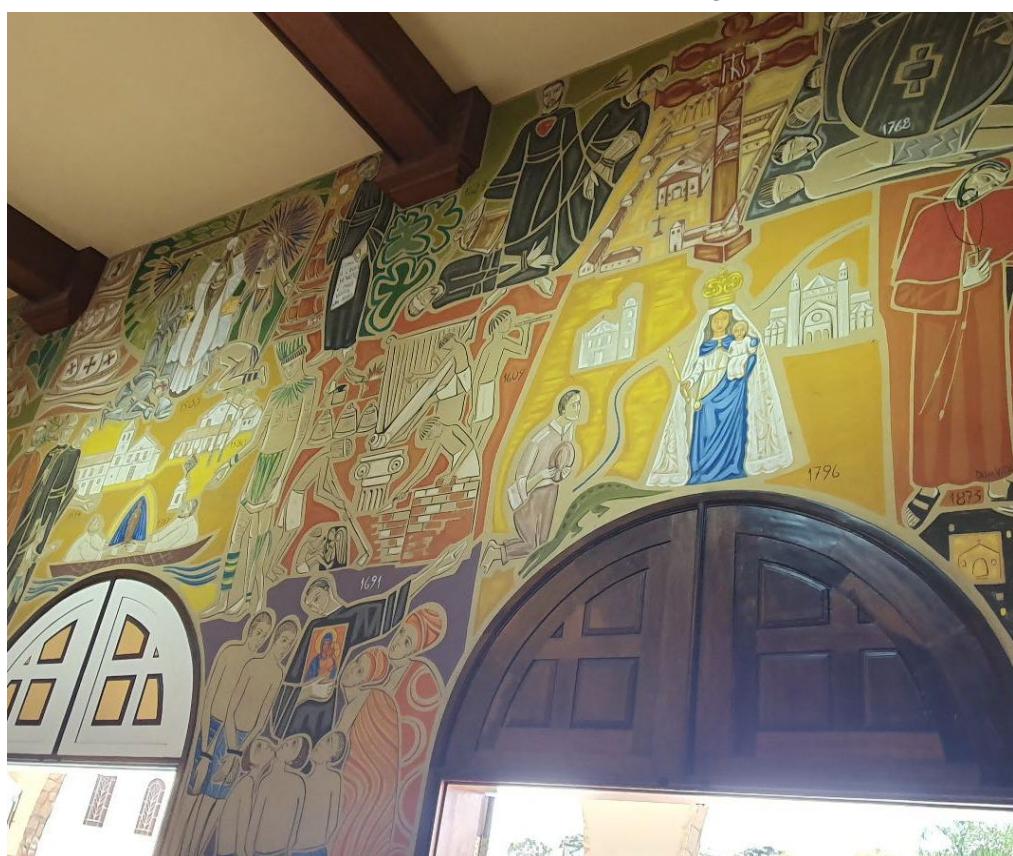


Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Pastro, Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

Acompanhando ainda o pensamento de Muzj (2022), tenhamos em mente que as construções eclesiásicas representam o modelo cósmico cristão que, por meio de Jesus, une o Céu à Terra (espaço) e o divino ao humano (condição). Ao entrar em uma igreja, deixamos o espaço profano e acessamos um espaço consagrado, portanto, divino. As igrejas paleocristãs tinham áreas que preparavam o fiel para a entrada, como o átrio e o peristilo; estas eram áreas privilegiadas com iconografia significativa do tipo teofânico (Anunciação, Cristo em Majestade, por exemplo). A mesma parede do lado interno, vista na saída e, portanto, de caráter

secundário, recebia narrativas para serem lembradas pelo fiel que voltava ao mundo laico, aos afazeres cotidianos. Em catedrais góticas, essa contrafachada recebeu, muitas vezes, o Juízo Final, recordando os fiéis de que deveriam levar uma vida em Cristo, dado o julgamento de vivos e mortos no fim dos tempos. No exemplo trazido para este estudo da Catedral de São Miguel Paulista, observamos que Cláudio Pastro executa nesse lugar secundário um mural de gênero narrativo com a história dos 500 anos de evangelização da América (ver Figura 11) na parede do lado interno do átrio, o espaço de transição entre o ambiente externo e o sagrado na entrada de igrejas.

Figura 11: Mural da evangelização da América executado por Cláudio Pastro em local secundário no átrio da Catedral de São Miguel.



Fonte: Acervo pessoal.

Pereira dialoga com seu professor, Bonne, quanto à localização e utilização de imagens sacras em igreja e cláustros. Propomos, portanto, olhar brevemente a análise de ambos.

3. A relação entre imagens segundo Bonne e Pereira

Pereira (2016) retoma o pensamento de Jean-Claude Bonne (*apud* Pereira, 2016, p. 18, nota de rodapé), citando-o:

Em realidade, toda arte, mesmo que não tenha nada de ritual nem de ornamental, comporta uma dimensão ambiental, em razão das relações diretas ou indiretas que tece, necessariamente, com o meio natural ou artificial no qual intervém, e com o meio humano, social e cultural, que dela se apropria (ou que reage a ela).

Neste sentido, lembramos que nosso objeto de análise é a iconografia presente em igrejas pós-conciliares e com isto, estamos em ambiente público, social, que Bonne (*in* Pereira, 2016, p. 12), ao prefaciar o livro de Pereira, chama a atenção para o claustro analisado e pensamos ser lícito apropriarmo-nos de suas palavras em nosso contexto para designar um lugar “que [...] o cenário de atividades específicas [...]: a oração, a meditação, a procissão [...]. Um lugar material, portanto, mas também um lugar habitado por corpos em movimento, por vozes, por gestos; logo, um lugar socializado”.

Ao contemplarmos a iconografia de uma igreja pós-conciliar, precisamos ter em mente as igrejas paleocristãs e as românicas, tomadas como modelos para as contemporâneas. E aqui Pereira (2016) nos auxilia mais uma vez, recordando que a lógica iconográfica dessas igrejas era diversa da lógica hodierna. Ela explica:

Não se pode pretender encontrar os mesmos sistemas de pensamento em todas as épocas e nem, por outro lado, pensar que as sociedades que ‘funcionam’ de outros modos são desprovidos de suas lógicas, de suas coerências, em suma de racionalidade — lembrando [...] Jean-Pierre Vernant, para quem “não há uma razão, mas formas de racionalidade, técnicas de pensamento, de cálculo, de escrita.” (Pereira, 2016, p. 75).

Ao comentar a aparente desordem da iconografia presente nos capitéis do mosteiro de Moissac, Pereira (2016, p. 75) lembra a impressão de pesquisadores: “A relação das imagens com seus lugares, suas funções e inter-relações são ignoradas, e o claustro não seria mais que uma coleção de imagens, como um museu.” Assim ressaltamos que a igreja tem uma lógica diversa do museu; no primeiro espaço, celebra-se a liturgia, já no segundo, há um imperativo museológico que se impõe para proporcionar uma experiência estética e intelectual ao visitante. Portanto, para a igreja, há uma ordem a ser seguida, imposta pela liturgia, pelo rito celebrado, que, na maioria das vezes, não é a cartesiana. Novamente trazemos outro exemplo do programa iconográfico realizado por Cláudio Pastro para a Catedral de São Miguel Paulista, o mural da Capela da Ressurreição (ver Figura 12), onde observamos que a narrativa não se dá no tempo cronológico, mas numa ordem de acontecimentos relacionados ao caráter simbólico da ressurreição.

Figura 12: Mural de Cláudio Pastro para a capela da Ressurreição na Catedral de São Miguel.



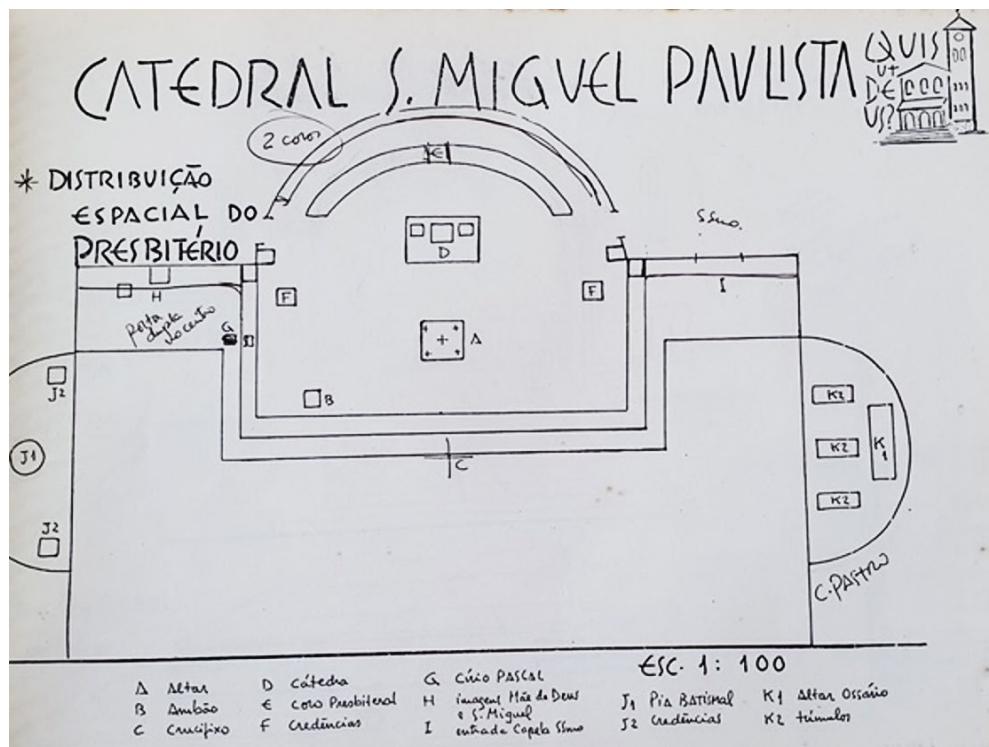
Fonte: Acervo pessoal.

Nota-se, portanto, que, pela valência espacial, o artista colocou em diálogo as cenas do Batismo e da Ressurreição, uma de frente à outra, espelhadas na sua composição e correlacionadas nos temas. Cristo que mergulha nas águas do Jordão prefigura a Sua própria morte que, para cristãos, inclui a descida à mansão dos mortos e a ressurreição ao terceiro dia. Assim, ao sermos batizados, morremos em Cristo para receber Dele a vida nova e eterna. Ressaltamos ainda que as pequenas narrativas que circundam as duas imagens centrais desenvolvem e relacionam-se com as figuras de Jesus no meio.

Sendo a fé cristã baseada em um Deus trino e uno, em um Deus relacional, que se relaciona tanto entre si como com seu povo, tudo na igreja deve espelhar este princípio relacional. Portanto, se o local determina o tipo de imagem que será ali colocada, seu posicionamento relativo a outras imagens, às portas, aos polos litúrgicos e demais elementos presentes na arquitetura devem ser levados em conta na análise iconográfica, trazemos como exemplo o esquema da

distribuição espacial do presbitério da Catedral de São Miguel Paulista elaborado por Cláudio Pastro (ver Figura 13).

Figura 13: Distribuição espacial do presbitério da Catedral de São Miguel Paulista. Acervo pessoal de Cláudio Pastro, Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.



Fonte: Pastro, 2006.

Observa-se no esquema a localização precisa de cada elemento no espaço do presbitério e das capelas laterais. Pereira (2016) nos traz a percepção de Alain Guerreau a este respeito:

O espaço não era concebido como contínuo e homogêneo, mas como descontínuo e heterogêneo, no sentido de que ele era, em cada lugar, polarizado (certos pontos eram valorizados, sacralizados, em relação a outros percebidos — a partir dos primeiros e em relação a eles — como negativos) (Guerreau *apud* Pereira, 2016, p. 77).

E, a fim de ilustrar o caráter relacional do cristianismo e tudo que dele deriva, Pereira (2016, p. 209) traz a explicação de João Cassiano quanto à leitura de texto e que podemos extrapolar para a leitura de imagens em uma igreja medieval e pós-conciliar:

Assim, quando introduzimos em nosso espírito uma passagem de um salmo, imperceptivelmente ele se eclipsa e o espírito se precipita, sem se dar conta e tomado de admiração, em direção a um outro texto das Escrituras. Ele se põe a meditar, mas mal começa a penetrar nesse texto e um outro aparece na memória e expulsa o precedente. Uma

outra meditação emerge; mais uma mudança. Assim, a alma turbilhona de salmo em salmo, salta de um texto do Evangelho a uma leitura do Apóstolo, e de lá se precipita para os Profetas [...].

Já na igreja, nossos olhos avistam uma imagem e já procuram o que está ao redor, buscando informações adicionais de acordo com as relações observadas com cada elemento inserido em seu espaço.

Considerações finais

Tendo em mente as variáveis contidas na interpretação da imagem sacra, deduzimos que sem a ambiência litúrgica da arquitetura da igreja, a imagem sacra estaria inserida num contexto museal, onde a sua apreciação é puramente estética, ao estar desvinculada do espaço ritualístico cristão.

Seguindo a lógica peirceana, a primeiridade e segundididade apresentam-se de forma equivalente ao cristão e ao espectador que desconhece o caráter litúrgico da imagem sacra. Ao adentrar em uma igreja, o seu próprio espaço a nível fenomenológico nos provoca um imediato estupor e maravilhamento na experiência de primeiridade e segundidade; enquanto a terceiridade é relativa, sendo a linguagem do signo temporal, tem passado e presente.

No momento de fruição da imagem sacra, e porque não dizer também do espaço litúrgico em si, ocorre o instante de mediação quando o espectador faz o reconhecimento e formula signos. O caráter simbólico cristão da arte e arquitetura sacras é elemento de terceiridade; porém o significado litúrgico de todo esse conjunto artístico só é comprehensível para quem conhece as Sagradas Escrituras e a liturgia aos quais a iconografia se refere e busca expressar. Para quem não tem essa memória e vivência, apesar de os signos serem reconhecíveis, não há como estabelecer suas relações teologicamente, e a experiência de mediação da terceiridade estaria reduzida ao nível estético.

Sendo assim, as obras de arte e a arquitetura sacras cristãs, em suas iconicidades, agem como propulsoras de uma semiótica de caráter não apenas estético, mas também teológico. Dessa forma, a experiência estética de contemplação imediata difere da experiência plena de fruição do simbólico sagrado. Fruição é tomar para si, e esse momento de mediação com a arte sacra tem como prerrogativa o conhecimento prévio de seus códigos litúrgicos e relações para poder ser apreciada em sua totalidade. Em outras palavras, propomos pensar uma semiótica da arte sacra em seus aspectos relacionais fenomenológicos, em que os espaços e as imagens interagem semioticamente nas três categorias, no movimento entre sentimento e cognição, entre percepção visual e apreensão, a fim de entendermos como os signos das imagens sacras e dos espaços litúrgicos interferem na fruição da arte e arquitetura sacras cristãs, tanto do ponto de vista estético como teológico. ●

Referências

- AMARAL JR., Carlos Costa. *Basilica Nacional Nossa Senhora da Conceição Aparecida — projeto e construção*: Benedito Calixto de Jesus Netto. São Paulo: Editora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2008.
- BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*: do ano mil à colonização da América. Petrópolis: Vozes, 2023.
- DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de Souza. *Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte*. Tese de doutorado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, Brasil, 2019. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/22791>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- GUERREAU, Alain. Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen. In: BULST, Neithard; DESCIMON, Robert ; GUERREAU, Alain (dir.). *L'État ou le Roi*: les fondements de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIe siècles). Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p. 85-101.
- IBRI, Ivo. Chronos, Kairós e a semiótica das coisas sem nome. *MATRIZes*, v.18, n. 3, p. 11-27, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i3p11-28>. Acesso em: 22 nov. 2025.
- MUZZI, Maria Giovanna. L'edificio ecclesiale della Chiesa indivisa è una mistagogia sensibile del mistero di Cristo e della Chiesa. In: CUCINOTTA, Filippo (org.). *Il Concilio Vaticano II "orientale"*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 2022. p. 497-533.
- PASTRO, Cláudio. *Arte sacra, o espaço sagrado hoje*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- PASTRO, Cláudio. *Teologia do espaço*. São Paulo: Grafa, 2006.
- PEREIRA, Maria Cristina. *Pensamento em imagens*: montagens topo-lógicas no claustro de Moissac. São Paulo: Intermeios, 2016.
- SILVA, Ubiratan. Diálogo entre arquitetura e arte sacra. *Revista Estudos Avançados*, v. 35, n. 103, p. 331-342, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.019>. Acesso em: 14 jan. 2024.

 **The iconographic narrative of Christian art after the Second Vatican Ecumenical Council from a Peircean perspective**

 BORGES, Silvana

 MEIER, Christiane

Abstract: This article aims to present the possible semiotic readings of works of art present in contemporary Christian churches, in the context of the changes brought about by the Second Vatican Ecumenical Council (CVII), highlighting both the aesthetic and theological aspects. In effect, the sacred images can also be analyzed within the scope of their iconicities, including their indexical and symbolic elements in a semiotics based on a Peircean matrix. In this sense, our aim is to present the variables involved in the possibilities of decoding the messages contained in sacred images, using the three universal categories proposed by Charles Sanders Peirce, which, in the context of art, can be correlated as: a) pure feeling as contemplation (firstness); b) immediate otherness as an aesthetic experience of the here and now (secondness); and c) mediation as enjoyment of art (thirdness). On the other hand, we will borrow from Maria Giovanna Muzj the classification of the places where we find the images and the symbolic relationship in the church: in the privileged and secondary aspects of their positioning, to understand how art and architecture, in their iconicity, act as propellers of a semiotics of a character that is not only aesthetic, but also theological.

Keywords: sacred art; phenomenology of art; semiotics of sacred art; aesthetics of sacred art; christian liturgy.

Como citar este artigo

BORGES, Silvana; MEIER, Christiane. A narrativa iconográfica da arte cristã Pós-Concílio Ecumônico Vaticano II sob a ótica peirceana. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 3. Dossiê temático: “Iconicidade”. São Paulo, dezembro de 2025, p. 116-137. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

BORGES, Silvana; MEIER, Christiane. A narrativa iconográfica da arte cristã Pós-Concílio Ecumônico Vaticano II sob a ótica peirceana. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 3. Thematic issue: “Iconicity”, São Paulo, December 2025, p. 116-137. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 15/05/2025.

Data de aprovação do artigo: 09/12/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

