

A MODERNIZAÇÃO NEOBIZANTINA DA IMAGEM DE APARECIDA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2022.185690

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS,
PERFORMANCES E RITUAIS

ADRIANO GODOY¹

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-2415-1896>

Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, SP, Brasil,
04015-051 – postdoc@cebrap.org.br

RESUMO

Este artigo analisa a forma contemporânea de exibição da imagem original de Nossa Senhora Aparecida. A partir do projeto de modernização da sua basílica no começo dos anos 2000, localizada no Santuário Nacional (Aparecida/SP), a proposta é entender as motivações institucionais e os efeitos práticos do projeto artístico em relação à devoção a Padroeira do Brasil. Argumento que, recorrendo à plasticidade da imagem de Aparecida, a Igreja Católica opta pela iconoclastia neobizantina como reação à iconoclastia neopentecostal. A partir da elaboração de um novo “nicho” na basílica para abrigar a santa, o qual foi concebido concomitantemente à ascensão evangélica no país e tendo como referência teológica o Concílio Vaticano II, abordo a imagem de Aparecida partir do conceito antropológico de “forma sensorial”: como o seu engajamento estético é institucionalmente produzido no decorrer do tempo, além de como o catolicismo brasileiro busca se atualizar através de formas modernas.

PALAVRAS-CHAVE

Antropologia
da Religião;
Catolicismo;
Religião Material;
Modernismo;
Neobizantino.

ABSTRACT

This article analyzes the contemporary form of displaying the original image of Our Lady Aparecida. Based

1. Pesquisa de doutorado desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo nº 2015/26487-9)

KEYWORDS
Anthropology
of Religion;
Catholicism;
Material Religion;
Modernism;
Neo-Byzantine.

on the modernization project of her basilica in the early 2000s, located in the National Shrine (Aparecida, Brazil), the proposal is to understand the institutional motivations and the practical effects of the artistic project in the devotion to the Patroness of Brazil. I argue that the Catholic Church opts for the neo-Byzantine iconoclasm as a reaction to the neo-Pentecostal iconoclasm. With a new niche developed simultaneously to the evangelical rise in the country, having the Vatican Council II as a theological reference, I approach the image from the anthropological concept of “sensational forms”: how the aesthetic engagement is institutionally produced over time, in addition to how the Brazilian Catholicism seeks to update itself in modern forms.

INTRODUÇÃO

A imagem original de Nossa Senhora Aparecida é o maior atrativo do Santuário Nacional (Aparecida/SP). A estatueta de argila, aparecida em 1717 nas águas do rio Paraíba do Sul, fica exposta com destaque em um retábulo dourado localizado na nave sul da sua basílica. Tratando-se do lugar mais visitado daquele santuário, o chamado “nicho” que abriga a imagem milagrosa é acessível através de um corredor exclusivo, lugar em que os romeiros têm a oportunidade de vê-la mais de perto.



IMAGEM 1
Romeiros
interagem com
a imagem de
Aparecida em seu
nicho (fotografia do
autor)

Em dias festivos e finais de semana, os devotos chegam a esperar mais de uma hora na fila para que possam ficar menos de um minuto em frente a santa. Naqueles segundos é possível observar as mais diversas reações como a contemplação em silêncio, os gritos efusivos e as lágrimas

abundantes. Enquanto alguns tocam as paredes esticando o braço para ficarem o mais próximo possível da imagem, existem aqueles que permanecem de joelhos todo percurso e aqueles que fazem uma contida reverência ao se inclinarem para Nossa Senhora Aparecida. Dentre as diversas reações que pude observar, me chamava a atenção a abundância de fotografias. Na medida em que vão se aproximando do nicho, eram muitos os braços levantados com câmeras e celulares buscando enquadrar a santa, fosse sozinha ou como plano de fundo em autorretratos. Ao ser uma dessas pessoas, durante as pesquisas de campo² para o desenvolvimento da minha tese de doutorado (Godoy 2020), a cada passagem pelo corredor me incomodava a dificuldade que tinha para conseguir uma fotografia que a imagem de Aparecida estivesse nítida e destacada, afinal o seu nicho dourado dominava a composição.

Em uma dessas vezes, após passar pela santa, me dei conta que essa era uma frustração compartilhada com outras pessoas. Ao ficar na saída do corredor de exposição, pude observar diversos casos em que os romeiros lamentavam o resultado ao conferirem as fotografias feitas. Interessado nessa interação religiosa cotidiana, a apresentação da imagem da santa, localizada em seu nicho e templo, será abordada nesse artigo enquanto uma “forma sensorial”:

As formas sensoriais moldam tanto os conteúdos religiosos (crenças, doutrinas, conjuntos de símbolos) quanto as normas religiosas. Incluindo todas as mídias que atuam como intermediários nas práticas de mediação religiosa, a noção de formas sensoriais pretende explorar precisamente como as mediações reúnem e vinculam as pessoas umas com as outras e com o transcendental. Essas formas são transmitidas e compartilhadas; elas envolvem os religiosos e as práticas de culto específicas e desempenham um papel central em sua modulação como sujeitos morais religiosos. É preciso ressaltar novamente que não concebo forma em oposição a conteúdo e significado, ou a normas e valores éticos, mas como uma condição necessária sem a qual conteúdo, significado, normas e valores não podem ser expressos. (Meyer 2019b, 64)

Considero que o nicho e a imagem de Aparecida são elementos determinantes de uma “estética religiosa”, que além de gerar sensibilidades específicas também governam um “engajamento sensorial” dos seus devotos. Assim, buscando entender as motivações e os efeitos em relação à santa, nesse artigo explorarei justamente os fundamentos dessa forma de exposição contemporânea da imagem original de Nossa Senhora Aparecida. Recontextualizada às formas anteriores em que já foi exposta, a proposta é entender tanto como o engajamento estético é institucionalmente

2. Resultados preliminares desse artigo foram apresentados no curso “*Religions and the image question*” oferecido pelo *Koninklijk Nederlands Instituut Rome* (Roma, 2019) e no 43º Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu, 2019). Nesse processo de escrita e elaboração, agradeço aos generosos comentários de Annalisa Butticci, Birgit Meyer, David Morgan, Jojada Verrips, Machteld Löwensteijn, Pooyan Tamimi Arab, Rodrigo Toniol e Thais Tiriba.

produzido no decorrer do tempo quanto como o catolicismo é materializado em formas modernas.

OS ANTIGOS BALDAQUINOS DA SANTA

“A nossa preocupação era onde colocar uma imagenzinha, tão pequenina, num santuário tão grande? Como situá-la? Estávamos sôfregos, ansiosos”: foram as palavras de Dom Darci³ na homilia proferida na celebração dos trezentos anos de Nossa Senhora Aparecida, em 2017. Narrativa essa que pude ouvir também nas conversas que tive com o sacerdote, já que era ele um dos responsáveis administrativos pela elaboração e construção de um novo nicho para a santa, no começo dos anos 2000. Longe de ser uma novidade, a preocupação e os esforços empregados nas formas de exibição da imagem são uma constante em sua trajetória.

Desde seu encontro, a imagem milagrosa de Nossa Senhora Aparecida estimulou a construção de altares e igrejas para seu abrigo e homenagem. Como consta na história oficial (Brustoloni 1998), continuamente evocada em homilias e pelos meios de comunicação do santuário, depois de uma estadia no porto da vila e na casa dos pescadores que a encontraram, a estatueta ganha seu primeiro templo no alto do Morro dos Coqueiros, local esse em que permaneceria pelos dois séculos seguintes.

3. Dom Darci José Nicioli (1959-) foi ecônomo (1997-2005) e reitor (2008-2012) do Santuário Nacional, além de Bispo-Auxiliar da Arquidiocese de Aparecida (2012-2016).



IMAGEM 2
Antigo baldaquino
na Basílica Velha
(Cartão Postal -
Acervo do Autor)

Nesse período de sucessivas obras, a igreja passou por transformações que a levariam de uma singela capela de taipa até a condição de uma reconhecida basílica. Em paralelo à alta popularidade daquele santuário estava o projeto da Igreja Católica de tornar Aparecida tanto a rainha do Brasil como a sua igreja se consolidar enquanto um Santuário Nacional. Nesse contexto em que o catolicismo mesmo dominante se via ameaçado (Giumbelli 2012), na primeira metade do século XX, o templo passou a ser considerado insuficiente, o que motivou os esforços em se construir uma nova basílica, caracterizada sobretudo pelas suas grandes dimensões. Com a administração dos Missionários Redentoristas e o projeto do arquiteto

Calixto Neto⁴ a nova Basílica de Aparecida passa a ser construída a partir dos anos 1950 em um morro paralelo a da sua antecessora preservada, o Morro das Pitãs.

Nas minhas pesquisas em arquivos⁵ pude constatar que, desde os primeiros projetos arquitetônicos, era enfatizado e debatido o lugar que a imagem de Aparecida ocuparia na sua nova igreja. No projeto original de Calixto Neto, aprovado pelas instâncias competentes da Igreja Católica, a imagem de Aparecida teria lugar semelhante àquele que habitava até então. Assim como na Basílica Velha, na Basílica Nova ela seria exposta em um nicho logo atrás do altar. Isso muda, drasticamente, no decorrer das obras.

As mudanças que se seguem se dão devido a uma alteração de grande porte naquele prédio em obras. Com número crescente de visitantes e uma forte demanda por parte do clero, o arquiteto faz uma série de transformações no seu projeto para que a nova Basílica fosse ainda maior do que inicialmente planejada. Dentre essas mudanças, estava a transformação da planta da igreja de uma cruz romana em uma cruz grega: no lugar da ábside traseira do altar é decidido criar uma quarta nave, para maior acomodação dos romeiros. Sem a ábside não havia mais o lugar inicialmente planejado para o nicho que abrigaria a santa. Assim, o impasse de onde expor a imagem de Nossa Senhora Aparecida seguiria nas décadas seguintes. Com a morte repentina do arquiteto, que tinha planos de expor a imagem no alto e sob a cúpula central da igreja, esse lugar ainda não estava definido na inauguração da basílica em 1980. Quando a imagem foi enfim translada do antigo para o novo templo, decidiu-se que ela ficaria provisoriamente exposta na parede ao final da nave sul, criada no lugar da ábside, até se encontrar uma solução melhor durante as obras de acabamento interno daquela igreja.

4. Benedicto Calixto de Jesus Neto (1906-1972) foi um profícuo arquiteto que projetou mais de seiscentas igrejas pelo Brasil. Contratado para construir a nova Basílica de Aparecida nos anos 1940, faleceu sem presenciar a conclusão das obras. Ele era neto do famoso pintor homônimo.

5. Para essa pesquisa pude consultar os acervos do Centro de Documentação e Memória do Santuário Nacional (CDM) e do Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida (ACMA).



IMAGEM 3
Nicho de Aparecida
nos anos 1990
(Acervo de Nair
Martins)

Já em meados dos anos 1990, ainda não havia outro lugar que fosse considerado propício para aquela que dá o nome ao templo.

Ante a absoluta impossibilidade financeira de se realizarem trabalhos em escala mais ampla, o propósito que se tem em mente é o de começar o acabamento pela nave sul, por aí estar o nicho da Imagem Milagrosa. Em primeiro lugar será realizado o conjunto em torno do nicho criando um ambiente o mais digno possível (e como se disse na exposição, substituindo da melhor forma possível o espaço que teria sido criado pela ábside, se ela tivesse sido realizada). (Memória 1994, 46)

Nessa altura, o contexto de crise econômica não permitia que nada disso acontecesse, mas ainda assim era uma prioridade encontrar um lugar digno para a santa. O projeto, no entanto, nunca saiu do papel.

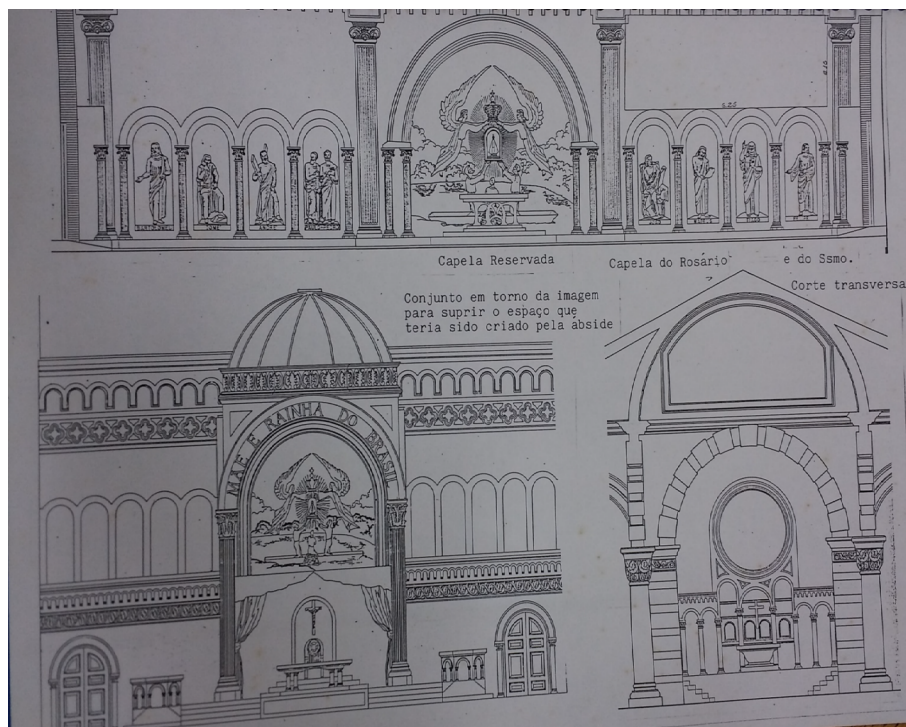


IMAGEM 4
 Projeto para a
 Basílica Nova
 (Fonte: ACMA)

A situação muda em 1995, quando Cardeal Lorscheider⁶ assume a arquidiocese, reestrutura a administração local e devolve o protagonismo institucional aos Missionários Redentoristas. Entre eles, um dos maiores interlocutores do cardeal era Darci Nicioli, que na ocasião se torna o padre ecônomo. Enfim, é entre 1998 e 2000, quando a situação econômica começa a se estabilizar, que a construção da Basílica pôde ser retomada em novos termos. Nas palavras do sacerdote:

Então nós fomos organizando a infraestrutura do Santuário para dar mais conforto ao peregrino e mais segurança, ao mesmo tempo em que fomos fazendo o acabamento do Santuário Nacional, para que o espaço sagrado pregasse por si mesmo. Falasse do mistério ali centrado. Hoje quando você entra na Basílica você é levado automaticamente para oração. Apesar da multidão, 30 mil pessoas, você encontra espaço para recolhimento. Quer dizer, isso é arte a serviço da evangelização. (Dom Darci em entrevista - 2013)

Ele me disse que tentou resgatar um “olhar empreendedor” junto a uma “modernização” que tornasse o processo mais impessoal em relação aos sacerdotes e aos artistas, através do qual “o espaço pregasse por si mesmo” com “a arte a serviço da evangelização”. Nas nossas conversas busquei entender quais as causas e práticas dessa “modernização” que ele alega ter coordenado. Sobre essa questão, o arcebispo foi enfático em dizer que a inspiração era uma só: o Concílio Vaticano II (CV-II).

6. Dom Aloísio Leo Arlindo Cardeal Lorscheider (1924-2007) foi o Arcebispo de Aparecida entre 1995 e 2004.

A MODERNIDADE PÓS-CONCILIAR

Concebido e planejado na primeira metade do século XX, toda inspiração e projeção de um novo templo para a “Rainha e Padroeira do Brasil” estava contextualizada ao movimento ultramontano, mesmo que tardiamente materializado naquele santuário que era institucionalmente periférico no catolicismo mundial. Contudo, menos de dez anos depois que se começou a desenvolver as obras da nova basílica, houve o CV-II que mudou drasticamente as diretrizes católicas a esse respeito, impactando também o desenvolver do projeto original.

Era necessidade, muito propriamente na década de 60, nós sabemos muito bem disso, de uma renovação. O mundo todo ansiava por sair de um tempo muito normativo e buscava, então, liberdade. A Igreja também. (...) Foi todo o movimento do Vaticano II em todos os sentidos: na liturgia, na mariologia, na teologia, na doutrina social da Igreja. É um repensar da Igreja. Não mais a Igreja como modelo de sociedade perfeita, de pessoas que mandam e pessoas que obedecem, mas uma Igreja Comunhão, em que todos são servos. (...) Isso acabou se refletindo também na construção dos templos. (Dom Darci 2018 em entrevista)

Essa “nova ideia de Igreja” dizia respeito tanto à proposta de “comunhão” como uma “volta à raiz” do cristianismo. Autorizada e legitimada pelo CV-II, essas demandas foram persistentemente construídas e combatidas durante toda a primeira metade do século XX, com uma crescente participação de leigos. Não é exagerado dizer que, tendo em vista toda a proposta arquitetônica original, o *aggiornamento*⁷ tirou tanto o prestígio como a legitimidade institucional da Basílica de Aparecida. Indo mais além, pode-se afirmar que a Basílica passou a materializar tudo aquilo que o CV-II buscava superar: uma monumentalidade colossal, ufanista e clerical de uma “Igreja forte e poderosa” em prol de uma “Igreja comunhão” com prevalência de comunidades de leigos.

Como ressaltado em documentos, Calixto Neto nunca entregou um projeto para o acabamento interno da basílica: com a parte externa mantida fidedigna ao projeto original dos anos 1950 e sem um projeto para o acabamento interno, os poucos esboços de Calixto Neto também remetiam à proposta pré-conciliar. Mesmo que houvesse uma busca em superar o barroco nas fachadas, o seu interior ainda era pensado pelas normativas tridentinas, tal qual a disposição da imagem de Aparecida sob a cúpula central.

Contudo, como bem demonstrado por Boff (2006), uma das marcas pós-conciliares em toda a América Latina foi a perda de protagonismo das devoções marianas, as quais passaram a ser desencorajadas em prol de uma centralidade litúrgica no “Cristo Libertador”, evocado nas conferências

7. Do italiano - atualização - trata-se de um lema do CV-II na busca de adaptar os princípios católicos à modernidade do século XX.

episcopais de Medellín e Puebla. São essas mesmas conferências que legitimam a criação e ascensão dos movimentos da Teologia da Libertação (TL), os quais tem marcada atuação social em prol da chamada “escolha preferencial pelos pobres” durante as décadas seguintes. Escolha essa que não incluía a construção de grandes templos. Questionado em relação sobre o impacto prático do CV-II na construção ainda em andamento da Basílica de Aparecida, o arcebispo me disse que:

Mudou tudo! Ora, Benedito Calixto [Neto] pensou a imagem de Nossa Senhora Aparecida no centro, debaixo da cúpula. A Igreja de Vaticano II diz: não, o centro da Igreja é Jesus Cristo. Então, no centro da Igreja deve estar o altar e não a imagem de Nossa Senhora Aparecida, porque o altar da celebração é sinal da presença do Cristo. (...) Ora, criou-se então dois espaços celebrativos: um centrado em Cristo Jesus, onde acontece as eucaristias, e outro centrado em Maria, onde acontece a devoção do povo, separado. Tanto é que quem vai participar da eucaristia e quem vai visitar a imagem de Nossa Senhora podem fazê-lo ao mesmo tempo, sem que uma assembleia interfira na outra. (Dom Darci 2018 em entrevista)

Recontextualizada a trajetória do nicho, exposta na narrativa do sacerdote, pode-se dizer que quando ele assume a coordenação das obras da igreja, no final dos anos 1990, havia certa liberdade criativa, afinal não havia um projeto artístico. Ao mesmo tempo, como o projeto inicial fora criado no contexto pré-concílio, com algumas poucas alterações ao longo das obras, havia um desafio em adaptar a estrutura às normas dadas mais de trinta anos antes. A “modernização da Basílica” se dá institucionalmente como um *aggiornamento* tardio de Aparecida, com o centro e o altar da igreja como princípio eclesiológico.

(...) o acabamento da Basílica, começamos, então, dentro dessa perspectiva. Vamos começar primeiro pelo presbitério, que quer dizer onde está o altar central. Onde nós nos reunimos para a celebração da eucaristia. Ali é centro. Ali Cristo se manifesta. E a partir do centro, então sim, nós vamos repensar todo o restante. Ora, o trono da Virgem foi repensado muito tempo depois. Veja a mentalidade: Benedito Calixto [Neto], o mais importante é a imagem. Claudio Pastro⁸, o mais importante é Jesus Cristo. Por quê? Parte de uma outra teologia, parte de uma outra eclesiologia, parte de uma outra mariologia. Diferente mariologia de mariolatria, porque houve também um engano muito grande na maneira como foi educado o povo católico. Maria como centro: isso é endeusar Maria. Isso é mariolatria. (Dom Darci 2018 em entrevista)

A entrevista e as homilias do sacerdote também deixam explícita que a preocupação em torno das obras na basílica é sempre relacional ao lugar conferido para a imagem da santa, continuamente evocada. Afinal, no Santuário de Aparecida é difícil diminuir o protagonismo de Nossa

8. Claudio Pastro (1948-2016) foi um artista plástico de grande prestígio no catolicismo. A ambientação da Basílica de Aparecida foi a principal de suas obras.

Senhora Aparecida. Como lá é sempre tênue a linha entre o que é chamado de mariolatria e mariologia, a busca por um equilíbrio é constante pelo clero. Sem cair no erro de ver uma relação instantânea e maniqueísta de causas e efeitos do CV-II, as mudanças no nicho na busca desse equilíbrio devem ser contextualizadas ao final dos anos 1990 e, para isso, recorro ao conceito de “culturas conciliares”:

Denominamos como culturas conciliares, as crenças, representações, sentimentos e práticas que emergem entre os diferentes atores que recepcionam o Vaticano II – interpretações do concílio concretizadas em certas narrativas. (Caldeira 2019, 1531)

Como já dito, a “cultura conciliar” da TL foi dominante a partir das décadas de 1970, sobretudo pela influência e alinhamento da CNBB. Contudo, já em meados dos anos 1990, com o crescimento exponencial da Renovação Carismática Católica (RCC) passa a ser propagada outra “cultura conciliar”.

Na década de 60, o seu processo de adaptar-se aos novos tempos, no *aggionamento*, a Igreja se encontrou num caminho de mão dupla: de um lado fermentou as ações de esquerda e liderou uma importante mudança institucional que foi confirmada pelo Concílio Vaticano II e que significou importante passo na direção de uma elaboração teológica mais voltada para os problemas sociais, a Teologia da Libertação; de outro, tomou a trilha mais conservadora que veio a dar na Renovação Carismática. (...) Toda face do catolicismo no século XX ficará marcada pela grande vontade de mudança que representou o Vaticano II, expressão de atualidade e modernidade. (Prandi, Campos e Pretti 1998, 30)

Como argumentarei nas páginas seguintes, na disputa no catolicismo brasileiro dos anos 1990 de qual vertente seria a verdadeira herdeira do *aggionamento*, o Santuário Nacional buscou construir sua própria “cultura conciliar” com uma conciliação das duas vertentes.

ICONOCLASTIA NEOPENTECOSTAL

Nem só de concílios vive a Igreja Católica e o motivo dessa modernização ser levada a cabo, só trinta anos depois do CV-II, também deve ser abordada pelo contexto nacional. Tratando-se o Santuário de Aparecida de um lugar privilegiado na disputa religiosa sobre a identidade nacional, é preciso ressaltar que os anos 1990 marcam também um acentuado “trânsito religioso” com a “ascensão evangélica no país” (Almeida e Montero 2001).

Em relação a essa disputa, evoco um acontecimento específico e significativo, quando ao vilipendiar uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em rede nacional de televisão – em 12 de outubro de 1995 – um pastor da Igreja Universal desafiou publicamente esse “reinado católico” e o feriado a ela concedido, acusando os católicos de idolatram imagens. Ou seja, a mais forte afronta ao resultado de todos os esforços envolvidos na ação do Santuário de Aparecida desde a virada do século foi feita justamente

pela acusação de mariolatria: além da oposição interna da TL e da RCC, havia a externa dos evangélicos.

Conhecido popularmente como o episódio do “chute na santa”, com grande reverberação negativa na imprensa, o evento foi seguidamente analisado em artigos como o de Flávio Pierucci (1996) e Emerson Giumbelli (2003). Comum a eles, a constatação de que a longa hegemonia católica parecia estar ameaçada no Brasil. O evento é tão marcante que Ronaldo de Almeida (2007; 2012) faz balanços das suas consequências e reverberações no campo religioso brasileiro tanto dez como dezessete anos depois do ocorrido. Na avaliação do antropólogo, fica evidente como a consequência mais imediata do “chute na santa” foi uma ampla reorganização das práticas de confronto tanto da Igreja Universal como de boa parte dos evangélicos, impactando necessariamente as demais denominações. Ou, em última instância, as regras pelas quais as relações inter-religiosas estavam postas no espaço público brasileiro, principalmente com a diminuição do protagonismo católico. Como questiona Renata Menezes (2012, 77) sobre esse acontecimento:

Considerando esse processo histórico, o que é preciso indagar especificamente quanto à Aparecida na atualidade, é se o episódio do “chute da santa” aponta para uma nova configuração social em que o crescimento evangélico estaria inviabilizando o uso de santos como símbolos da brasilidade.

Respondendo a essa indagação, proponho que a modernização da Basílica de Aparecida seja pensada enquanto uma reação católica a essa investida evangélica: uma nova forma de “viabilizar o uso de santos como símbolo de brasilidade”. Em uma década de decadência da TL e que a RCC não mais continha o êxodo de católicos (Prandi, Campos e Pretti 1998; Theije e Mariz 2008), o Santuário Nacional buscava recuperar o seu protagonismo e o “chute na santa” proporcionou uma união de forças dentro do catolicismo brasileiro em prol da sua padroeira. O que não se trata de uma novidade em sua trajetória já que os planos de construção daquela igreja tiveram como uma das motivações justamente uma união católica para conter o alastramento das missões protestantes (Arruda 2005) em sua “primeira onda” no Brasil e, assim, voltaria a ser na “terceira onda” com os neopentecostais (Freston 1995).

O arquiépiscopado do Cardeal Lorscheider começa dois meses antes do episódio do “chute na santa”, em um período marcado por certa estabilidade econômica. Ao voltar a ter fundos suficientes e a se ver ameaçada pelo crescimento evangélico, a Igreja Católica buscou nas normas do CV-II as bases teológicas para a sua nova ação pastoral. Para alcançar a modernidade desejada nessa “cultura conciliar” (Caldeira 2019) era necessária uma revisão da arquitetura do prédio: tal qual a Basílica Velha era insuficiente na virada do século XX, a Basílica Nova o era na virada do século XXI.

A MODERNIDADE ARTÍSTICA

Paralelo às transformações teológicas da Igreja Católica, o início da construção da Basílica de Aparecida coincide com a consolidação da arquitetura moderna brasileira. Nesse ambiente, com seu nome reconhecido no meio católico, Calixto Neto foi contratado para construir um templo nacional para o qual optou pelas formas neoclássicas ao invés do neobarroco esperado inicialmente. Ao mesmo tempo em que se afastava dessa tradição arquitetônica local, buscou inspirações na Basílica Nacional de Washington (EUA) que tinha como uma de suas propostas estéticas se colocar contra a modernidade do começo do século XX, resgatando um ecletismo das tradições imperiais católicas (Tweed 2011). A Basílica de Aparecida surgiu como uma inovação conservadora.

Longe de ser exceção, um enquadramento mais amplo indica que esse movimento acontecia em várias frentes no catolicismo brasileiro que se romanizava. O caso mais emblemático seria a “controvérsia pública” instaurada em Belo Horizonte com a recusa da arquidiocese em consagrar a Igrejinha da Pampulha. Como demonstra Paola Oliveira (2018), a “agenda modernizadora” posta em prática por Juscelino Kubitschek na capital mineira, no final dos anos 1940, foi fortemente rechaçada pela Igreja Católica tendo como base três planos: pela extravagância do prédio incompatível com práticas católicas, por ser fruto de uma externalidade religiosa e pelos alinhamentos políticos de Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Foi só ao final dos anos 1950 quando a arquitetura moderna passava a ter ainda mais reconhecimento público, além da ascensão de Kubitschek de prefeito a presidente, que a igreja seria consagrada por outro bispo. Logo depois, o mesmo presidente financiaria parte da construção da Basílica de Aparecida, mesmo sem nenhuma interferência direta no projeto em andamento.

Assim, pode-se dizer que com o desenrolar do CV-II nos anos 1960, se a Igreja Católica ainda não encampava a arquitetura moderna como um paradigma para seus novos templos, havia menor resistência a esse tipo de empreitada, tal qual se materializou na Catedral de Brasília de Niemeyer também em honra a Nossa Senhora Aparecida. Contudo, os dois movimentos católicos brasileiros que dizem ser fruto do CV-II também não optaram pela arquitetura moderna. Ao buscar a “Igreja comunhão” em suas comunidades, tanto a RCC como a TL passaram a dar menos importância para a construção de igrejas, ao usar também galpões, casas residenciais e espaços públicos abertos para conduzirem as suas liturgias (Prandi, Campos e Pretti 1998; Theije e Mariz 2008).

Alheio a esses dois movimentos católicos durante sua vida religiosa, Claudio Pastro alegava que sua carreira artística teve início em 1975, com uma exposição de arte-sacra que fez nas dependências da PUC-SP. Formado em

Ciências Sociais pela mesma universidade, o artista dizia que a escolha pelo curso se deu mais por condições financeiras que por afinidade. Ao ter pretensões de ser um artista e sem recursos para essa formação, já durante esse curso comercializava suas obras como fonte de renda. Paralelo a isso, contudo, estava a sua frequência no Convento das Irmãs da Assunção, localizado próximo à casa de sua família no bairro Tatuapé, em São Paulo. Foi com o suporte entusiasmado dessas religiosas que ele teria sido incentivado a seguir com suas produções artísticas, o que lhe rendeu uma formação paralela e informal ao transitar pelas redes nacionais e internacionais da Ordem Beneditina, o que “contribui de forma teórica e prática, na medida em que deles vieram suas encomendas de trabalho mais frequentes” (Sartorelli 2013, 150). Foi assim que passou a frequentar e expor suas obras em conventos ligados aos Beneditinos e às Beneditinas em diversos países, além de fazer alguns cursos de arte, até passar a ser contratado também para projetar igrejas, principalmente na ambientação interna.

Chamado de “arquiteto vernacular” por César Sartorelli (2013), o autor diz que a sua pesquisa visava dar o reconhecimento acadêmico que ainda seria negado a Pastro, justamente por não ter formação na sua área. Constatação essa similar à feita por Marília Torres (2007) que alega que era pouco conhecido fora da Igreja Católica. Já Wilma Tommaso (2013) e Egídio Toda (2013), por outro lado, reconhecem que ele seria o maior nome da arte-sacra no país. Tema das pesquisas tanto de Torres (2007) como de Tommaso (2013), o *Cristo do Terceiro Milênio* é reconhecido como a obra que marca o auge da sua trajetória até então, já que fora feita por encomenda do Vaticano, em uma iniciativa do pontificado de João Paulo II na virada do século. Como o nome diz, a proposta artística teria sido a de indicar quais seriam as referências estéticas para Jesus Cristo no terceiro milênio, que se iniciava, e Pastro o fez tanto resgatando os referenciais estéticos do primeiro milênio como renegando o que foi feito no segundo milênio da arte cristã, com especial contraponto ao renascimento e ao barroco. Nesse contexto ele foi convidado pelo cardeal para fazer um anteprojeto do acabamento interno da Basílica, no qual ele fez questão de dizer “que achava tudo muito feio” principalmente “um baldaquino feio para burro em cima da imagem”, tema recorrente em suas entrevistas:

Em 1997, Dom Aloísio Lorscheider, que era cardeal arcebispo de Aparecida, me escreve uma carta, pedindo minha colaboração, se eu queria participar de algum encontro, uma reunião, juntamente com outras pessoas, arquitetos, artistas. (...) Escrevi uma carta explicando porque não poderia participar e que poderia colaborar de longe. Eu detestava Aparecida. Era cafona à bessa! *Kitsch* à bessa! Tudo de extremo mau gosto. Popularesco no sentido negativo da palavra. Era feio à bessa! Então escrevi tudo isso. E de longe, porque não frequentava Aparecida, porque nunca gostei. Fiz alguns croquisinhos que depois saíram no meu livro, editado pela Loyola. E um dos elementos era um baldaquino, uma espécie de nicho, onde ficava Nossa Senhora, feito de concreto,

que eu coloquei na minha planta, com uma setazinha, dizendo: “isso tem que ir para o inferno”. Foi a minha sorte porque era o que eles achavam e não sabiam o que fazer. [Claudio Pastro em entrevista de 2012] (Toda 2013, 150)

Convocado simultaneamente em Roma e Aparecida para criar uma arte sacra de vanguarda, no final dos anos 1990, Pastro se autointitulava o maior especialista nas normas artísticas pós-conciliares e, na busca das raízes do cristianismo, encontrava suas referências estéticas nas igrejas românicas. A principal e recorrente acusação que Pastro fazia, fosse em textos publicados ou palestras e entrevistas, era de que a Igreja Católica Apostólica Romana perdeu a sacralidade da sua arte no decorrer do tempo, na medida em que se ocidentalizava. A seu ver, o declínio se inicia a partir da divisão com a Igreja Ortodoxa que, pela matriz cristã oriental, conseguiu manter a qualidade artística até os dias de hoje. Na sua avaliação, o que mais marca essa decadência artística seria a transição provocada pelo Renascimento.

Ao olhar para o conjunto da obra do artista, Sartorelli (2013) defende que Pastro faz parte do “projeto moderno” na arquitetura brasileira com influências impressionistas. Ao ter como alguns de seus referenciais a Capela do Rosário de Matisse, na França, e a Catedral de Brasília de Niemeyer, o próprio artista assume que nem todos os seus referenciais advém do primeiro milênio.

Seu trabalho se apropria deste “projeto moderno” com um viés pessoal, na medida em que ele recupera o iconógrafo artesanal e a arquitetura românica, também vinda de um passado unificado anterior ao Cisma do Oriente, mas inseridos em projetos que primam pela ausência de ornamentos “supérfluos”, porque não preenchem a necessidade de unidade. Os ornamentos não desenhados pelo artista criam ruídos na sua utopia organizada. Tanto que sempre que entrevistado em reformas de igrejas e capelas, ele primeiramente promove uma limpeza formal, retirando ornamentos, enfeites, relevos etc., e cria superfícies com cores unificadas como base, sobre as quais realiza suas pinturas, redesenhando o “mobiliário de culto”, em nome novamente de unificar o espaço em todas as suas possibilidades de interferência. (Sartorelli 2013, 110)

O projeto de modernismo católico de Pastro se consolida na medida em que sua criação busca unir os referenciais estéticos românicos do “primeiro milênio cristão”⁹ a uma estética vernacular dos povos originários o país¹⁰. Na sua proposta artística e teológica de “volta às origens” tanto

9. Pastro tinha como marco temporal o período anterior ao “Grande Cisma do Oriente”, cujo auge foi o ano de 1054 com a separação institucional entre a Igreja Católica Apostólica Romana e a Igreja Católica Ortodoxa. Ao julgar que isso resultou em perdas para as duas tradições religiosas, sobretudo na arte sacra, o que o artista buscava em sua obra era retomar os referenciais estéticos daquele período de unificação.

10. Como explorarei melhor no tópico seguinte, elementos de origem ameríndia e africana são recorrentes na obra do artista. Isso, contudo, é feito de forma genérica sem os localizar regional ou etnicamente.

do cristianismo como da nação brasileira, existiria uma “beleza universal” (Pastro 2010)¹¹, alcançada por inspiração divina, e que seria imune ao barroco luso-brasileiro.

Diferente das controvérsias mineiras dos anos 1940 (Oliveira 2018), a singularidade e o feito de Pastro já nos anos 1980 estão justamente em propor uma ambientação arquitetônica dentro do “projeto moderno” tanto com forte embasamento teológico quanto com apoio institucional de uma elite intelectual católica beneditina, prestigiada pelo Vaticano. A essa altura, renegar o barroco não se tratava mais de uma “extravagância” e, ao contrário da Pampulha em um primeiro momento, o que acontecia em Aparecida estava em plena consonância com os planos clericais: mesmo sem ser sacerdote, Pastro era visto como “interno” ao catolicismo e não “externo” como o eram Niemeyer e Portinari.

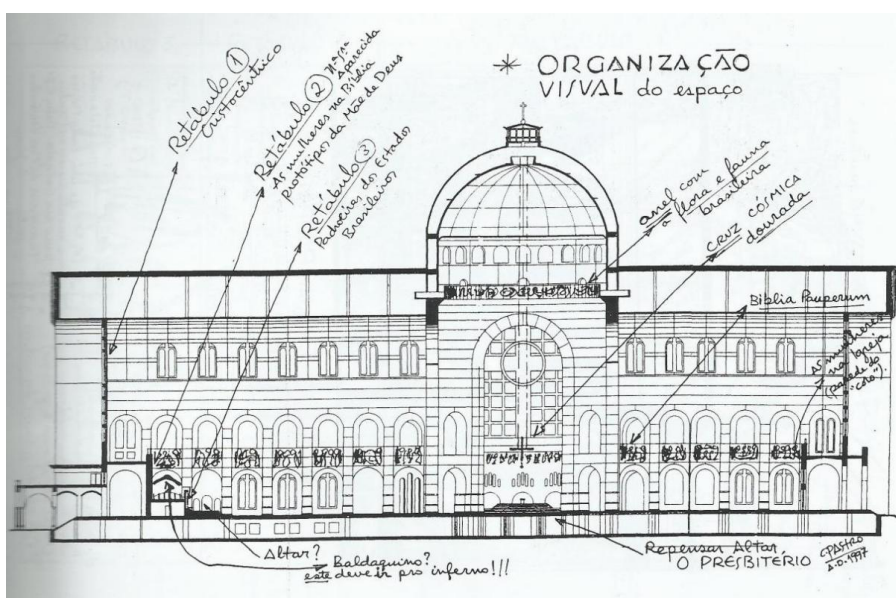


IMAGEM 5
Anteprojeto de 1997 para a modernização da Basílica de Aparecida (Pastro 1999, 253)

É com essa proposta de convergência do modernismo tanto pós-conciliar como arquitetônico, já consolidada na sua trajetória naquele período, que o artista cria o anteprojeto para Basílica de Aparecida no qual o baldaquino da santa, que na sua avaliação não tinha nenhum desses referenciais e era supérfluo: “deve ir pro inferno!!!”.

CONOCLASTIA NEOBIZANTINA

Como dito por Dom Darci, as obras de acabamento interno da basílica começaram pelo altar e o presbitério, no centro e sob a cúpula daquela igreja. Já tendo decidido pelo fim do baldaquino sobre a imagem, na

11. Considero o ideal de “beleza universal” enquanto um termo êmico, recorrente no meio artístico, mas fartamente questionado na literatura antropológica. Nesse caso, interessa como a busca por essa universalidade estética idealizada implica na superação ou negação das tradições nacionais consolidadas.

extremidade da nave norte, o projeto artístico criado por Pastro transformou aquele lugar no que passaria a ser chamado de “Trono da Rainha e Padroeira do Brasil”.



IMAGEM 6
Cardeal Lorscheider apresenta o projeto artístico na nave sul (Revista de Aparecida, janeiro de 2003 - Fonte: CDM)

Anunciado em janeiro e concluído em outubro de 2003, três anos após o início do projeto de ambientação e com o altar central e o presbitério já concluídos, o “Trono” foi inaugurado no feriado da padroeira daquele ano. Em entrevista, o cardeal explicou suas motivações:

Dentro dos inúmeros projetos que temos para realizar, demos preferência a este por se tratar do local mais visitado deste Santuário e, sem dúvida alguma, um dos mais importantes. (...) Não se trata, somente, de um belo projeto artístico. Vai muito além disso. O significado bíblico desta obra é algo de extraordinário. O artista plástico contratado pelo Santuário, Cláudio Pastro, que muitos já conhecem pelas suas obras e estilo inconfundíveis, captou a importância da presença de Nossa Senhora em todo o contexto bíblico. (Cardeal Lorscheider *em* Revista de Aparecida, julho de 2003 - Fonte: CDM)

Assumindo que o lugar de exposição da imagem de Nossa Senhora Aparecida é tanto o mais visitado como um dos mais importantes daquela igreja, o cardeal enfatiza que o nome de trono se dá sobretudo para a “compreensão popular” e justifica que o título de rainha seria menos terreno que o pressuposto. O que, na minha avaliação, aponta para a modernização pós-conciliar que começava ali não anulando e sim somando novos fatores à devoção a Aparecida. Com o fim do baldaquino, a santa continuava rainha e ainda ganhava um trono, mesmo em um projeto cristocêntrico. Nossa Senhora Aparecida que era a rainha soberana dentro daquela igreja, passava assim seu título ao filho, mas continuava a ser uma rainha-mãe de grande prestígio.

Intitulado enquanto “o autor do trono de Nossa Senhora” (Revista de Aparecida, novembro de 2003 - Fonte: CDM), em uma entrevista ocorrida no mesmo mês da inauguração de sua obra, Pastro enfatiza suas inspirações modernas. Rechaçando não só o barroco como a arte romana, o artista faz uma distinção importante para entender a sua produção: em seus próprios termos, uma oposição entre “arte sacra” e “arte religiosa”¹². Pastro ancorava-se no CV-II, o qual determina que a “arte sacra” é a “melhor expressão” da “arte religiosa”.

Em livre interpretações dos fenomenólogos que parafraseava sem citar (Sartorelli 2013, 56), Pastro operava em um binômio entre “espaço profano” e “espaço sagrado”, defendendo que o espaço interior da igreja – lugar do sagrado – era diametralmente oposto ao seu exterior – lugar do profano (Pastro 1999). Assim, o interior das igrejas só teria espaço para a “arte sacra” e era essa a arte que ele afirmava produzir (Pastro 2002).

Na minha avaliação, na proposição de uma “arte sacra”, Pastro fugia e se opunha a uma “sensibilidade barroca” (Peixoto 2011) atuando contra suas “tensões e turbulências” (Van de Port 2016), em busca de uma “beleza universal” encontrada em formas minimalistas, tendo sempre como contraponto a sobriedade e a ausência de excessos. Assim, enquanto a sua “arte sacra” deveria ser destinada à liturgia, a “arte religiosa” favoreceria “devoções menos corretas”, ou seja, “o modo de saber barroco” (Law 2016) e, por isso, não deveria ter espaço dentro das igrejas.

No começo da carreira, Pastro buscava essa sacralidade das formas no que chamava de “arte primitiva”, baseada em seus referenciais românticos de elementos ameríndios e afro-latinos, mas dizia também que isso só seria apreciado entre os cleros europeus que os contrataram.

No início – eu comecei quando tinha cerca de 20 anos de idade –, eu buscava uma arte muito indígena e africana, bem primitiva. Eu queria caminhar naquela linha, porque não podia entender que o cristianismo no Brasil não pegou essa espiritualidade dos nossos índios e negros. Mas, assim que eu comecei a trabalhar, a Igreja Católica me podou. Eu tenho de trabalhar para sobreviver, e as pessoas queriam aquela coisa melodramática, bonitinha, chorosa. Então, não pude avançar nesta área. Quando eu faço exposições na Europa, até que entro por aí. Os europeus se sentem felizes e compram adoidados. Mas aqui eu não posso nem ousar. [Claudio Pastro em entrevista] (Sartorelli 2013, 126)

Na sua avaliação, o neobizantino surge então como uma estratégia da sua parte em conseguir “trabalhar para sobreviver” com a aprovação do clero brasileiro, mais conservador nesse sentido. Ao seguir a proposta de “volta à raiz” do CV-II, é no ícone bizantino que ele ancora as inspirações

12. Para um maior aprofundamento neste binômio teológico propagado pelo artista, ver as análises de Sartorelli (2013) e Tommaso (2013).

para que a sua “arte primitiva” fosse aceita. Na Basílica de Aparecida, isso pode ser bem visualizado tanto no seu ícone de Jesus Cristo (ver Tommaso 2013) no painel da nave norte, como no ícone de Maria no painel da nave oeste e, ainda, no ícone do cordeiro imolado (ver Toda 2013) na nave leste.

Isso posto, vale ressaltar que não era só o baldaquino da santa que não convergia com a sua proposta artística: a imagem de Nossa Senhora Aparecida é uma estatueta colonial e seiscentista, produzida no contexto do Concílio de Trento, que se enquadra em todas as suas definições prévias de “arte religiosa e devocional”. Como ouvi do artista em uma palestra, as estatuetas dos santos católicos, na tradição barroca, eram moldadas por padrões profanos herdados dos romanos e, por isso, estimulavam a idolatria. Como salienta Sartorelli (2013, 149-151):

A memória de uma estética barroca no Brasil é muito forte ainda, e o seu horror ao vazio se dirige em linha contrária ao espaço “clean” de suas igrejas neorromânicas. Esta memória de uma estética barroca pertence a boa parte da população, que está mais próxima do catolicismo popular que das ordens da Igreja ou dos estudiosos de teologia e arte sacra. (...) Nesta perspectiva elitista dentro da Igreja, o conceito de sagrado acaba também por ganhar esta característica também elitista, um sagrado que exige conhecimento da liturgia para se apoiar a perceber.

Assim, o meu argumento é que os esforços do artista na criação do nicho na nave sul, buscaram transformá-lo em uma “arte sacra” dentro dos seus referenciais elitistas e, ao mesmo tempo, propor a superação do “modo de saber barroco” em prol de um “modo de saber bizantino” pós-conciliar. A imagem de Aparecida foi modernizada concomitantemente ao seu templo.

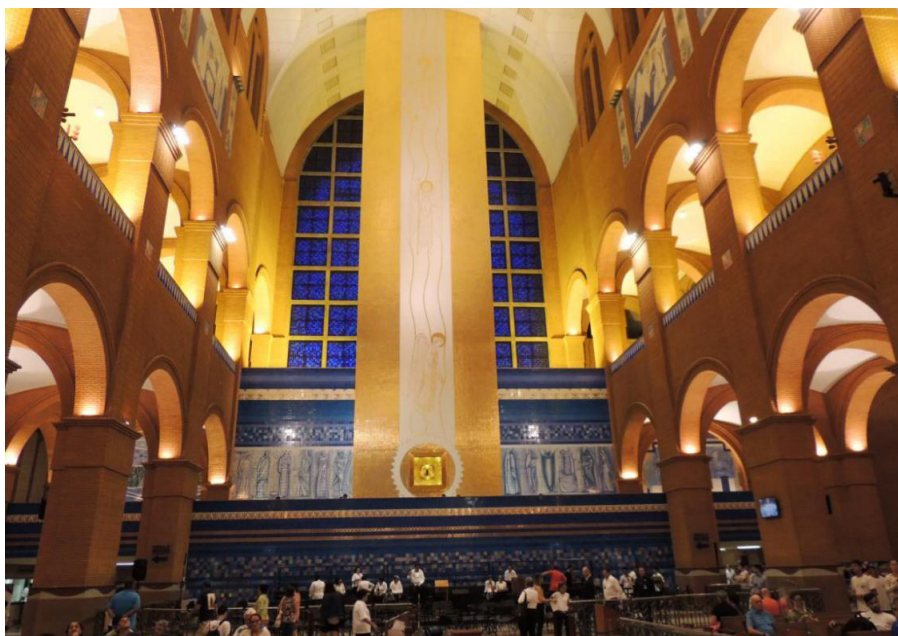


IMAGEM 7
Nicho da imagem de Aparecida e nave sul da Basílica (Fotografia do autor)

Desde 2003, a imagem original de Nossa Senhora Aparecida está exposta em uma caixa forte dourada, localizada em dois grandes painéis ao final da nave sul. O que em grande parte resolveu a questão da ausência da ábside original, pois o painel vertical então promove essa diferenciação em relação as demais naves, ao cobrir parcialmente a vista dos vitrais. Com a devida importância que o artista (Pastro 2007) dava aos materiais e aos temas escolhidos, nesse caso metais nobres e a flora brasileira, Aparecida é localizada tanto enquanto sucessora das mulheres do antigo testamento como a “mulher do apocalipse”: as figuras femininas do início ao fim da Bíblia. Sem negar a trajetória da santa, já que tanto o encontro como os primeiros milagres de Aparecida estão em painéis inferiores nas rampas de acesso, a principal mensagem da obra gira em torno dos referenciais católicos sobre a mãe de Jesus. Ou, repetindo suas palavras que ouvi em uma palestra de 2015, sem “o besteiro da linguagem sociológica” porque “Nossa Senhora Aparecida não é negra, não é pobre, é Maria”. O que é posto também em palavras, já que ao seu redor está escrito: “O espírito e a esposa dizem amém: vem senhor Jesus” e, abaixo, “Mãe de Deus e nossa”. O cristocentrismo compõe a santa em forma de legendas.

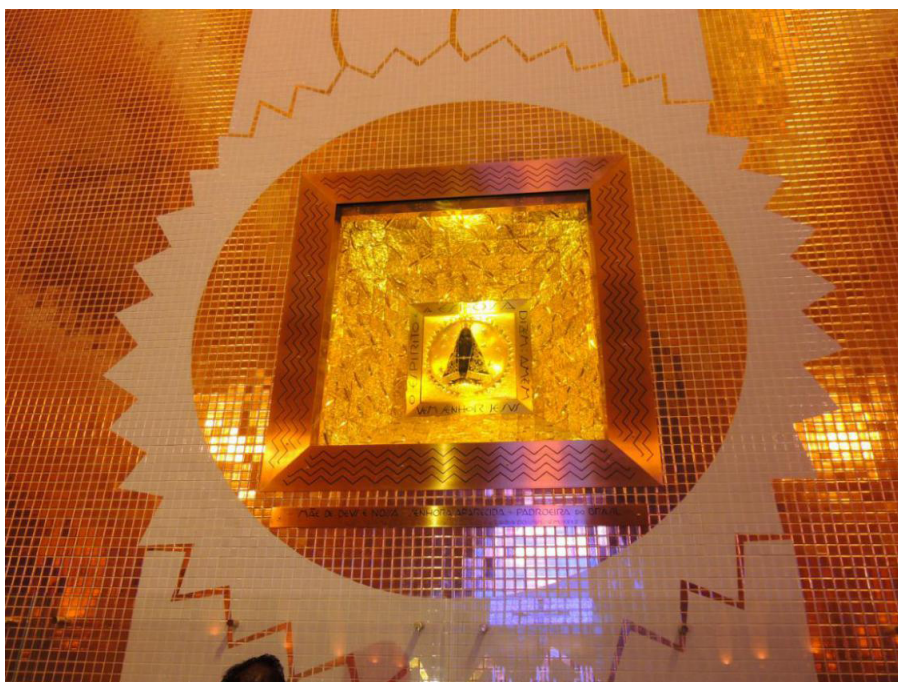


IMAGEM 8
Nicho da
imagem vista
do seu corredor
(Fotografia do
autor)

Com o tempo, a palavra “trono” foi substituída por “nicho” no discurso oficial, mudança para a qual não encontrei uma justificativa explícita. Contudo, tendo em vista as considerações do artista sobre a “arte sacra”, e mesmo sem uma referência escrita de Pastro para esse caso, quero aqui relacionar essa substituição à grande influência da arte bizantina em sua obra. Tema de pesquisas de Bissera Pentcheva (2009), a historiadora da arte demonstra a importância e a centralidade dos ícones de

Maria, enquanto a mãe de Deus (*Theotokos*), para as relações de poder e autoridade estabelecidas pelo Império Bizantino. Convergindo a análise historiográfica dos contextos políticos e artísticos dos ícones, ela também demonstra como há variedades entre as formas destes ícones. Ressalto um caso em específico:

O ícone bizantino de meios mistos é o melhor exemplo deste fenômeno de embelezamento do inefável. As suas bainhas materiais de ouro e pedras preciosas interagem com a luz ambiente e a presença humana no espaço. Argumentarei que estas miríades de aparências – *epiphaneiai* – dão origem a uma poderosa experiência de animação na imagem. Como um espelho refletor, o significado do *eikon* bizantino surge da interação de sujeito e objeto; os fiéis projetam a sua própria imagem e respiração nas superfícies do ícone. (Pentcheva 2009, 223, tradução livre)

A autora explora como grande parte dos ícones bizantinos não são propriamente bidimensionais e, ainda que o formato de pintura enquadada seja o mais recorrente, há toda uma sorte de ícones em alto relevo que misturam materiais variados. Em comum a todos eles, está a ausência de ornamentos de pano de fundo e uma padronização monocromática, quase sempre dourada e metálica. No caso dos ícones “de meios mistos”, é esse fundo predominante nas formas, às vezes cobrindo e se confundindo com a santidade retratada – em sua maioria da Virgem Maria –, que promove uma interação de reflexos de quem com ele interage, a depender do ângulo e da luz. Longe de ser fruto do acaso, a autora demonstra como isso foi planejado pelos seus criadores e trazem consigo uma proposta artística e teológica do lugar da imagem sagrada entre os bizantinos. Isso, no entanto, raramente pode ser contemplado nos ícones expostos em museus, já que esses efeitos foram criados em relação tanto aos templos em que estavam expostos originalmente quanto ao esperado tremular das luzes de velas dos religiosos que as observariam.

Como já dito, a minha percepção dessa iconização da estatueta de Aparecida se deu muito em relação à dificuldade que tive para fotografá-la. Em uma altura considerável, com um vidro que reflete as luzes da igreja, a coroa dourada e o manto em fios dourados, a imagem parece se diluir em seu nicho. E isso se potencializa quanto maior for a distância, ou seja, principalmente na visão que se tem dela das naves da igreja e das proximidades do altar central. Ao estar disposta ao centro de uma caixa revestida de dourado, na qual o suporte é invisível e ela parece flutuar, a composição do nicho evoca para mim um ícone bizantino “de meios mistos” em diálogo com os ícones em azulejo do artista nas outras três naves. Na busca de uma fotografia límpida que ressaltasse apenas a estatueta, em certo ponto, aceitei que ali a moldura fazia parte da sua iconografia.

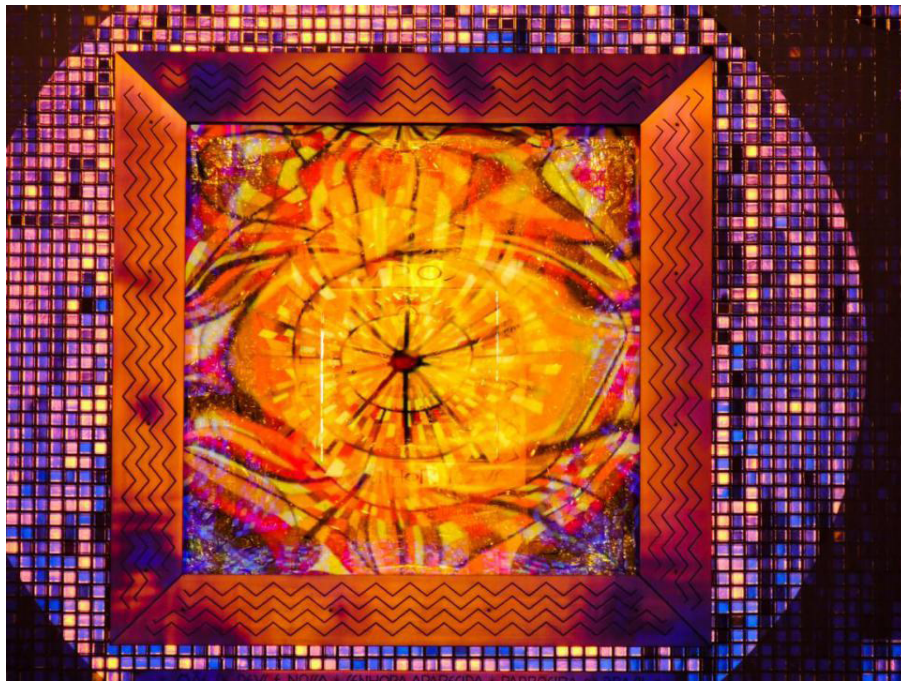


IMAGEM 9
Nicho da imagem milagrosa com o vidro refletindo os vitrais (Fotografia do autor)

Ao dissolver a estatueta seiscentista tridimensional no fundo de uma caixa dourada que, por sua vez, se dissolvem nas paredes da igreja com uma visualização diferenciada a cada ângulo, Pastro buscou transformá-la em um ícone neobizantino exposto no interior da basílica. A “arte religiosa” de caráter devocional, na concepção do artista, foi assim convertida em uma “arte sacra” digna a estar naquele “espaço sagrado”.

Isso pode ser entendido enquanto uma forma de iconoclastia, afinal muito antes das revoltas iconoclastas levadas a cabo pela reforma protestante, houve as revoltas iconoclastas dos cristãos bizantinos. Tema da densa obra de Marie-José Mondzain (2013), a iconoclastia bizantina pode ser compreendida enquanto um problema de tradução e controle das imagens sagradas naquele período das revoltas. Explorando os tratados teológicos dos patriarcas e imperadores a esse respeito, a autora aponta um binômio que estrutura as divergências em relação ao ícone, sempre caracterizado entre o sagrado (*hieron*) e o santo (*hagion*). Nessa polarização, não está em jogo necessariamente a categorização de um ícone enquanto ídolo, mas sim se o modo pelo qual o ícone foi feito seria correto. Para isso era necessário seguir as normas de consagração, assim como observar a legitimidade religiosa e moral daquele artista que o escreveu (De Jong 2011). Era assim uma disputa sobre a forma e o modo de se fazer os ícones.

O ícone é, em si mesmo, por sua realidade física e plástica, um tratamento inteiramente singular do espaço. Cada decisão gráfica é portadora de uma significação doutrinária e institucional. (...) No combate pela dominação e pelo controle da produção icônica, os dois campos acusam-se mutuamente de serem escravos do ídolo, pois tanto uns quanto

outros querem apoderar-se de um poder. Uma coisa é certa, portanto: comete-se um contrassenso grave, que atesta uma incompreensão radical dos problemas espirituais e políticos da iconicidade, quando se fala em iconolatria. Quanto ao iconoclasta, está claro que seu ódio ao ícone se origina num apego indefectível ao que ele considera como sendo a imagem pura e verdadeira (Mondzain 2013, 202-203)

Ou seja, estava em jogo uma questão de poder institucional sobre as imagens mais ou menos legítimas: “uma imagem pura e verdadeira”. E, junto dela, uma disputa pelo controle do espaço e das práticas religiosas. Assim, como sugere a autora, a análise é profícua se vista a partir das implicações práticas de poder nas formas dos ícones e não da distinção entre iconoclastia e iconofilia, enquanto categorias de acusação sempre borradas e recomenda, por fim, o uso do termo “iconocracia”.

Interessado nessas disputas tão recorrentes em toda história do cristianismo e da modernidade, Bruno Latour (2008) também aborda a iconoclastia bizantina ao classificá-la como a mais “clássica”. Como o autor ressalta, ícones eram parte fundamental de uma convergência entre religião, arte e política do antigo império. Ou seja, a sua destruição necessariamente implicava na desconstrução da “civilização”. Ao questionar a oposição dada, ele cria o termo “iconoclash” para defender que análises desse tema são mais profícuas se o foco for menos no ato em si, congelado no tempo, do que no movimento que o evento implica. O que, de certo modo, tem sido um esforço desse artigo em mostrar as transformações imagéticas de Aparecida. Aqui, os casos de transformação da imagem não se encerram em si. Indo além, eles materializam certo consenso institucional do presente de cada época, baseando-se em uma seleção específica do passado, e indicam uma nova forma para o futuro das práticas religiosas.

Pela forma contemporânea do nicho de Aparecida, que foi mais uma dessas transformações, é possível fazer um paralelo da distinção bizantina entre “santo” e “sagrado” na interpretação que Pastro evoca na sua distinção entre “religioso” e “sacro”. Tanto pela forma escolhida – menos representativa da santa e mais figurada – como pelo seu alegado domínio das regras institucionais sobre arte, confirmadas pelo clero local: a sua legitimidade criativa vinha da técnica e também da sua relação com a Igreja Católica.

Como ressaltado por Meyer (2019a), o catolicismo tem sido acusado há muito tempo de idolatrar imagens, mas é necessário ir além dos dez mandamentos na análise da relação entre religião e imagens. Um olhar para outras tradições religiosas mostra como é complexo avaliar os limites da idolatria também fora do cristianismo. Além disso, este tipo de avaliação do verdadeiro significado religioso de um ícone, segundo a autora, não é uma tarefa para a antropologia da religião. Sua proposta é de não seguir

os dogmas e mandamentos como categorias a serem analisadas, mas sim as práticas religiosas nelas estabelecidas. Ela indica como ponto de análise as disputas sobre a maneira correta de materializar aquilo que não é e nem pode ser visto:

O título deste artigo, “Imagens do Invisível”, pode inicialmente parecer paradoxal, afinal, o invisível não permanece, necessariamente, fora de vista enquanto o visível se apresenta como objeto do olhar? Escolhi este título para sinalizar um entendimento abrangente das imagens, como algo que envolve tanto visibilidade quanto invisibilidade. (...) e, de alguma forma, tornar presente – o que está invisível e ausente, por meio de um ato performativo. Se as imagens, em geral, têm a capacidade de representar algo a mais, isso ocorre de maneira ainda mais explícita em um ambiente religioso. (Meyer 2019c, 205)

Coincidentemente, “Imagens do Invisível” também é o título de um livro de Pastro (2013) em que no capítulo sobre a Basílica de Aparecida se limita a afirmar que lá se propõe a “Ver o invisível, ouvir o inaudível: o silêncio, o nada, o essencial... viver em presença de...” (Pastro 2013, 419). Assim, sem ter pretensões ou motivos de o localizar nos debates teológicos dos patriarcas e imperadores bizantinos, mesmo que de algum modo o artista estivesse neles referenciado para sua criação (Pastro 2010), meu objetivo neste artigo é explorar quais foram as implicações práticas das causas, consequências e disputas religiosas dessa nova forma sensorial icônica – anti-barroca, anti-tridentina e pós-conciliar – um “ato performativo” criado para que a santa brasileira e, conseqüentemente, seus devotos e a Igreja Católica superassem “o modo de saber barroco” (Law 2016) fortemente identificado com o Brasil (Peixoto 2011; Van de Port 2016). Ou como sua nova proposta para a imagem traz consigo a materialização de um novo invisível, sem excessos.

A verdadeira arte sacra é de natureza **não** sentimental ou psicológica, mas ontológica e cosmológica. A imagem é a única linguagem universal do homem e do sagrado. A imagem, pobre matéria, é a linguagem amorosa que o Criador escolheu para se comunicar... Tira-se o Sagrado e a figura perde o sentido, o Espírito não mais vivifica, tudo se torna permitido, nasce o ídolo. (Pastro 2001, 53, grifos do original)

Recontextualizadas ao final dos anos 1990, em suas versões brasileiras, enquanto uma iconoclastia neopentecostal do “chute na santa” promovia uma virtual destruição da imagem de Nossa Senhora Aparecida pela acusação de mariolatria feita pelo pastor, foi também pela acusação de mariolatria feita por Pastro que uma iconoclastia neobizantina promoveu a diluição de Nossa Senhora Aparecida em sua basílica. Isso foi feito com a intenção de deixar aquela imagem mais sagrada do que já era, mesmo que menos central e menos visível, a partir de seus referenciais de beleza universal. No seu projeto de ambientação, para salvá-la de virar um ídolo,

ao invés de colocar a sua arte a serviço da santa ele buscou transformar a santa através da sua arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os modos, mais visíveis, de se identificar a transformação modernizadora da imagem de Aparecida estão as suas réplicas, comercializadas no santuário e no seu entorno. Como já abordei em outras ocasiões (Godoy 2015; 2017), as práticas comerciais da cidade de Aparecida são parte fundamental das práticas devocionais e, assim, seguir as coisas religiosas se demonstra analiticamente profícuo. No mesmo sentido, a abordagem de João Rickli (2016) indica os movimentos centrípeto e centrífugo que o Santuário de Aparecida proporciona em relação as materialidades devocionais. Nessa dinâmica, com protagonismo para as estatuetas de Aparecida, ao mesmo tempo que os romeiros trazem consigo toda sorte de coisas para deixar no santuário, muitas as vezes cumprindo promessas, também levam consigo outras coisas lá adquiridas tanto para serem dadas como presentes como para integrarem as práticas religiosas domésticas. A Loja Oficial se destaca, como o nome indica, por ser uma iniciativa centrada no próprio santuário, ou seja, também administrada pelos Redentoristas. Diferente do vasto comércio da cidade, ali as coisas adquirem um selo de oficialidade por estarem em maior consonância com as normas da Igreja Católica.



IMAGEM 10
Reprodução
de produtos
comercializados
(Fonte: www.lojasantuaronacional.com.br/)

Dentre as mais diversas coisas comercializadas por essa loja, estão os “Nichos de Aparecida”. Como fica auto evidente, o nicho que abriga a santa passa a integrar a sua iconografia, a ser parte constitutiva da sua imagem, e não uma mera moldura ou um pano de fundo. Porém, o nicho comercializado é estilizado em suas formas e em seus materiais, muito além do que o idealizado por seu criador. Em última instância, se houve um esforço do artista em transformar a imagem de Aparecida nas suas categorizações de uma “arte devocional” em uma “arte sacra”, a Loja Oficial faz o caminho inverso. Na proposta da Igreja Católica de consolidar

um Santuário Nacional está em jogo a capacidade de conseguir reunir, no mesmo local, todas as vertentes do catolicismo brasileiro. Contudo, esse mesmo movimento, muitas vezes forçado, é responsável pela sua separação:

Aparecida pode ser aquela que junta, ela também é aquela que separa: separa um catolicismo do sudeste de um catolicismo nordestino; separa um catolicismo devocional de um catolicismo mais libertador, separa o cristianismo evangélico do catolicismo em geral. (Menezes 2012, 77)


Nesse escopo, a Igreja Católica busca criar “formas sensoriais” capazes de engajar toda essa diversidade católica. Ao analisar essas transformações pela plasticidade da imagem de Nossa Senhora Aparecida – o que poderia ser chamado de um ato de *iconoplastia* se for necessário mais um neologismo – é possível concluir que para Pastro, o idealizador de seu nicho, a evangelização está a serviço da arte ou, em última instância, é a arte sacra que evangeliza. Essa visão, porém, diverge da atuação concomitante do clero naquele mesmo lugar e período que, repetidamente, evoca o seu lema pós-conciliar da “arte a serviço da evangelização”. Essa aparente troca da ordem das palavras trazia consigo uma dissonância que causava grande parte dos seus atritos: “ele declarava que a ordem dos Redentoristas, que cuidavam da Basílica, era muito ‘cafona’ para entender seu trabalho” (Sartorelli 2013, 137). De todo modo, isso não prejudicava a mútua cooperação no desenvolver das obras.

No cerne deste desentendimento, estava a inversão de prioridade entre a forma e o conteúdo das imagens religiosas. Como ressaltai no tópico anterior, toda a produção artística de Pastro tem como pressuposto a sobreposição entre forma e conteúdo da arte sacra. Isto é, para o artista as imagens só são sagradas se feitas com formas e materiais específicos. Já para os Redentoristas, o tema religioso das obras de arte muitas vezes é suficiente na categorização, incluindo aquelas que o artista menospreza como meramente devocionais. Enquanto a proposição religiosa do artista era bastante estrita em relação ao uso e fabricação de imagens, entre os sacerdotes há uma maleabilidade ao integrarem uma variedade maior de imagens nas suas práticas religiosas, o que fica mais evidente na Loja Oficial. Assim, a imagem modernizada de Nossa Senhora Aparecida passa a ser uma nova “forma sensorial”, mais adequada a novas práticas do catolicismo, mas não como a única. Seja nos altares domésticos, nos meios de comunicação, no próprio santuário ou mesmo no carnaval (Oosterbaan e Godoy 2020), a criação desse ícone neobizantino é somado a iconografia oficial, sem preterir as formas anteriores, no intuito de proporcionar uma maior adesão e não necessariamente a exclusão de romeiros.

REFERÊNCIAS

- Almeida, Ronaldo. 2007. Dez anos do 'Chute na Santa': a intolerância com a diferença. In: *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. Ed. Vagner Gonçalves da Silva. 171-190. São Paulo: EdUSP.
- Almeida, Ronaldo. 2012. Negócios, poder e fé: a Universal contra a Mundial. In: *A religião no espaço público: atores e objetos*. Eds. Ari Pedro Oro, Carlos Steil, Roberto Cipriani, Emerson Giumbelli. 95-110. São Paulo: Terceiro Nome.
- Almeida, Ronaldo; Montero, Paula. 2001. Trânsito religioso no Brasil. *São Paulo em perspectiva*, v. 15, n. 3, 92-100.
- Arruda, Marcelo. 2005. *Triunfo Católico no Calendário Republicano: N. S. Aparecida no Calendário Secular [1930-1980]*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Boff, Clodovis. 2006. *Mariologia social: o significado da Virgem para a sociedade*. São Paulo: Paulus.
- Brustoloni, Julio. 1998. *História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias*. Aparecida: Editora Santuário.
- Caldeira, Rodrigo Coppe. 2019. O Concílio Vaticano II como objeto de leitura: a formação das culturas conciliares. *Horizonte*, v. 17, n. 54, 1526-1543. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2019v17n54p1526>
- De Jong, Jan L. 2011. Cultivating Piety. Religious Art and Artists after the Council of Trent In: *Meditatio - Refashioning the Self*. Eds. Karl Eenenkel & Walter Melion. 367-389. Leiden /Boston: Brill Publishers.
- Freston, Paul. 1995. Pentecostalism in Brazil: a brief history. *Religion*, v. 25, 119-133.
- Giumbelli, Emerson. 2003. O 'Chute na Santa': blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil. In: *Religião e Espaço Público*. Ed. Patrícia Birman. São Paulo: Attar/Pronex.
- Giumbelli, Emerson. 2012. Religiões no Brasil dos anos 1950: processos de modernização e configurações da pluralidade. *PLURA: Revista de Estudos de Religião*, vol. 3, nº 1, 79-96
- Godoy, Adriano S. 2015. *Aparecida: espaços, imagens e sentidos*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Godoy, Adriano S. 2017. "O Papa é o melhor prefeito que a cidade já teve": uma etnografia da paisagem urbana na capital da fé. *Religião & Sociedade*, v. 37, nº 2, 38-63. <https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n2cap02>
- Godoy, Adriano S. 2020. *Cultivando a Casa de Maria: materialidades da Basílica Nacional de Aparecida*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Latour, Bruno. 2008. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29.
- Law, John. 2016. Modes of knowing: resources from the Baroque. In: *Modes of knowing: resources from the Baroque*. Eds. John Law & Evelyn Ruppert. 17-58. Manchester: Mattering Press.
- Memória da construção da Basílica de Aparecida e relatório do projeto. 1994. Aparecida: Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida.
- Menezes, Renata de Castro. 2012. Aquela que nos junta, aquela que nos separa: reflexões sobre o campo religioso brasileiro atual a partir de Aparecida. *Comunicações do ISER*, n. 66.
- Meyer, Birgit. 2019a. Idolatry beyond the Second Commandment: Conflicting Figurations and Sensations of the Unseen. In: *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam: Contested Desires*. Eds. Birgit Meyer & Terje Stodalén. 77-96. London: Bloomsbury.
- Meyer, Birgit. 2019b. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: *Como as coisas importam: uma*

- abordagem material da religião. Textos de Birgit Meyer*. Eds. Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Meyer, Birgit. 2019c. Imagens do invisível: cultura visual e estudos da religião. In: *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião. Textos de Birgit Meyer*. Eds. Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Mondzain, Marie-José. 2013. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Oliveira, Paola Lins de. 2018. Religião, arte e política na controvérsia pública da Igreja da Pampulha. *Revista de Antropologia*, v. 61, n. 1. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2018.145525>
- Oosterbaan, Martijn; Godoy, Adriano. 2020. Samba Struggles: Carnival Parades, Race and Religious Nationalism in Brazil. In: *The Secular Sacred: Emotions of Belonging and the Perils of Nation and Religion*. Eds. Markus Balkenhol, Ernst van den Hemel, Irene Stengs. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-38050-2_6
- Pastro, Claudio. 1999. *Guia do Espaço Sagrado*. São Paulo: Edições Loyola.
- Pastro, Claudio. 2002. *Arte Sacra*. São Paulo: Edições Loyola.
- Pastro, Claudio. 2007. *Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida*. Aparecida: Editora Santuário.
- Pastro, Claudio. 2010. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus.
- Pastro, Claudio. 2013. *Imagens do invisível na arte sacra*. São Paulo: Edições Loyola.
- Peixoto, Fernanda. 2011. O candomblé (barroco) de Roger Bastide. *Revista De Antropologia*, 54(1). <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.38602>
- Pentcheva, Bissera. 2009. Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon. *Res. Anthropology and Aesthetics*, v. 53, p. 223-234. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25608845>
- Pierucci, Antônio. 1996. Liberdade de culto na sociedade de serviços. In: *A realidade social das religiões no Brasil*. Eds. Antonio Pierucci e Reginaldo Prandi. 275-293. São Paulo: Hucitec.
- Prandi, Reginaldo; Campos, André; Pretti, Rogério. 1998. A renovação carismática católica. In: *Um sopro do Espírito: a renovação conservadora do catolicismo carismático*. Ed. Reginaldo Prandi. São Paulo: EdUSP.
- Rickli, João. 2016. Narratives, Movements, Objects. In: *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production Across the Globe*. Eds. Maruska Svasek & Birgit Meyer. Oxford: Berghahn Books.
- Sartorelli, César. 2013. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Claudio Pastro*. São Paulo: Alameda.
- Theije, Marjo de; Mariz, Cecília Loreto. 2008. Localizing and globalizing processes in Brazilian Catholicism: comparing inculturation in Liberationist and Charismatic Catholic cultures. *Latin American Research Review*, v. 43, 1, 33-54. <https://www.jstor.org/stable/20488108>
- Toda, Egídio Shizuo. 2013. *A arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica de Aparecida e sua contemporaneidade - História, cultura e leitura de suas obras*. Dissertação de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.
- Tommaso, Wilma Steagall de. 2013. *O pantocrator de Cláudio Pastro: importância e atualidade*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Torres, Marília. 2007. *O Cristo do Terceiro Milênio - A Visão Plástica da Arte Sacra Atual de Cláudio Pastro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- Tweed, Thomas. 2011. *America's church: the National Shrine and Catholic presence in the national capital*. Oxford: Oxford University Press.



Van de Port, Mattijs. 2016. Baroque as tension: introducing turmoil and turbulence in the academic text. In: *Modes of knowing: resources from the Baroque*. Eds. John Law and Evelyn Ruppert. 165-198. Manchester: Mattering Press.

Adriano Godoy é Doutor e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde também cursou a Graduação em Ciências Sociais. Atualmente está vinculado ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) como membro do *International Postdoctoral Program* (IPP) e do Núcleo de Religiões do Mundo Contemporâneo. É Pesquisador Associado do Laboratório de Antropologia da Religião (LAR-UNICAMP). E-mail: adrianosgodoy@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 13/05/2021
Reapresentado: 24/10/2021
Aprovado: 25/11/2021