

ÍCONES BIZANTINOS: IMAGEM E ARTE NAS IGREJAS DE TRADIÇÃO ORIENTAL NO BRASIL

VITRAIS E ÍCONES: APONTAMENTOS DE UMA TRADIÇÃO ICONOGRÁFICA

Stained glass and icons: notes of an iconographic tradition

Elias Feitosa de Amorim Júnior¹

RESUMO: O objetivo desta comunicação é apresentar alguns apontamentos que integram um estudo comparativo entre um conjunto ícones presentes no Mosteiro de Santa Catarina (Monte Sinai, Egito), datados do século XII e um conjunto de vitrais da Catedral de Notre-Dame de Chartres (Eure-Loire, França), também datados do século XII. Escolhemos um conjunto de imagens que tem mesma temática e assim, pretendemos fazer uma análise comparativa, que envolve a composição das imagens, sua estrutura e tradição iconográfica, bem como a abordagem teológica e doutrinária que as envolvem. A abordagem metodológica busca levantar os pontos de contato e de distanciamento que as duas tradições iconográficas apresentam, uma vez que se encontram inseridas não só nas representações da arte cristã, mas também presentes no epicentro de uma história político-religiosa de grande intensidade, implicando nas tensões que envolviam a consagração da ortodoxia ou de seus questionamentos no seio da Cristandade.

PALAVRAS-CHAVE: ícones, vitrais, iconografia, Chartres e Monte Sinai.

ABSTRACT: The purpose of this communication is to present some pointers that comprise a comparative study between a set icons present in the Monastery of St. Catherine (Sinai, Egypt), dating from the twelfth century and a set of stained glass windows of the Cathedral of Notre-Dame de Chartres (Eure-Loire, France), also dating from the twelfth century. We chose a set of images that have the same theme and so, we make a comparative analysis, which involves the composition of images, their structure and iconographic tradition, as well as the theological and doctrinal approach that evolve. The methodological approach seeks to raise the points of contact and distance that the two iconographic traditions present, since they are embedded not only in representations of Christian art, but also present in the epicenter of a political and religious history of great intensity, resulting in tensions involving the consecration of orthodoxy or their questions within Christianity.

KEYWORDS: icons, stained glass, iconography, Chartres and Mount Sinai.

¹ Bacharel e licenciado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo (USP). E-mail: hidalgo.elias@gmail.com

“Transpondo o que é material para o que é imaterial, o encanto das gemas multicoloridas me levou a refletir sobre a diversidade das virtudes divinas”.

Da Consagração, Abade Suger (1081-1151)

O objetivo desta comunicação é apresentar alguns apontamentos sobre um estudo comparativo sobre do Ícone das 12 festas, produzido no século XII e que se encontra no acervo do Mosteiro de Santa Catarina, junto ao Monte Sinai no Egito e por sua vez, uma análise dos vitrais do século XII, presentes na catedral de Notre-Dame de Chartres, sendo estes relacionados à devoção mariana e a vida do Cristo, que podem ser entendidos, não só como uma prática religiosa, mas também como um fenômeno social que é dotado de grande complexidade em virtude das diferentes variantes que se entrelaçam dentro de sua organização, manifestação e difusão.

Entre os cristãos orientais o ícone tem um lugar de distinção, pois não só está presente nos templos, mas encontram-se ao longo das estradas, nos cruzamentos, nos pórticos de entrada dos povoados, como que muitas vezes se constituísse num “companheiro” do viajante ou peregrino. Nas casas, independentemente da sua riqueza ou modéstia, o ícone com uma lamparina assemelha-se a um santuário familiar, ocupando lugar de honra, na entrada, para ser o primeiro a acolher o visitante. O ícone acompanha o fiel durante toda a vida. Recebe um ícone ao ser batizado e outro no casamento. Com ele os pais benzem o filho, quando parte em viagem, aqueles que estão presentes aos moribundos que estão próximos do momento do “reencontro” com o Criador.

Para os cristãos orientais, o rosto de Cristo é o ícone por excelência, cujo primeiro modelo não foi fabricado por mão humana: é o *acheiropoiétos*, pintado em pano pelo próprio Cristo, segundo a tradição, que o teria enviado a Abgar, rei de Edessa, e aí teria ficado escondido durante muito tempo. É uma tradição oriental que corresponde ao Santo Sudário (*síndone*) que hoje se guarda na catedral de Turim. A face humana de Deus "é imagem (*eikôn*) do Deus invisível"², sua humanidade é o "visível do invisível". Quando o Verbo se fez carne, tornou-se necessário o ícone, que representa Cristo e os santos quase sempre frontalmente, tornando-o transparente, pois conduz do visível de Cristo ao

² Cl 1,15.

invisível do Espírito. O ícone pode ensinar-nos a descobrir em cada homem a imagem de Deus, pois é uma arte cuja natureza é transfigurativa.

Num ícone a luz não parte de um foco concreto, uma vez que os pintores fazem a luz irradiar do próprio fundo do mesmo, tendo o corpo e as vestes iluminadas com finos traços de ouro, já os animais, as plantas e as paisagens são estilizadas segundo sua essência espiritual.

Para os cristãos orientais, a contemplação das imagens de Cristo, da Virgem e dos santos, não têm apenas valor didático ou comemorativo dos mistérios salvíficos, nem se satisfaz com estimular a devoção, mas busca a manutenção de uma tradição, de um saber ou mesmo, de uma experiência que envolve uma relação direta do fiel e a imagem.

Os ícones possuem valor dogmático verdadeiro e específico, ocupando lugar de destaque na economia eclesial. Diz o Concílio de Constantinopla, em 843: "A arte sagrada do ícone não foi inventada pelos artistas. É instituição que vem dos Santos Padres e da tradição da Igreja".

O iconoclasta, para os cristãos orientais, não sabe reconhecer a epifania do invisível, mostrando-se insensível ao sagrado na História e dessa forma, nega que a santidade seja capaz de transfigurar a natureza.

Portanto, atacar os ícones era/é atacar o estado monástico, o culto dos santos, a própria maternidade de Maria e, em última instância, negar a encarnação de Cristo.

O ícone, na liturgia bizantina, faz com que se estabeleça certa primazia da visão sobre a palavra, já que capta o elemento sensível do "Verbo Encarnado", sob a forma espiritual e impregnada de santidade, que nos é oferecida pela força do Espírito Santo. Não substitui os sacramentos, mas, de certo modo, permite-nos já agora perceber a glória final, revelando-nos a beleza do reino celestial.

O iconógrafo, por isso, deve preparar-se, para a pintura, com orações e jejuns, com ascese e santidade, pois o ícone é feito para contemplação sensível da divindade invisível e santa. Através da percepção da santidade, que transparece na forma sensível, nós ficamos santificados pela força do Espírito Santo. Enquanto a iconografia oriental sempre indica a unidade entre o divino e o humano, a arte ocidental prefere acentuar a diferença.

Ao observarmos a história da catedral de Chartres, uma igreja que foi construída sobre o lugar onde se encontrava uma antiga fonte sagrada, a qual era dedicada a uma divindade do panteão celta no período galo-romano. Tratava-se de um lugar de culto a

Mãe-Terra ou outra deusa, onde a população local buscava a cura de doenças, mas não existe uma identificação precisa desta deusa.³

Dessa forma, uma série de narrativas⁴ bem posteriores a este período reivindica a existência de um antiqüíssimo culto na cidade de *Autricum* a partir de uma imagem que teria “miraculosamente” aparecido ali e motivado seu culto pelos povos da região, “*Pays des Carnutes*”, nome derivado de *Civitas Carnotum*.

A imagem ali presente naquele lugar passou a ser conhecida como *Virgini Pariturae*, a “Virgem que parirá”, segundo a tradição adorada pelos druidas desde então, e com a evangelização e construção de uma igreja no local, passou a ser conhecida como *Notre-Dame de Sous-Terre*, ou seja, Nossa Senhora Subterrânea, nome derivado da cripta onde teria sido “encontrada” junto à fonte sagrada.⁵

Apresentadas estas questões, temos que levar em consideração qual seria a relação entre as diferentes imagens de deusas dos vários cultos presentes no politeísmo greco-romano e outras variantes como, por exemplo, as tradições dos povos incorporados aos domínios romanos e a formulação das primeiras imagens cristãs.⁶

Sabemos da existência de importantes cultos dedicados às deusas dentro do Império romano, como por exemplo, as deusas Vênus, Ártemis, Demeter, Ísis e outras em diferentes locais e que de certa forma, foram aos poucos mesclados e assimilados pelo cristianismo, não de uma forma unilateral, aculturada, mas como uma referência básica que colocou lado a lado, as velhas crenças dos diferentes povos (*paganus*) e o crescente cristianismo que se organizou nos primeiros séculos do primeiro milênio.

Nesse contexto, as festas cristãs foram também adaptadas de acordo com o calendário cristão, servindo como referência para a conversão e organização da religiosidade de diferentes partes do império.

³ HUBERT, J. “*Sources sacrées et sources santes*” em *Arts et vie sociale du monde antique au Moyen Age*. Genève, Droz, 1977, p. 262.

⁴ ROULLIARD, Sébastien *Parthénie, ou Histoire de la très-auguste et très devote Eglise de Chartres, dediée par les vieux Druides, em l'honneur de la Vierge qui enfanteroit*, Paris, 1609.

⁵ HANI, J. *La Vierge Noire et le Mistère Marial*. Paris, Guy Trédaniel ed., 1995, p. 36.

⁶ Existe uma grande controvérsia sobre a formulação das imagens cristãs e suas relações com a tradição pagã. No caso de Chartres, as dúvidas não são menores, pois alguns autores falam na existência de um culto dedicado à deusa egípcia Ísis como: FRANCO JUNIOR, Hilário. “Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval”. *Revista USP* 31, 1996, p. 52-67; BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 226-227. Outros autores discutem a existência de um dólmen sagrado, o qual seria venerado pelos pagãos como MÂLE, Émile. *La fin du paganisme em Gaule: et les plus anciennes basiliques chrétiennes*. Paris, Flammarion Éditeur, 1950, p. 59; KLUG, Sonja Ulrike *Catedral de Chartres: a geometria sagrada do Cosmos*. São Paulo, Madras Editora, 2002, p. 34.

O culto mariano se formalizou com o Concílio de Éfeso em 431 a partir da instituição do dogma da maternidade divina: a *Theotókos*, cujo significado literal seria “Geradora de Deus”. Em 451 durante o Concílio de Calcedônia ocorreu não só a ratificação das decisões de Éfeso, mas também o combate ao monofisismo, considerado a partir daquele contexto uma heresia.

A teologia fundamentada na exegese dos evangelhos entendeu a importância de Maria a partir da ideia da Encarnação, quando o *Lógos* se fez carne, tendo vindo de uma mãe “descritível” e assim, também poderia ser representado, sendo correspondente à Sua Mãe e não ao Pai Invisível.

A referência à Encarnação se transformou numa das principais justificativas pelo clero de Roma e de setores do clero oriental para a defesa do uso de imagens no culto cristão perante as vagas iconoclastas, principalmente no império Bizantino, onde se desenvolveu uma vasta tradição iconográfica e litúrgica relacionada com a Virgem Maria. Em Roma, o culto mariano também não ficou em escala menor, contando, por exemplo, com a construção da primeira basílica dedicada a Virgem entre 432 e 440, conhecida como Santa Maria Maior (*Basílica di Santa Maria Maggiore*).

O século V foi um período fértil para o culto mariano contando, por exemplo, com a ação de Santo Agostinho que escreveu em 401 *De sancta virginitate* (A Santa Virgindade), texto que traz uma defesa solene sobre a importância da Virgindade e tem Maria como seu grande modelo:

*“O que tornou a virgindade de Maria tão santa e agradável a Deus não foi porque a concepção de Cristo a preservou, impedindo que sua virgindade fosse violada por um esposo, mas porque antes mesmo de conceber ela já a tinha dedicado a Deus e merecido, assim, ser escolhida para trazer Cristo ao mundo”.*⁷

A fala de Santo Agostinho enaltece a condição de Maria como virgem e ao mesmo tempo compara a condição virginal autêntica (desde sempre) com a Igreja:

*“Maria deu à luz corporalmente a Cabeça do corpo. A Igreja dá à Luz espiritualmente os membros dessa cabeça. Nem em Maria nem na Igreja a virgindade impediu a fecundidade. E nem em uma nem em outra fecundidade destruiu a virgindade. Portanto, se a Igreja universal é santa de corpo e de espírito, sem contudo ser virgem universalmente pelo corpo, mas pelo espírito, quanto mais excelente deve ser a santidade naqueles seus membros em que ela é virgem, pelo corpo e pelo espírito”.*⁸

⁷ AGOSTINHO DE HIPONA. *De sancta virginitate* (trad.) A Santa Virgindade, São Paulo, Paulus editora, 2000, p. 103.

⁸ AGOSTINHO DE HIPONA. *De sancta virginitate* (trad.) p. 102.

Santo Agostinho apresenta nesse trecho a ideia do “Corpo místico”, no qual a cabeça é o Cristo que lhe santifica e anima e a Igreja como o restante da humanidade compõem seus membros. Por outro lado, a Igreja é a “esposa” de Cristo, situação que também acontece com Maria, muitas vezes tida por Mãe de todos: a “Mãe espiritual”.

O primeiro conjunto de vitrais que analisaremos são da catedral de estilo românico reconstruída depois do incêndio de 1134, localizados na fachada ocidental e datados entre 1150-1155, conhecidos como a Vida de Cristo (50)⁹ e a Paixão de Cristo (51). Estes vitrais sobreviveram ao incêndio de 1194, o qual só deixou o pórtico real, sendo que todas as baias foram restauradas após este incêndio. Quanto às restaurações modernas, a mais recente foi em 2012, responsável pela recuperação dos vitrais, deixando-os praticamente como no estado original.

Seguindo a técnica de construção¹⁰ do século XII, as baias são formadas por um gradeado metálico que constitui a sua estrutura de sustentação e delimita o espaço para a inclusão das cenas no interior desta, tendo também no interior de cada cena uma rede de chumbo na qual foram encaixados os pedaços de vidro que a revestem.

Devemos ressaltar também a importância dos elementos lineares, seja pela articulação temática no sentido axial (de Jessé em baixo para Cristo em cima), seja pela articulação temática no sentido lateral.

A linha determina a organização do espaço em todos os momentos, como as hastes que compõem o gradeado, o qual sustenta os vitrais e as canaletas de chumbo que formam as imagens presentes nos mesmos. A articulação dos motivos lineares também possibilita a delimitação do espaço externo (moldura de motivos florais entrelaçados) e o interno, como por exemplo, a noção de imobilidade e de movimento representada nos personagens ali representados.

A baia (50) é delimitada por uma moldura, formada em toda sua extensão por pequenas esferas amarelas no campo mais externo e placas retangulares azuis no campo mais interno. O interior da moldura é de fundo vermelho e apresenta uma repetição sistemática de motivos florais entrelaçados, onde se destacam as cores azul, verde e amarelo.

⁹ Os números entre parênteses que seguem a denominação das baias representam a numeração que receberam no *Corpus Vitrearum*.

¹⁰ BRISAC, Catherine, *Le Vitrail*, Paris, Les Editions du Cerf, 1990.

O vitral da Vida de Cristo mescla elementos geométricos e lineares. As linhas mais evidentes são aqueles que formam o gradeado de sustentação, seguidas depois pela moldura de entrelaçados de motivos florais.

Já os motivos geométricos ficam por conta da alternância de círculos e quadrados na composição dos espaços das cenas e no fim se somam no topo da baia, com a mandorla de formato oval.

O conjunto de baias da fachada ocidental de Chartres pode ser entendido como um espaço muito expressivo para o desenvolvimento da piedade cristã, da valorização da figura de Maria e da confirmação da leitura cristológica do papel da Mãe de Jesus na teologia cristã.

A composição do tema ganha uma dimensão bastante expressiva, pois este azul e suas variantes constituem um das mais importantes especificidades dos vitrais de Chartres (óxidos de cobalto nos vitrais do século XII e posteriormente substituído por óxido de manganês), não encontrado em nenhum outro lugar com o mesmo esplendor.

Quanto ao uso da cor azul, Michel Pastoureau aponta uma mudança a partir do século XII, deixando de ser uma cor secundária como fora na Antiguidade, uma vez que Maria não aparece na maior parte das representações paleocristãs usando exclusivamente o azul, podendo usar outros tons mais escuros (preto, cinza, violeta, verde e castanho), que envolviam a idéia de dor, sofrimento e luto.¹¹

A utilização do azul como foi feito em Chartres, favorece uma nova idéia de luminosidade e ao mesmo tempo da importância desta para a teologia e para o pensamento medieval como um todo: a luz como manifestação da inteligência divina e, portanto, origem da Criação e por outro lado o desdobramento dos estudos neoplatônicos que se desenvolviam no capítulo de Chartres ou mesmo os estudos de óptica de Robert de Grosseteste (1168-1253).¹²

O tema da Encarnação de Jesus se desenvolve na baia central da fachada ocidental conhecida como a Vida de Cristo. Há provavelmente uma significativa influência dos temas desenvolvidos com os textos dos Evangelhos de Mateus e de Lucas em virtude dos temas ali presentes, uma vez que alguns temas referentes ao nascimento de Jesus não se encontram nos textos de Marcos e João.

Ao observarmos esta baia no sentido ascendente, encontramos nas três primeiras cenas o início do desenvolvimento da Encarnação, apresentando a Anunciação, a

¹¹ PASTOUREAU, Michel. *Le Bleu: histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 44-45.

¹² GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p.583.

Visitação e a Natividade, momentos em que a figura de Maria está em evidência devido ao papel que teria de cumprir, tornando-se a mãe de Jesus. O desenvolvimento das cenas segue um ritmo crescente, com o início na Anunciação¹³.

O texto bíblico nos oferece a principal referência sobre o tema da Anunciação, um momento em que o cumprimento das profecias do Velho Testamento, em especial de Isaías, iriam se cumprir. O evento é uma ligação entre o plano terrestre (Maria) e o plano espiritual (Deus) através de um mensageiro (o anjo) e a realização do poder divino através da concepção sem pecado. A aparição do anjo segue o padrão de algumas manifestações do Velho Testamento, no momento em que Deus teria algo a dizer aos homens e ao invés de fazê-lo diretamente, envia um mensageiro.

Sendo uma epifania, Maria vê o anjo e se assusta, fazendo com que o anjo lhe tranqüilize sobre aquilo que ali ocorria. Esta circunstância influenciou significativamente as representações do tema da Anunciação e no vitral, vemos nos gestos de ambos (de Gabriel e de Maria) a manifestação dos sentimentos de paz e medo, apesar da saudação inicial: *“Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!”*.

A composição da cena no vitral ocorre num plano simétrico detém uma unidade através do olhar de ambos que se encontram, onde a ação é controlada pelo anjo que porta um cetro na mão esquerda (semelhante a um cetro real) e com a direita faz o sinal de bênção. Maria, por sua vez, retraiu o corpo, recuando para perto de um móvel (algo que se parece com uma cadeira) e tem um livro na mão esquerda, enquanto corresponde a saudação com a mão direita. Outras epifanias aparecem na baia, no anúncio aos pastores (cena 4), falando com os Reis Magos (cena 10) e com José para retornar do Egito (cena 18). Os anjos ainda aparecem no alto da baia (cenas 25 e 26) reverenciando Maria e Jesus.

A mesma estrutura compositiva esta presente no ícone que retrata a Anunciação, porém ao invés de termos a luminosidade translúcida do vidro, encontramos o suporte de madeira, coberto por um fundo dourado, que busca expressar a luminescência daquele

¹³ “E, estando Isabel no sexto mês, foi enviado por Deus o anjo Gabriel a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão que se chamava José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. E entrando, pois o anjo onde ela estava, disse-lhe: Salve, cheia de graça, o Senhor está contigo! Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: Não temas, Maria! Achas-te, pois a graça diante de Deus! Eis que conceberás no teu ventre e darás à luz um filho e tu lhe darás o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre e o seu reinado não terá fim. Maria, porém, disse ao anjo: Como se fará isso se eu não conheço homem algum? O anjo lhe respondeu: O Espírito Santo descera sobre ti e a virtude do Altíssimo vai te cobrir com sua sombra; por isso o Santo que há de nascer de ti será chamado Filho de Deus”.

momento, acentuando a manifestação epifânica: o anjo saúda Maria com a mão direita, trazendo o sinal de bênção, enquanto na esquerda, carrega um fino cajado como cetro e Maria, por sua vez, assusta-se, recuando o corpo, mantendo-se também em pé, junto de uma estrutura que se assemelha a um trono coberto, uma cátedra que também alude a uma ideia de templo.

Além da questão do júbilo da notícia, existe também a manifestação da graça divina, condição de sublime importância no caso de Maria, devido ao seu papel e condição, pois sendo uma virgem, ela não poderia conceber um filho, mas sem pecado e com o poder do Espírito Santo, ela estava sendo informada que conceberia o filho de Deus. Vale destacar aqui a problemática existente em virtude da tradução da palavra moça (*almah* em hebraico) usada por Isaías e que na tradução dos Setenta, se traduziu por *partenós* em grego, Virgem. Tal fato conferiu uma dimensão sobrenatural à profecia¹⁴.

O episódio da Visitação também ressalta a importância do papel de Maria, qual foi saudada por sua prima Isabel como a “mãe do seu Senhor”, sendo que Isabel também trazia em seu ventre uma criança, João que foi chamado posteriormente de João Batista, primo de Jesus, profeta responsável pelo próprio batismo de Jesus (cena 21).

No momento da Natividade (cena 03), Maria se encontra deitada num leito, se recuperando do parto, tendo Jesus embalado junto de si numa manjedoura que lhe serviu de berço e ali estão presentes o boi e o jumento, que junto de Jesus, ajudavam a aquecê-lo e também se encontrava José, que parecia adormecido.

A cena da Natividade, pintada no ícone, trás um maior número de personagens e ações, que apontam eventos correlatos ao nascimento de Jesus: Maria encontra-se deitada, tendo Jesus ao seu lado na manjedoura, junto do boi e jumento, mas esta cena ocupa p ponto central da imagem, pois numa composição triangular, podemos observar a figura de José, de costas e curvado para a cena central e no outro extremo, Jesus era banhado e enfaixado para ficar no berço, junto de sua mãe.

Toda a cena central é acompanhada por quatro anjos, simetricamente dispostos, dois a dois, em volta de Jesus que tem acima de seu berço a estrela de Belém, iluminando-o, tal qual encontramos no vitral de Chartres, mas ali não há o raio de luz que o ícone porta.

¹⁴ GINZBURG, C. “ Ecce: Sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã” in *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*, São Paulo, Cia das Letras, 2001, p. 105.

No entanto, entre o ícone e o vitral, encontramos uma diferença importante na concepção da cena, pois o primeiro mostra o estábulo como uma gruta cercada de relva verde, que contrasta com o dourado do céu, enquanto o segundo, tem a aparência de uma câmara romana, dotada de cortinas que se abrem, “apresentando a cena” e tanto o leito de Maria quanto a manjedoura do Cristo menino tem elementos que evocam as estruturas arquitetônicas clássicas.

A posição de Maria e de Jesus no ápice da baia (cena 29 e 30) determina o amplo destaque da figura da Virgem na trajetória de Jesus e, portanto, do próprio cristianismo, pois compõe um conjunto formado inicialmente pela Visitação (cena 2), seguido pela adoração dos Magos (cena 8), depois pela apresentação no Templo (cena 14), posteriormente pelo batismo (cena 21). Toda essa série organiza a parte central da baia e orienta sua composição em direção ao alto, no eixo vertical, sendo que todas as cenas citadas se encontram no interior de círculos perolados de fundo azul.

Enquanto a apresentação ao Templo no vitral ocupa duas cenas, destacando-se um grupo de mulheres com as oferendas numa cena e na seguinte, Maria entrega Jesus a Simeão, que o recebe bendizendo-o como “o Cristo do Senhor”, no ícone a cena é mais ampla, simétrica à Natividade, mostrando um grande espaço par o templo, tendo de um lado José e Maria que entrega Jesus a Simeão e um pouco mais atrás, estava Ana, uma profetiza que também o saúda, apontando-o como “aquele que era esperado para libertar Jerusalém”.

A composição cromática merece uma atenção especial, pois o tom azul dos círculos se harmoniza com as vestes de Maria em todas as cenas e faz o contraste no espaço dos anjos, que também se encontram vestidos de azul num espaço de fundo vermelho (cenas 25, 26, 27 e 28) e assim, Maria, em vários medalhões e ocupa um papel de destaque na parte superior da baia, onde aparece junto de Jesus enquanto menino, numa posição solene, entronizados no interior da mandorla e ao seu redor anjos simetricamente dispostos.

Se o azul aparece nas vestes de Maria e dos Anjos, o mesmo ocorre nas vestes do Cristo, seja na manjedoura, seja na entrada em Jerusalém e por sua vez “revestido” do Espírito Santo pelas também azuis águas do Jordão. Apesar de chamar a atenção por sua abundância, o azul aparece em outros personagens, muitos anônimos e outros conhecidos como os Reis Magos ou mesmo Herodes.

Nesse caso, a composição formal (alternância de quadrados e círculos) também sai favorecida pela composição cromática que caracteriza as duas figuras geométricas em

quase toda a baía (da cena 1 até a 24), tendo seu ritmo alterado pelo ápice que forma um arco ogival e comporta a mandorla em seu centro.

Ao observarmos a perspectiva axial de organização da baía e a presença da Virgem nessa orientação, podemos apontar o reforço de sua imagem como a *Theotókos*. Tal situação é compreensível se analisarmos o encadeamento de eventos iniciados pelo episódio da Visitação (cena 2) na base do eixo, quando Isabel saúda sua prima Maria e o filho de Isabel, sente como a mãe, a força do Verbo que se fez carne no ventre de Maria.

Num segundo momento, enquanto os Reis Magos reverenciam o Cristo, este se encontra nos braços da Virgem entronizada, na condição de sua Mãe e guardiã. O papel de Mãe é reforçado durante a apresentação no Templo no cumprimento do costume mosaico.

Na cena seguinte, vemos aquele que enquanto bebê no ventre de sua mãe Isabel reconheceu a grandeza do Cristo, mas num momento distinto: João é procurado por Jesus para receber o batismo e assim novamente receber a manifestação do Espírito Santo e do Deus Pai. A Santíssima Trindade se harmonizava perante todos num momento de exaltação da fé:

*“E aconteceu isto: naqueles dias, veio Jesus de Nazaré da Galiléia e foi batizado por João no rio Jordão. E, logo que sair da água, ele viu os céus abertos e o Espírito, como uma pomba, descer até ele, e ouviu-se uma voz dos céus: ‘Tu és o meu Filho amado, em ti me comprazo’”.*¹⁵

Por fim, o momento sublime da Virgem entronizada, trazendo junto de si sobre o mesmo trono, Jesus. Ambos dotados de auréola, sendo que o Cristo traz a Cruz (sinal de seu martírio e redenção), enquanto Maria traz a coroa e em cada mão uma vara. Jesus acena com o sinal de bênção, sendo que ambos são saudados pelos anjos que ajudam a sustentar o sol e a Lua, uma manifestação plena da glória divina e ao mesmo tempo uma referência à visão apocalíptica: “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob seus pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas”¹⁶.

A condição de Maria, tanto na Árvore de Jessé (baía 49), como na vida do Cristo (baía 50) mantém a exaltação ao Evangelho, favorecida pela Encarnação do Verbo (*Lógos*) e sua missão a cumprir para a redenção da Humanidade, tema da baía (51). O papel de mãe e guardiã coloca a Humanidade num momento de maior presença divina,

¹⁵ Mc 1, 9-11

¹⁶ Ap 12, 1

afinal “Aquele que É o Ser que Ele É” pode se fazer nascer assim como os homens, no entanto, sem o pecado carnal.

Completando o conjunto da fachada ocidental, temos a baia (51) com a Paixão de Cristo. Todas as cenas narradas nessa baia são referências aos Evangelhos: a Transfiguração (cena 1), a descida ao monte Thabor (cena 2), a Última Ceia (cena 3), a Lavagem dos pés (cena 4), a prisão de Jesus (cena 5), a Flagelação (cena 6), a Crucificação (cena 7), a deposição da Cruz (cena 8), a preparação do corpo e sepultamento (cenas 9 e 10), o anúncio da Ressurreição (cena 11), a aparição aos discípulos (cena 12) e por fim o encontro com os peregrinos em Emaús (cenas 13 e 14).

Nesta baia a presença de Maria ocorre no contexto da Crucificação e deposição da Cruz (cenas 7, 8, 9 e 10), momento em que a missão de seu filho se realiza. A condição de Maria pode ser entendida como secundária, já que Jesus salva a Humanidade com sua dor e é nesse sentimento, que o papel de Maria se apresenta fundamental.

A mãe em prantos que assiste o suplício do próprio filho e depois recebe seu corpo marcado pelo flagelo, pelos cravos e pela lança. A morte do Cristo abre caminho para o cumprimento de sua missão: a Ressurreição. Mesmo em sua dor, Maria é um exemplo de fé e de piedade. Alias, antes de morrer, Jesus se dirige a ela e a João: “Jesus tendo visto sua mãe, e ao discípulo que ele amava, o qual estava presente, disse a sua mãe: Mulher, eis teu filho. Depois disse ao discípulo: Eis aí tua mãe”.¹⁷ Com essas palavras, Jesus lhe confere a continuidade de sua missão como “mãe” de João e de certo de todos os homens, ali personalizados na pessoa de seu discípulo, sem deixar de ser a mãe de Jesus e depois chamada de *Theotókos*, a Mãe de Deus.

As últimas cenas da baia (51) que remetem ao Cristo ressuscitado compõem a idéia do triunfo do poder divino, pois conforme as próprias palavras de Jesus, a Ressurreição ocorrera, dando uma nova dimensão simbólica para o suplício sofrido pelo Filho de Deus, sacrificado em prol da salvação de toda a Humanidade, a cruz deixava de ser exclusivamente um instrumento de tortura, passando a ser símbolo da Redenção.

A pessoa de Maria dentro do cristianismo alcança vários matizes, destacando-se principalmente seu papel na Redenção da Humanidade, já que se constituiu como a confirmação das profecias messiânicas e dessa forma, alicerce para a consagração do próprio Cristo, o que faz de sua existência ocupar espaço de prestígio e honra na tradição cristã medieval, seja entre cristãos latinos ou cristãos orientais.

¹⁷ Jo 19, 26-27

Quanto à questão da Redenção, esta se encontra exclusivamente em Cristo, mas Maria sua mãe desempenha um papel de consorte, uma vez que se apresenta como mãe, serva, símbolo de fé e obediência e assim, exemplo à piedade e conduta popular. Nesse caso, o conjunto de vitrais da fachada ocidental permite levantar a hipótese de que a escolha dos temas, a disposição das baías e o complemento destas com as passagens bíblicas reforçam a importância de Maria como elo de ligação entre a tradição judaica (filha de Sião) e Boa Nova trazida por seu filho (o Verbo Encarnado) que nascera na mesma tradição, porém a renovaria já que Jesus seria o cumprimento das promessas de Salvação.

Durante vários séculos, desde a Antiguidade, seja na cultura judaica, seja na cultura greco-romana, a visão misógina sempre existiu e se colocou de maneira muito forte, interferindo na formação daquilo que entendemos por “cultura ocidental”. O advento do cristianismo também recebeu inúmeras heranças ao longo de seu gradativo enraizamento e consolidação, entre elas, a misoginia.

Isso é perceptível, por exemplo, no “exílio” que a Humanidade foi condenada depois do Pecado Original, tendo como suas protagonistas “a” serpente e “a” Eva, onde a primeira tentou a segunda, levando consigo Adão e assim, condenou os homens ao trabalho, as mulheres às dores no parto e a Perda do Paraíso.

A Queda da Humanidade implicou de certa forma, na perda da similitude com Deus e a busca da Salvação, seria entre outros elementos, o retorno à similitude com o Criador. Ao longo do medievo, a figura feminina se limitou ao plano secundário, desprovida de poderes e de autonomia, relegadas a condição de “moeda de troca” nos acordos políticos entre os detentores do poder.

No entanto, a partir do século XII em diante, gradativamente, a figura feminina ganha outra dimensão, pois da pecadora Eva, passa a figura da Virgem Maria: Mãe, Redentora, Intercessora, Mediadora, Rainha¹⁸, entre outros títulos, nas mais variadas devoções.

Foi exatamente em seu maior elemento de negação (a mulher) que o Cristianismo buscou resgatar a Humanidade e mais ainda, foi através da Virgem que o Cristo se fez

¹⁸ A partir do século XI, o hino Salve Rainha estabelece essa relação imediata entre Eva e Maria: “*Salve Regina, Mater misericordiae: Vita, dulcedo et spes nostra, salve! Ad clamamus, exsules, filii Hévae*” (Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida e doce esperança nossa, salve! A vós clamamos, degredados filhos de Eva).

homem, ou seja, a divindade se humanizou e de certa forma, se aproximou de suas criaturas no intuito de salvá-las.

Entendemos, portanto, como o esboço de uma hipótese, que a gradativa expansão do culto mariano pelo mundo cristão teve como desdobramento uma sensível mudança no papel das mulheres na sociedade medieval a partir do século XII, na qual a misoginia foi em parte reduzida ou transmutada, permitindo um maior destaque e prestígio para as mulheres. Mas o mesmo movimento que retirou parte da “culpa” existente sobre o sexo feminino, se utilizou da figura da Virgem para expandir seu poder, consolidar sua posição e combater os seus inimigos.

Ícones são, para os cristãos orientais, mais que simples exercícios estéticos ou meros instrumentos pedagógicos destinados aos iletrados. Para a compreensão ortodoxia, os ícones são, ao lado da proclamação da Palavra e da celebração da Eucaristia, algo que atinge a proximidade sacramental, ou seja, uma forma singular da comunicação do crente com Deus.

Vale citar a palavra de São João Damasceno: "A beleza e a cor das imagens estimulam a minha oração. É uma festa para os meus olhos, tanto quanto o espetáculo do campo estimula meu coração a dar glória a Deus"¹⁹. Portanto, venerar imagens não contraria o Decálogo e muito menos o Evangelho de Jesus Cristo.

Numa segunda hipótese, o ícone e o vitral, cada qual em seu universo de produção possibilitam uma experiência com o sagrado que envolve a construção de uma atitude contemplativa que perpassa o belo, transcende a matéria e se materializa pela luz, que no primeiro se manifesta pelos fundos dourados, enquanto no segundo, faz com que a imagem ganhe visibilidade ao transpassá-lo, pois ao anoitecer, tudo se transforma numa massa opaca e sem vida.

O belo, na sua elaboração e função, pode servir para diferentes funções, mas quando se coloca dentro do universo sagrado tem um peso e uma intensidade que potencializam diferentes sensações e expressões dentro da crença, ao dar um rosto, uma face, ao “invisível” e assim, propõem a manutenção de algo que é muito maior que a mera informação sobre uma tema ou enredo, pois a imagem evoca a ideia da presença e pelo afeto e memória, faz a ponte entre o mundo material e o espiritual.

¹⁹ JOÃO DAMASCENO. *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. in A pintura*. Jacqueline Lichtenstein (org.). São Paulo: Editora 34, 2004, Vol. 2, pág.33.

Procuramos, portanto, entender a imagem como uma referência vital na organização do culto medieval e da própria prática da religião cristã, não exclusivamente como um elemento autônomo, mas como ponto articulador dentro de uma estrutura maior: analisar as diferentes manifestações da cultura intermediária juntamente com a cultura visual, articulando-as com os conceitos de espaço, tempo, pecado, salvação e heresia, tendo sempre o olhar para entender a importância da figura de Maria para a compreensão de uma dimensão mais humana do Cristo, na concepção da Encarnação dos textos proféticos do Velho Testamento para uma nova etapa da trajetória humana segundo a perspectiva cristã, ou seja, a Salvação em Cristo.

À guisa de conclusão destes apontamentos, ao compararmos o processo de composição das imagens dos ícones do mosteiro de Santa Catarina com alguns dos vitrais da catedral de Chartres, apesar de sua distância espacial de milhares de quilômetros entre um e outro, pode-se apontar uma unicidade nas ideias imagéticas que não aceitou a dimensão política e hierárquica do Cisma do Oriente, uma vez que, dentro de seus símbolos, ações e gestos, preservavam a unicidade dentro de um pensar cristão que se preocupava na manutenção de uma longa tradição de imagens que falavam da vida do Cristo e de sua mensagem de salvação para os homens, mesmo que no âmbito político e institucional, a Cristandade se encontra-se num processo de divisão e distanciamento entre o que se entendeu por “Ocidente” e “Oriente”.

