

A LINGUAGEM DAS PEDRAS

de Paolo Gabarra

A solidez dos antigos edifícios sacros reflete simbolicamente também a firmeza da Fé. Há uma estreita relação entre a firmeza de Pedro e os pesados blocos que compõem o edifício consagrado ao culto divino. E, ainda, sendo a beleza o reflexo da Verdade, os antigos edifícios sacros são também bonitos de se ver e harmoniosos. Não se pode dizer o mesmo das novas igrejas...

*“Alguns fariseus, na multidão, disseram-lhe: ‘Mestre, repreende os teus discípulos’. Mas Ele disse: ‘Eu vos digo que, se estes se calarem, as pedras gritarão’.”
(Lc 19, 39-40)*

*“Vi uma estranha igreja que estava sendo construída contra todas as regras [...]. Não havia anjos vigiando sobre as operações de construção. Naquela igreja não havia nada que viesse do alto [...]. trata-se provavelmente de uma igreja de humana criação que segue a última moda”.
(Visão de Anna Caterina Emmerich em 12 de maio de 1820) 1.*

As pedras falam, desde sempre. Hoje talvez mais do que nunca, quando também muitos discípulos de Cristo parecem mudos e atônitos diante da potente propagação do niilismo pós-moderno e da gradual perda da Fé. Uma das poucas vozes antigas ainda ressonantes, diante do silêncio de uma cultura católica já batendo em retirada perante o avanço das forças desagregadoras anticristãs, é a que provém dos antigos sinais de fé feitos de sólida pedra, como os edifícios sacros da Cristandade medieval e em parte também renascentista do Ocidente Latino. *“Tu es Petrus, et super hanc petram edificabo Ecclesiam meam – Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja”*. Pedro, o Romano Pontífice sustentado por Cristo é a encarnação viva e a pedra angular da Igreja Católica, Apostólica e Romana, infalível e quista por Deus para salvar a humanidade. A solidez dos antigos edifícios sacros, então, reflete simbolicamente até mesmo esta Verdade consoladora. A analogia entre a firmeza de Pedro e os pesados blocos que compõem o edifício sacro, lugar destinado ao culto litúrgico e à exaltação de nosso Senhor, parece tocante.

É daqui, portanto, que pode partir uma reflexão muito geral sobre a natureza e o propósito da arte sacra cristã, particularmente da arquitetura



sacra medieval e renascentista. Uma arte sólida, forte e imediata nas suas expressões, cujo propósito principal é render culto a Deus através de formas apropriadas para expressar a grandeza, a eternidade e a beleza do Pai e do seu plano de redenção da humanidade através de Jesus Cristo. A edificação de pedra como lugar onde o Eterno e o homem se encontram em uma dimensão sobrenatural, onde o edifício sacro se torna a Jerusalém celestial, sinal do triunfo de Deus sobre o mal.

1 Vida de Anna Caterina Emmerich, de Padre K. E. Schmoeger, traduzida do alemão por E. de Cazalès, livro III, cap. XI-3, Livraria Ambrosie Bray, Bray et Retaux, Parigi, 1872.

UMA TEOLOGIA AO ALCANCE DE TODOS

A beleza estética da arte cristã autêntica – simbolicamente riquíssima, mas, ao mesmo tempo, imediatamente compreensível aos olhos da fé – é também um sinal de uma expressão humana inspirada por Deus contra a fealdade, a incompreensibilidade, o voltar-se hermeticamente para si mesmo e o mais puro secularismo de boa parte da arte contemporânea, muitas vezes toda imanente e dirigida apenas ao homem terreno e aos seus dramas interiores, que quase sempre nascem da ausência de Deus no horizonte de uma sociedade que gradualmente O excluiu.

Certamente, a arte cristã, mesmo sendo o reflexo do esplendor divino e, portanto, extremamente agradável aos sentidos, não é pura beleza estética. A harmonia das formas nas arquiteturas sacras e a beleza de outras expressões artísticas são essencialmente voltadas a criar um ambiente apropriado para a adoração de Deus e ao desenvolvimento da Sacrada Liturgia. No âmbito construtivo, os espaços, as arquiteturas, as imagens e também os objetos de um edifício sacro são concebidos em função do rito da Missa que, sendo a renovação incruenta mas real do Sacrifício salvífico de Jesus sobre o Gólgota, precisa de um contexto arquitetônico adequado.

No caso da pintura, no entanto, busca-se resumir, através de imagens mais ou menos sintéticas e simbólicas, as principais verdades de Fé

e os momentos essenciais na história da salvação, como o arquétipo perfeito para o qual dirigir-se continuamente (como, por exemplo, os ícones bizantinos), ou o *pathos* sentimental que jorra da experiência mística interior dos Santos (como na pintura barroca). A iconografia cristã, neste caso, atua como elemento didático-pedagógico, funcional para o ambiente onde se realiza o rito sacro.

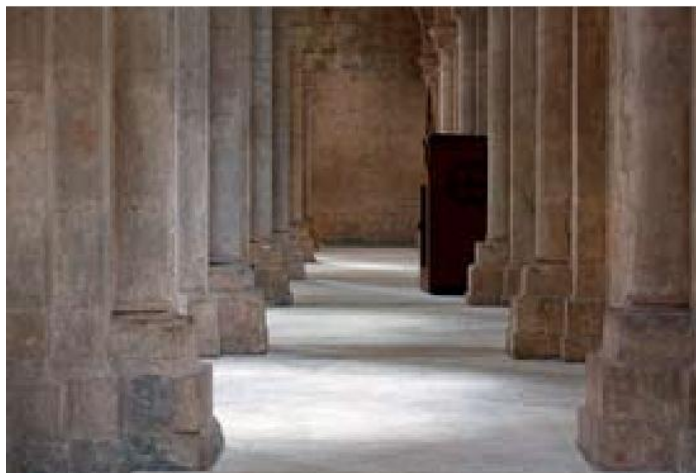
UM LENTO DECLÍNIO

Infelizmente, tudo isso foi se perdendo, lenta e dolorosamente, sobretudo na arte do Cristianismo latino do Ocidente. A proeminência do sacro, a partir do *Iluminismo*, vem sendo lentamente substituída por uma concepção que vê o homem e a história profana cada vez mais no centro de toda reflexão artística. Já durante as épocas humanista e renascentista se sentem os pródromos desta secularização da arte que, de teocêntrica, se faz cada vez mais antropocêntrica. A solidez das arquiteturas românicas, expressão da grandiosidade e pujança da cidade de Deus, e a vertiginosa verticalidade das catedrais góticas, sinal de ascensão mística para o Céu e da elevação da alma que adora em direção ao Eterno, vêm gradualmente sendo substituídas por formas que, mesmo mantendo uma atenção privilegiada para o lugar da Transubstanciação e, portanto, para a proeminência do Divino sobre o humano, tendem a se assemelhar novamente àquelas das antigas

basílicas pagãs, onde a atividade civil e política do homem é o elemento central. Nas igrejas da Renascença, tende-se a exaltar cada vez mais aqueles espaços não diretamente ligados aos ambientes onde ocorre a Transubstanciação. Na pintura, o simbolismo sacro, que serve de ligação com a transcendência divina, e é a manifestação sintética e sensível do inefável, é substituído por uma progressiva naturalização das cenas que se fazem cada vez mais realísticas, historicistas e focadas no anseio de descrever com exatidão naturalística o evento religioso. O simbolismo, às vezes, não desaparece, pelo contrário, se multiplica: ao lado de uma grande riqueza de elementos iconográficos da tradição cristã, não é incomum aparecer – principalmente a partir do



1 Portale della Cattedrale di Bitonto: l'adorazione dei Magi



2 *Sobrietà e linearità dello stile gotico-cistercense, esempio di transizione tra romanico e gotico: l'Abbazia di Fossanova.*

Renascimento – uma vasta coleta de referências a tradições estranhas à fé católica, como a gnóstica, hermética, neo-pagã e cabalística, que são inseridas em um contexto oficialmente cristão e católico.

Este equilíbrio entre católico e pagão, divino e humano que, entre os séculos XVI e XVII, é, apesar de tudo, ainda bastante equilibrado, tende, como mencionado acima, a romper-se definitivamente na Era do Iluminismo, aproximadamente lá pelo meio do século XVIII. É neste último período, na verdade, que emergem sinais prepotentes de uma mudança essencial, histórica; sintoma de uma *crise do sacro* que não pode não deixar reflexos nas manifestações da pintura, escultura e arquitetura a ele ligadas. A consolidação de um pensamento baseado no deísmo e nas emergentes filosofias racionalistas, antecipadoras daquela *emancipação do sacro* que constitui um dos aspectos primários da Era Moderna, tem, sem dúvida, reflexos profundos no campo das formas artísticas. O afastamento progressivo do Deus vivo e atuante da história humana – Deus que é colocado pelo novo pensamento dominante num remoto empíreo sem qualquer relação concreta com os acontecimentos do homem – causa um progressivo empobrecimento do rico simbolismo e da acepção didático-pedagógico das imagens religiosas e das formas arquitetônicas, junto com uma grande racionalização funcional dos espaços do edifício sacro. Nos locais de culto tende-se a enfatizar sempre mais a funcionalidade prática dos ambientes e sua dimensão estética. O Sacrifício místico do Cordeiro que se renova na Missa, tão importante para compreender o sentido das formas da arquitetura sacra medieval, perde gradualmente seu significado como fonte

sobrenatural de inspiração do arquiteto. A igreja, uma vez espaço essencial da vida espiritual e social da comunidade, não está mais no centro da busca artística inspirada pela fé.

Como já observou Hans Sedlmayr, em sua obra capital, *Perda do centro*, emergem novas estruturas ligadas à vida secularizada, que tendem a substituir os edifícios sacros, antes entendidos como núcleos que agregam a comunidade em torno do princípio inspirador que é a Fé. Lugares como o museu ou a fábrica e, sobretudo entre o século XIX e o início do século XX, a sede da bolsa de valores, a galeria de exposições, o hospital e a estação de trens tornam-se o centro da nova vida, profundamente marcada pela secularização. Estes são os espaços onde se exalta a vida social, a engenhosidade do homem, a racionalidade funcional ligada ao uso prático dos diversos lugares: em suma, a exaltação do homem como um fim em si mesmo, em centros de atividade onde Deus não é mais formalmente visível. A atenção da arte e o engenho criativo do homem tendem a se concentrar cada vez mais nestes novos polos, e a arte sacra sofre, então, um claro redimensionamento. A *“forma substancial”* das igrejas, por exemplo, ligada ao propósito principal para o qual estas são erigidas – a Fé – perde importância em favor da *“forma acessória”* (que coincide, mais ou menos, com as decorações exteriores e o estilo). Como observa Sedlmayr: “Esta divisão entre forma substancial e forma acessória [...] determina agora [...] o destino da arte europeia. Em nenhuma expressão artística tal divisão se mostra de maneira tão evidente como na igreja, e isto tem, sem dúvida, as suas causas profundas. A própria concepção arquitetônica da

2 Hans Sedlmayr, *Perda do centro*, Borla 1983.



3 *Esempi di architettura barocca in tre famose chiese romane: Sant'Ivo alla Sapienza, San Luigi dei Francesi e l'altare della Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore.*

igreja – e não só da igreja protestante – é maciça, nua, iluminista. O elemento religioso que ela contém não é sacramental e místico, mas apenas poético. Não é orgânico, mas se parece com um vestido, como um puro invólucro ideológico emprestado do passado”³. Então, as arquiteturas do espaço sacro, antigamente concebidas para exaltar as verdades sobrenaturais da fé expressas pela Liturgia Sacra, se tornam, a partir da Era Iluminista, meros recipientes, lugares frios marcados por uma geometria essencial. Sedlmayr fala da repetição obsessiva da forma do cubo, que caracteriza a espinha dorsal da maioria dos edifícios sacros a partir dessa era: uma forma geométrica plana e repetitiva, fechada em si mesma e não aberta ao transcendente, que vem, de quando em quando, revestida, mecanicamente e em modo puramente estético, com estilos brotados de experiências anteriores, como a clássica greco-romana, a paleocristã, a bizantina, a românica, a gótica e a renascentista. A ideia das *Verdades da Fé* como princípio primário de referência na arte está lentamente desaparecendo, substituída por uma tendência em que tudo se inclina a ser formalismo e repetitividade aborrecida, mera recuperação estética e arqueológica das formas brotadas de tradições antigas. Excepciona-se alguma ocasional e brevíssima fase de *revivescência*, como, por exemplo, a da Restauração, depois de 1815⁴.

O HOMEM AO CENTRO

Na arte sacra do século XX, então, se evidencia em maneira ainda mais clara o abandono daquele que deveria ser o princípio áureo de toda obra do gênero, ou seja, a subordinação do elemento humano ao divino. Emblemática, nesse sentido, é a crise da relação entre a Fé sobrenatural e a arquitetura que se faz notadamente evidente em meados do século XX, para explodir, depois, no conturbado período posterior ao Vaticano II, apesar da particular atenção que a Igreja quis dar naquele período à arte eclesiástica, já antes do referido Concílios.

Um acentuado princípio de secularização começa a permear os princípios da arte sacra em todos os campos, centralizando cada vez mais a presença ativa do homem ao invés daquela ligada à exaltação da transcendente glória divina na Liturgia Sacra. No âmbito dos edifícios sacros, a assembleia de fieis se torna o foco do interesse dos arquitetos, por causa de uma clientela eclesiástica cada vez

⁵ Fundamental, nesse sentido, é a Instrução do Santo Ofício de 30 de junho de 1952, pela qual se quis lançar as bases essenciais para um discurso sobre arte sacra católica. Este documento foi precedido de vários discursos do Papa Pio XII, incluindo aqueles para os artistas em 1948 e em 8 de abril de 1952. Na abertura do Concílio Vaticano II, Hans Sedlmayr, alertando para o risco de um forte empobrecimento, e quiçá até do aniquilamento quase que completo, dos princípios da arquitetura sacra católica que foi se consolidando pelos séculos afora, escreveu um detalhado e preciso Memorandum (outubro de 1962), em que faz referência exatamente à instrução do Santo Ofício e ao discurso de 1952 do papa Pio XII, para alertar contra os perigos, já então claramente emergentes (ver Hans Sedlmayr, *A revolução da arte moderna. Memorandum sobre a arte eclesiástica católica*, Edições Cantagalli Siena, 2006, pp 167-179).

³ Sedlmayr, op. cit., p. 24.

⁴ Cfr. Sedlmayr, *ibid.*



**4 Foligno: la chiesa cubo
disegnata dall'architetto
Massimiliano Fuksas.**

mais fascinada pela ideia de que ao centro de tudo deve estar o homem, com uma ênfase cada vez maior na participação ativa dos fiéis na celebração. A realidade do Sacrifício de Cristo como fundamento essencial da liturgia católica vai sendo lentamente ofuscada pela presença sempre mais volumosa do grupo dos fiéis, que devem ser envolvidos com estratégias sempre novas e arrebatadoras, por causa daquele conceito de “povo de Deus” necessariamente ativo e copartícipe do sacro rito, que tende cada vez mais a se confundir com aqueles princípios das novas ideologias coletivistas de matriz progressiva, muito distantes da Fé Católica, que no final dos anos Sessenta foram ganhando sempre mais terreno na sociedade secularizada e na Igreja. O edifício de culto tende, portanto, cada vez mais a ser realizado de acordo com as necessidades da assembleia que se reúne nele, e não mais em função da presença real do Senhor no lugar sacro; parecendo-se cada vez mais com um mero lugar de reuniões seculares. O conceito de verticalidade tende a enuiar-se até desaparecer completamente, em favor de um exasperado horizontalismo. A centralidade da presença da Eucaristia na igreja não assume mais um papel fundamental, pelo contrário, a tendência progressiva é a de relegar o Santíssimo a algum altar lateral, ou até mesmo colocá-lo em lugares invisíveis, talvez em capelas atrás da abside. Novas concepções teológicas surgem causando uma tendência de acentuar a ideia da Santa Massa vista, não tanto como renovação incruenta do Santo Sacrifício sobre o altar, com o sacerdote como oferente e voltado para Deus, presente sobre o

altar-mor, mas como um *banquete eucarístico*, uma ceia que se realiza toda ao redor do altar-refeitório, no qual o sacerdote preside uma assembleia formada por fiéis todos reunidos ao redor da mesa, enquanto o “presbítero” (até mesmo a linguagem se adequa ao biblicismo exasperado do pós-concílio) vira as costas ao Senhor, presente no tabernáculo central – se este já não tiver sido removido, às vezes até com o altar-mor, e substituído por uma fria mesa ou refeição posto no centro do presbitério. A partir desta nova visão da Missa, de clara derivação protestante (a Ceia de Nosso Senhor), se desenvolve, como dito, uma concepção mais antropocêntrica, na qual a forma arquitetônica por excelência é aquela circular ou elíptica. Propagam-se igrejas com plantas circulares, semelhantes aos antigos anfiteatros, onde os fiéis se sentam em círculo ao redor do altar, em uma disposição circular que tem como centro um altar sempre mais parecido com um palco, onde, no lugar do rito, infelizmente se oficia por vezes algo como um espetáculo, um *show* variável, dependendo da fantasia do celebrante, abusando de algumas ideias oferecidas pelo novo rito da Missa. Externamente áridas e privas do *pathos* místico, estas estruturas assumem, interiormente, aspectos ainda mais bizarros: vai-se desde a forma de uma concha até à de uma torre espiraliforme, que lembra uma mesquita – produto isto de uma equivocada abertura ao suposto novo, representado por religiões não cristãs; um trágico sincretismo expressado em pedra, fruto emblemático da perda da Fé católica e da tradição construtiva que a ela

5 San Giovanni Rotondo: la chiesa di Padre Pio, opera dell'architetto Renzo Piano.



sempre se inspirou. Deve-se também acrescentar que essa insistência nas formas circulares ligadas à assembleia e à ideia de banquetes é baseada no princípio teologicamente errado de que a Missa não seria nada mais do que o memorial da Última Ceia. Na realidade, no Cenáculo, Jesus consagra, sim, o pão e o vinho, tornando-os sinais sacramentais, mas a Missa verdadeira é a que renova o Sacrifício incruento que acontece sobre o Calvário. A Santa Missa é, portanto, a mística renovação incruenta do Sacrifício de Jesus sobre o monte, na qual os fiéis *observam*, em adoração silenciosa e de oração, sob a Cruz posta no alto, a imolação salvífica de Jesus. Neste sentido, a forma de algumas antigas igrejas góticas de inspiração cisterciense, com o presbitério elevado e altar colocado por cima de outra escalinata, é bastante eficaz. Nelas, os fiéis, postos em um nível abaixo, assistem em oração ao Sacrifício oferecido pelo sacerdote posto no alto, sobre o cimo do monte, simbolizado pelas escadas, em progressiva ascensão para Deus.

O TRIUNFO DO FEIO

A geometria exasperada das arquiteturas sacras modernas é também resultado de uma concepção teológica cada vez mais misturada com a arqueologia. Apagando séculos de desenvolvimento homogêneo, pretende-se voltar a uma suposta simplicidade e essencialidade da fé primitiva, a dos primeiros cristãos, criando edifícios em que reemerge com toda força aquela forma

cúbica desnuda, despida e fria já denunciada por Sedlmayr. O triunfo da exasperação no uso da geometria cúbica é representado por obras muito recentes e muito criticadas, como, por exemplo, a igreja de Foligno projetada pelo renomado arquiteto Massimiliano Fuksas, inaugurada em abril de 2009 e considerada por muitos um desastre arquitetônico. Esta estrutura, ou melhor, a história por trás de sua criação é emblemática para comprovar todo um discurso sobre a perda acentuada dos princípios ligados à fé religiosa na construção dos locais de culto, ainda mais quando se considera que o próprio Fuksas, surpreendentemente, declarou querer abandonar as já obsoletas formas circulares, horizontais e desprovidas de inspiração sacra, para voltar ao verticalismo tão caro às igrejas góticas medievais. O arquiteto, cujo trabalho foi encomendado diretamente pela CEI (Conferenza Episcopale Italiana), também afirmou explicitamente que não é um crente, desmentindo, assim, uma clara entrevista que deu com exclusividade onde reportava uma suposta conversão sua à Fé Católica, inspirado pela figura do Papa Bento XVI⁶. Independentemente da veracidade ou não da alegada conversão de Fuksas, o resultado que, para muitos, é triste e escandaloso – em essência, a igreja de Foligno se parece com uma horrível

6

http://www.papanews.it/dettaglio_interviste.asp?IdNews=7662 e posterior desmentido no: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/fuksas-io-toccatto-dalla-fede-uninvenzione/>



6 Torino: chiesa del Santo Volto, opera dell'architetto svizzero Mario Botta.

maçaroca de cimento – apenas confirma a impossibilidade de se realizar o que quer que seja de sacro quando se entregam tais encargos a quem não está intimamente penetrado e iluminado pela luz da Fé.