



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO

LUÍS RIBEIRO DA COSTA

**INCULTURAÇÃO LITÚRGICA E EXPRESSÃO DO SAGRADO NOS VITRAIS DO
PADRE GERALDO LEITE BASTOS**

RECIFE
2023

**INCULTURAÇÃO LITÚRGICA E EXPRESSÃO DO SAGRADO NOS VITRAIS DO
PADRE GERALDO LEITE BASTOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral.

Linha de pesquisa: Tradições e experiências religiosas, cultura e sociedade.

LUÍS RIBEIRO DA COSTA

C837i

Costa, Luís Ribeiro da.
Inculturação litúrgica e expressão do sagrado nos vitrais do padre Geraldo Leite
Bastos / Luís Ribeiro da Costa, 2023.
131 f.

Orientador: Newton Darwin de Andrade Cabral. Dissertação (Mestrado) -
Universidade Católica de
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Mestrado em
Ciências da Religião, 2023.

1. Igreja Católica. 2. Cristianismo e cultura.
3. Igreja Católica - Liturgia. 4. Cristianismo e arte.
5. Arte sacra. I. Título.

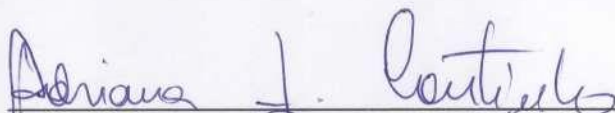
CDU 282

Luciana Vidal - CRB 4/1338

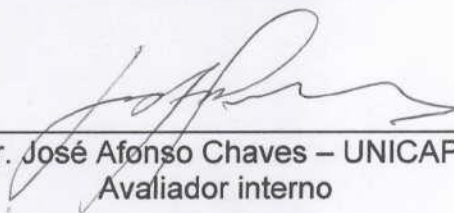
LUÍS RIBEIRO DA COSTA

**INCULTURAÇÃO LITÚRGICA E EXPRESSÃO DO SAGRADO NOS
VITRAIS DO PADRE GERALDO LEITE BASTOS**

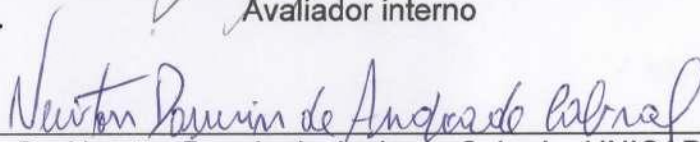
Dissertação **aprovada** como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, na Universidade Católica de Pernambuco, pela seguinte Banca Examinadora:



Dr^a Adriana Maria Ferreira Coutinho Chaves – GEDH / SECULT-PE
Avaliadora externa



Dr. José Afonso Chaves – UNICAP
Avaliador interno



Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral – UNICAP
Orientador

Ao Divino manifestado no proferido sagrado: “Eu sou aquele que sou” (Bíblia de Jerusalém. 1973. Êxodo: 3, 14-15).

Ao Padre Geraldo Leite Bastos (*in memoriam*), homem da ação de Graças, o sacerdote, que pela atitude presbiteral responde e testemunha a presença refulgente do sagrado no humano.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Maria José Cavalcanti da Costa e ao meu pai, Argemiro Ribeiro da Costa (*in memoriam*), por me iniciarem desde a mais tenra idade no pertencimento de classe e eclesial.

As minhas filhas Isis Patrícia da Silva Costa e Fernanda Maria da Silva Costa que me propiciaram a alegria e dádiva de ser pai. Ao amigo Robson Mateus Fernandes Salustiano, pela essencial contribuição.

Ao amigo e semelhante pesquisador da obra musical inculturada do padre Geraldo, Dimenson Cesar Vieira Gomes (UFPE).

Ao professor e orientador Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral. A este devo a confiança em minha capacidade como pesquisador, além da contribuição que recebi através de suas imprescindíveis aulas no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco.

Aos admiráveis docentes, pelo estímulo e substanciais conhecimentos repassados, que contribuíram incomensuravelmente em todo o processo de pesquisa. Especialmente aos professores Dr. José Afonso Chaves, Dra. Zuleica Dantas Pereira Campos, Dr. Drance Elias da Silva, Dr. Luiz Carlos Luz Marques e Dr. Gilbraz de Souza Aragão.

E, finalmente, aos companheiros do curso de Ciências da Religião por todas as ricas trocas de saberes, satisfatoriamente ocorridas.

Apesar de todas as adversidades enfrentadas, sem precedentes, em decorrência da pandemia da Covid-19. Registro que elas foram superadas concatenando os eficientes apoio pedagógico e tecnológico proporcionados pela Universidade Católica de Pernambuco.

RESUMO

As transformações do Concílio Vaticano II, ventaneou na Igreja imprescindíveis aberturas litúrgicas que favoreceram o surgimento de uma arte religiosa, mais atualizada nas categorias de arquitetura, música-litúrgica e iconográfica, auxiliando os fiéis na plena participação das celebrações. É neste contexto que foi ordenado como presbítero na arquidiocese de Olinda e Recife em 08 de dezembro do ano de 1961, o padre Geraldo Leite Bastos. No ano seguinte assumiu como Pároco fundador da Paróquia de N.S do Bom Conselho, no povoado da Ponte dos Carvalhos (1962-1980), na cidade do Cabo de Santo Agostinho. Neste ambiente empobrecido, aparentemente estéril, surge como prenunciadora a comunidade eclesial de base, afetuosamente nomeada pelo próprio padre Geraldo a “Nação do Divino”. Obviamente numa comunidade eclesial sua ação não se restringia em atuar exclusivamente nas dimensões eclesiais, mas naturalmente no engajamento da vida comunitária e para além, pôde desenvolver suas habilidades artísticas utilizando-se de uma diversidade de linguagens como edificações de espaços sagrados, composição de música-ritual, teatro e da criação e confecções dos vitrais como processo integral de uma liturgia inculturada. A partir dessa rica experiência eclesial o padre Geraldo mergulhou profundamente nas premissas do Vaticano II, estando esse juízo presente por toda a extensão de sua existência, para mensurarmos o grau de influência, recorreremos ao magistral fragmento de Souza (2008; p.88), o qual explica-nos que: “Enfim, nada do que era feito durante uma ação litúrgica presidida por GLB era dissociado do real. Tudo provinha de uma experiência concreta da vida, do cotidiano da comunidade.” Por conseguinte, essas concepções, ao incorporar a liturgia na sua própria vida, ele coerentemente vivia conforme celebrava, portanto, não havendo desintegração entre ambos. O que irrefutavelmente podemos demonstrar o encadeamento existencial desse iluminado sacerdote com o versículo que diz: “Eu vivo, mas já não sou eu; é Cristo que vive em mim. A minha vida presente, na carne, eu a vivo na fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou por mim” (Bíblia de Jerusalém Gl, 2. 20). Desta forma, o referido trabalho pretende descrever as principais vertentes teóricas, acerca das concepções estéticas contemporâneas que influenciaram os vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos, identificar e analisar os documentos oficiais da Igreja Católica do Concílio Vaticano II sobre a inculturação litúrgica e analisar os elementos simbólicos que evidenciem uma presente manifestação do sagrado, a partir dos signos dispostos nos vitrais. Concorre para a área das Ciências da Religião e Teologia (código 44 CAPES n.º 174/2016), aborda um campo de investigação sobre a cultura visual, a respeito do vitral, como imperativo gênero da arte religiosa. Quanto os referenciais teóricos, no âmbito da história da arte, empregamos autores consagrados, como Gombrich(2013) Panofsky(2001-2017), Pasto (2010) e mais especificamente nos vitrais, Vallderpérez (2000), além de Crosby (1993), Eisenberg(1977), Freyre (1967), Willaime(2012) e Berger(1985) na história e sociologia, no campo da filosofia das

religiões Eliade (2000) e Grondin(2012) na semiologia Santaella (2004). Do mesmo modo utilizamos como instrumento de análise metodológica destes vitrais os autores como Panofsky (2017), Gomes Filho(2003) e Costella (2002).

Palavras-chave: Igreja Católica. Igreja e arte. Modelos eclesiais. Inculturação litúrgica. Vitrais.

Summary:

The transformations of the Second Vatican Council ushered in indispensable liturgical openings in the Church, fostering the emergence of a more contemporary religious art in the realms of architecture, liturgical music, and iconography. These changes aimed to assist the faithful in fully participating in the celebrations. It is within this context that Father Geraldo Leite Bastos was ordained as a priest in the Archdiocese of Olinda and Recife on December 8, 1961. The following year, he assumed the role of founding pastor of the Parish of Our Lady of Good Counsel in the Ponte dos Carvalhos village (1962-1980), in the city of Cabo de Santo Agostinho. In this seemingly impoverished and sterile environment, the ecclesial base community emerged as a precursor, affectionately named by Father Geraldo himself as the "Nation of the Divine." Beyond his ecclesiastical dimensions, Father Geraldo actively engaged in community life and, notably, developed his artistic skills using various forms of expression such as the construction of sacred spaces, composition of ritual music, theater, and the creation of stained glass as an integral part of an inculturated liturgy. Drawing deeply from the premises of Vatican II throughout his existence, Father Geraldo's influence can be measured by the insightful fragment from Souza (2008; p.88), explaining that "Nothing done during a liturgical action presided over by GLB was disconnected from reality. Everything stemmed from a concrete experience of life, from the community's daily life." By incorporating liturgy into his own life, he lived consistently with what he celebrated, creating no disintegration between the two. The presented work aims to describe the main theoretical aspects concerning contemporary aesthetic concepts that influenced the stained glass art of Father Geraldo Leite Bastos. It identifies and analyzes the official documents of the Catholic Church from the Second Vatican Council regarding liturgical inculturation and examines the symbolic elements that manifest the sacred through the signs arranged in the stained glass. This study contributes to the field of Religious Sciences and Theology (code 44 CAPES no. 174/2016) and explores a research area on visual culture, particularly focusing on stained glass as an imperative genre of religious art. Regarding theoretical frameworks, the study employs renowned authors in the history of art such as Gombrich (2013), Panofsky (2001-2017), Pastro (2010), and, specifically for stained glass, Vallderpérez (2000). In the realms of history and sociology, the work draws from Crosby (1993), Eisenberg (1977), Freyre (1967), Willaime (2012), and Berger (1985). For the philosophy of religions, Eliade (2000) and Grondin (2012), and in semiotics, Santaella (2004) are used. Methodologically, the analysis of these stained glass works relies on authors

like Panofsky (2017), Gomes Filho (2003), and Costella (2002).

Keywords: Catholic Church. Church and art. Ecclesial models. Liturgical inculturation. Stained glass.

Résumé :

Les transformations du Concile Vatican II ont ouvert des voies liturgiques indispensables dans l'Église, favorisant l'émergence d'un art religieux plus contemporain dans les domaines de l'architecture, de la musique liturgique et de l'iconographie. Ces changements visaient à aider les fidèles à participer pleinement aux célébrations. C'est dans ce contexte que le père Geraldo Leite Bastos a été ordonné prêtre dans l'archidiocèse d'Olinda et Recife le 8 décembre 1961. L'année suivante, il a assumé le rôle de curé fondateur de la paroisse de Notre-Dame du Bon Conseil dans le village de Ponte dos Carvalhos (1962-1980), dans la ville de Cabo de Santo Agostinho. Dans cet environnement apparemment appauvri et stérile, la communauté ecclésiale de base a émergé comme précurseur, affectueusement appelée par le père Geraldo lui-même la "Nation du Divin". Au-delà de ses dimensions ecclésiastiques, le père Geraldo s'est activement impliqué dans la vie communautaire et a développé ses compétences artistiques en utilisant diverses formes d'expression telles que la construction d'espaces sacrés, la composition de musique rituelle, le théâtre et la création de vitraux en tant que partie intégrante d'une liturgie inculturée. S'inspirant profondément des prémisses du Vatican II tout au long de son existence, l'influence du père Geraldo peut être mesurée par le fragment perspicace de Souza (2008 ; p.88), expliquant que "Rien de ce qui était fait pendant une action liturgique présidée par GLB n'était dissocié du réel. Tout découlait d'une expérience concrète de la vie, du quotidien de la communauté." En incorporant la liturgie dans sa propre vie, il vivait de manière cohérente avec ce qu'il célébrait, créant ainsi aucune désintégration entre les deux. Le travail présenté vise à décrire les principaux aspects théoriques concernant les concepts esthétiques contemporains qui ont influencé les vitraux du père Geraldo Leite Bastos. Il identifie et analyse les documents officiels de l'Église catholique du Concile Vatican II concernant l'inculturation liturgique et examine les éléments symboliques qui manifestent le sacré à travers les signes disposés dans les vitraux. Cette étude contribue au domaine des sciences religieuses et de la théologie (code 44 CAPES n° 174/2016) et explore un domaine de recherche sur la culture visuelle, se concentrant particulièrement sur les vitraux en tant que genre impératif de l'art religieux. En ce qui concerne les cadres théoriques, l'étude utilise des auteurs renommés dans l'histoire de l'art tels que Gombrich (2013), Panofsky (2001-2017), Pasto (2010) et, spécifiquement pour les vitraux, Vallderpérez (2000). Dans les domaines de l'histoire et de la sociologie, le travail s'appuie sur Crosby (1993), Eisenberg (1977), Freyre (1967), Willaime (2012) et Berger (1985). Pour la philosophie des religions, Eliade (2000) et Grondin (2012), et en sémiologie, Santaella (2004) sont utilisés. Méthodologiquement, l'analyse de ces vitraux s'appuie sur des auteurs tels que

Panofsky (2017), Gomes Filho (2003) et Costella (2002).

Mots-clés : Église catholique. Église et art. Modèles ecclésiaux. Inculturation liturgique. Vitrail.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
INTRODUÇÃO.....	11
1 CULTURA VISUAL E CIÊNCIAS DA RELIGIÃO.....	14
1 CULTURA VISUAL E CIÊNCIAS DA RELIGIÃO.....	14
1.1 UM MÉTODO PARA A ARTE DO SAGRADO	14
1.1 UM MÉTODO PARA A ARTE DO SAGRADO	14
1.2 ICONOGRAFIA: TEMA E MENSAGEM DAS OBRAS DE ARTE	16
1.2 ICONOGRAFIA: TEMA E MENSAGEM DAS OBRAS DE ARTE	16
1. UMA LUZ SOBRE A HISTÓRIA	22
1. UMA LUZ SOBRE A HISTÓRIA	22
2.1 ESTABELECENDO O TEMPO E O ESPAÇO	22
2.1 ESTABELECENDO O TEMPO E O ESPAÇO	22
2.2 GERALDO LEITE BASTOS: UMA HISTÓRIA DE LUZ	35
2.2 GERALDO LEITE BASTOS: UMA HISTÓRIA DE LUZ	35
2.3 O QUE É REALMENTE INCULTURAÇÃO LITÚRGICA?	38
2.3 O QUE É REALMENTE INCULTURAÇÃO LITÚRGICA?	38
2.4 O ESPAÇO SAGRADO COMO ESPAÇO DA RELIGIÃO	46
2.4 O ESPAÇO SAGRADO COMO ESPAÇO DA RELIGIÃO	46
2.5 O VITRAL NO ESPAÇO SAGRADO: UMA EPIFANIA DA LUZ	51
2.5 O VITRAL NO ESPAÇO SAGRADO: UMA EPIFANIA DA LUZ	51
3. OS VITRAIS DO PADRE GERALDO LEITE	65
3. OS VITRAIS DO PADRE GERALDO LEITE	65
3.1 VITRAL DO SAGRADO.....	65
3.1 VITRAL DO SAGRADO.....	65
3.2 CAPELA DE SÃO FRANCISCO	89
3.2 CAPELA DE SÃO FRANCISCO	89
3.3 VITRAL DE SANTA PAULA FRASSINETTI	100
3.3 VITRAL DE SANTA PAULA FRASSINETTI	100
3.4 UMA MULHER NO CÉU FOI VISTA.....	109

	11
3.4 UMA MULHER NO CÉU FOI VISTA.....	109
3.5 ROSA-MÍSTICA	115
3.5 ROSA-MÍSTICA	115
REFERÊNCIAS	132
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Neste trabalho partimos do pressuposto que adverte ser o mundo preexistente à sua formulação como um sistema de signos (Higuet *In* Silveira, 2018, p. 128). Entretanto, não se sabe precisamente a gênese do fenômeno do processo comunicativo e, menos ainda, quando despontaram os primórdios da arte, mas entendemos ser irrefutável a afirmação de que não existe povo que desconheça a atividade artística (Gombrich, 2013, p.49). Compreendemos ainda que, desde o princípio, se desenvolveu um processo de simbiose entre a arte e a religião, o qual nos conduziria à pré-história, mais precisamente ao fim do paleolítico, o que é afirmado por Sartorelli:

As ciências das religiões para auxiliar nesta construção de uma história das artes religiosas: a Arqueologia nos trará as descobertas mais antigas de manifestações de arte do homem, que remontam à pré-história, no final do paleolítico (entre 70 e 10 mil a.C.). Podemos afirmar que a gênese da arte está diretamente relacionada com a gênese da cultura humana e da religião (Sartorelli *In* Passos e Usarski (orgs.), 2013, pp. 558-559).

Esta dissertação, intitulada “Inculturação litúrgica e expressão do sagrado nos vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos”, apresenta uma relação íntima e irrefutável com o domínio das Ciências da Religião e Teologia (código 44 CAPES n.º 174/2016). Como foco, este estudo trata de um tema que aborda a ligação intrínseca do humano com o sagrado por intermédio da linguagem imagética. As mensagens vindas do passado, decodificadas por estudos de diversas ciências, dão notícias de

que os rituais religiosos eram integralmente construídos por intermédio das manifestações artísticas (Gombrich, 2013, pp. 39-40). Dentre estas, foram evidenciadas as visuais, pois desde o primevo ato da humanidade visando a expressar publicamente um pensamento por intermédio de um ícone, que a lógica própria das imagens resulta, antropologicamente, do visual. Isso é avigorado pela afirmação que adverti, no ambiente, a relevância atribuída as imagens é exclusivo do ser humano, a tal ponto de ser ele classificado primordialmente de *homo pictor* (Higuet apud Silveira, 2018, p. 130).

Nesse sentido, para se fazer análise dos vitrais, foi necessária a realização de uma revisão bibliográfica, com um recorte que vai desde os tempos mais remotos da história da utilização do vidro, percorrendo uma estrada extensa até chegar à Idade Média, devido ao fato de o vitral ter, em sua essência, uma propriedade diáfana, principalmente no período do estilo gótico, tornando-se uma arte religiosa por excelência. Perfazendo, a posteriori, um tradicional e intrínseco hábito a sua existência nos templos, o que determinaria a fonte e inspiração das composições dos vitralistas, reassegurando o caráter litúrgico dessas translúcidas iconografias.

O propósito desta dissertação é demonstrar principalmente a relação existente entre os elementos presentes nos vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos e a mensagem inculturada, testemunhada por intermédio da linguagem imagética, viabilizada por meio do método iconográfico de Panofsky, no qual foram concomitantemente empregadas as pesquisas bibliográficas. textos da Bíblia e documentos do Concílio Vaticano II, principalmente a *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia.

No primeiro capítulo, cujo título é “Cultura visual e Ciências da Religião: um método para arte do sagrado”, as análises se centralizaram nos aspectos metodológicos discutindo como referência primordial o Método Iconológico de Panofsky e sua intrínseca relação com a arte religiosa, partindo, inicialmente, dos três níveis de análise, que se constituem sobre o tema primário ou natural, que se subdivide em atual e expressional; o tema secundário ou convencional é nomeado de iconografia e conclui, na última temática, compreendido como significado intrínseco ou conteúdo. Explica que depois que foram apreendidos os três níveis de análise, progride-se na direção dos três níveis de interpretação do método iconológico. O primeiro nível é a interpretação pré-iconográfica, seguido pela análise iconográfica e, por último, a interpretação iconológica

O capítulo dois, “Uma luz sobre a história”, é composto de quatro subtópicos. O primeiro subtópico, nomeado “Geraldo Leite: uma história de Luz”, expõe Geraldo Leite Bastos como um homem do seu tempo, um sujeito da história. No segundo, cujo título é “O que é realmente inculturação litúrgica?”, discute-se a inculturação litúrgica como um conceito desenvolvido no Concílio Vaticano II – primordialmente na Constituição *Sacrosanctum Concilium*, que versa sobre a Sagrada Liturgia – e qual o nível de influência deste documento na construção da personalidade eclesial e estética do padre Geraldo. O terceiro subtópico, intitulado de “O espaço sagrado como espaço da religião”, versa sobre a delimitação de um determinado espaço que, quase sempre, teria edificações, tornando-se este âmbito propício às manifestações religiosas. E no último, com o título “O vitral no espaço sagrado: uma epifania da luz”, é visto o vínculo do espaço sagrado com o vitral, como uma arte translúcida, na qual é favorecida a manifestação de uma epifania da luz.

O capítulo três, intitulado “Os vitrais”, contém seis subdivisões, nas quais é apreciado obra do sacerdote cuja obra artística é analisada nesta Dissertação – Geraldo Leite Bastos – buscando comprovar as suas vinculações com a inculturação litúrgica e a expressão do sagrado nos seus vitrais. Logo depois, seguem as apreciações propriamente ditas dos vitrais. Apesar da dificuldade atrelada ao fato de muitos vitrais não estarem catalogados e terem sua localização desconhecida, constatou-se ser escassa a memória do acervo. Sobre o liturgo e multiartista, Geraldo Leite, desponta uma diversidade de pesquisas, principalmente na música ritual inculturada, devido à qualidade e a importância da sua obra para a liturgia inculturada. Entretanto, nesta categoria artística dos vitrais ainda são incipientes as pesquisas.

1 CULTURA VISUAL E CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

1.1 UM MÉTODO PARA A ARTE DO SAGRADO

As Ciências da Religião e Teologia (código 44 CAPES n.º 174/2016) afluem para o campo de investigação sobre a cultura visual, ou seja, da iconografia ou linguagem visual. Assim, podemos afirmar que seja um de seus intuitos acolher a finalidade de identificar que tipo de classificação poderíamos dar aos vitrais? Essa arte, de característica translúcida, pode ser categorizada como arte iconográfica. Para isto necessitamos explanar um pouco sobre a questão para melhor esclarecê-la, inicialmente, na definição de iconografia. Então, o que é a iconografia? Panofsky (2017, p.47) a define deste modo: “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”.

Ele completa expondo que “tentando, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma de outro” (Panofsky, 2017, p. 47). Francamente explica-se que o registro da imagem, ou seja, do tema ou mensagem, fica sobre o encargo da iconografia, enquanto a iconologia constituiria a sua epistemologia. Assim, é assegurado que este método iconológico interpretativo deve ser usado para se obter uma adequada interpretação iconográfica de uma determinada obra de arte (Panofsky, 2017, p.47). Podemos observar que as construções eclesíásticas

propiciaram amplos espaços para a manifestações artísticas, no mediévico europeu, em diversas áreas, fomentando uma centúria de profissionais como entalhadores de pedra e madeira, joalheiros e pintores... Dentre estes, estiveram presentes os mestres vitralistas (Panofsky, p.16, 2017).

Portanto, é bastante credível que o vitral pode ser considerado uma arte, pois o seu processo de composição advém de uma faculdade artística para confeccionar grandiosas obras envidraçadas, arranjadas com a pretensão de retratar personalidades ou cenas, com todo um aparato imagético utilizado a partir de imagens geométricas, elementos figurativos e formas decorativas delimitadoras das obras de arte que as enfatizam, o que converge para conceituar o vitral como uma obra de arte. Essa arte, por sua vez, desempenhava premeditadamente um objetivo, desde a construção de uma catedral que, no seu interior, já tinha predeterminada a sua implementação par sua função.

Panofsky (2017) conceitua que o vitral seja um registro artístico iconográfico, implica logicamente que ele poder ser submetido a interpretações, através da linguagem visual, por carregar um significado. E se existe um significado a ser interpretado, há, de forma concomitante, uma mensagem codificada a ser decifrada e transmitida. Todavia os desígnios seriam diversos, como explicita Nunes:

Logo, pode-se dizer que os vitrais arranjados nos espaços criados nas altas paredes da catedral gótica serviam a vários propósitos. Como criação artística cumpria um papel estético e decorativo, mas como signo iconográfico consistia em uma mensagem linguística com um propósito educativo específico, cumpriam então um ministério didático (Nunes, 2012, p. 70).

No livro “O significado nas artes visuais”, do autor supracitado, desenvolve o método iconológico que se constituiu numa interpretação que incide mais sobre a síntese do que sobre as análises das obras de arte. Nesta Dissertação buscamos compreender o método iconológico proposto por Panofsky referente às artes visuais – sobretudo as religiosas – a partir de três temas e níveis distintos, mas não dissociáveis, no tocante à interpretação. Os níveis de análise são embasados no tema primário, ou seja, natural subdividido em atual e expressional; no tema secundário isto é convencional e pode ser nomeado de imagens, sendo o mesmo sobre a propriedade daquilo que é apontado como iconografia; no último tópico, é entendido como significado intrínseco ou conteúdo. Desse modo, compreendidos os três níveis de significados, *a posteriori*, agora prolongaremos explicações sobre os

três níveis de interpretação, O primeiro, pré-iconográfico, tem como função a descrição, que se fundamenta na experiência prática demarcada pelo mundo dos motivos. Este se constitui por objetos e eventos representados por linhas, cores e volumes. Na análise iconográfica seria analisar o que integra as imagens, histórias e alegorias, o que pressupõe intimidade com temas específicos ou conceitos. O emprego de interpretar ficou ao encargo da interpretação iconológica:

Finalmente, interpretação iconológica requer algo a mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, histórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados (Panofsky, 2017, p. 55).

Podemos entender que a metodologia teria o intuito de produzir uma inteligível leitura do imprescindível mundo simbólico plasmado numa obra de arte. Logo, o direcionamos e restringimos ao método iconológico, que tem como meta primordial a “interpretação do significado intrínseco ou conteúdo das imagens em vista de construir o universo dos valores simbólicos” (Higuet *In* Silveira, 2018, p. 133).

1.2 ICONOGRAFIA: TEMA E MENSAGEM DAS OBRAS DE ARTE

É bastante proferida a existência de um segmento da história que, especificamente, discorre sobre o tema ou mensagem das obras de arte, nomeando-a de iconografia, distinguindo-se a forma da obra de arte, o que é imprescindível para manter-se o tema e o significado de um lado, e a forma no averso. Panofsky, em um texto intitulado “Iconografia e iconologia, uma introdução ao estudo da arte da Renascença”, utiliza-se de uma parábola com o objetivo de comunicar-nos uma percepção de formas e ações no cotidiano, mas a moral implícita tem o intuito de abordar os três níveis de análise de uma obra de arte. Na parábola ele descreve, do ponto vista formal, um cumprimento proferido por um conhecido que, ao tirar o chapéu permite identificar, preliminarmente e de maneira exclusiva, as mudanças de alguns aspectos dentro de um padrão geral de cores, linhas e volumes que constituem o universo do observador que, ao evidenciar determinadas formas e objeto, é previamente sabido, por intermédio da experiência empírica e das

mudanças advindas em determinadas ações ou fatos, constituir-se, segundo a parábola do cavaleiro, em objeto, enquanto o ato de tirar o chapéu pode ser visto com um acontecimento, configurando-se no mais compreensível e elementar dos níveis dos significados – o fatural – que está na esfera do tema e da comunicação.

O gesto do cumprimento resguarda uma percepção de gradações psicológicas e representa o segundo nível, denominado significado expressional. Neste nível de percepção, a ação de uma pessoa pode, na prática, suscitar-nos ações adversas, pois dependerá do ambiente cultural, da contemporaneidade e de sua história pregressa que determinarão se a linguagem efetivará adequadamente a sua função comunicativa, pois ela, exclusivamente, só pode ser alcançada por indivíduos inseridos na mesma territorialidade sociopolítica e cultural que, remetendo-nos outra vez à parábola, o ato estaria relacionado à atmosfera do mundo ocidental, ao fazendo parte de um costume de origem medieval, reproduzido e, por conseguinte, reconhecido. Para compreender é preciso um certo grau de sensibilidade que seria, ainda, uma experiência que opera numa dimensão empírica na intimidade dos fatos e objetos; assim, estão na classe dos significados primários ou naturais os significados expressivos e o significado fatural (Panofsky, 2017, p. 47).

Os atos têm a possibilidade de manifestar a um observador qualificado a constituição de uma personalidade humana, no entanto, neste caso isolado, não seria possível produzir um retrato mental coerente, pois necessitamos de inúmeras informações inseridas em uma determinada temporalidade, condicionadas a partir de bases socioeducacionais e de nacionalidade. A ação pode manifestar, mesmo que saibamos que seja um ato isolado, a interpretação pelo fulgor derivado dessas qualidades. Assim e explicitando, o significado pode ser denominado intrínseco ou conteúdo; e é essencial, enquanto outros dois significados são fenomenais, com constituição unificadora determinando os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível, e até a sua manifestação. Por isso, foram designados como primário ou natural e, o outro, secundário ou convencional.

Os três níveis no seu tema de significado, utilizados na parábola, permitem, indubitavelmente, um deslocamento para uma obra de arte. Na obra de arte a significação primária ou natural subdivide-se em atual e expressional, e é apreendida pela identificação das formas puras, ou seja, por certas configurações de linha, cor, ou de determinadas partes de objetos físicos, pelas percepções de

alguma qualidade expressional. Nesta transposição da análise didática de uma parábola para a obra de arte seria conveniente também discernir o tema e o significado observando-os nos três níveis, destacando-se que o primeiro divide-se em atual expressional e é assim identificado por Panofsky:

Certas configurações de linha, cor, ou de determinados pedaços de bronze ou pedras de forma peculiar como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionalis. [...] O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significado primários ou naturais pode ser de mundo dos motivos artísticos. Uma chamada enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré- iconográfica de uma obra de arte (Panofsky, 2017, p. 50).

O tema secundário ou convencional, opondo-se à forma, refere-se ao campo dos conceitos que se manifesta em imagens, histórias e alegorias que emitem expressão figurada através da qual o objeto pode significar. A identificação das imagens e das suas alegorias está no domínio da iconografia. Em oposição à forma, referimo-nos, primordialmente, à esfera das secundárias temáticas ou convencionais. Assim, fazer uma análise precisa pressupõe a identificação, na íntegra, dos motivos. Panofsky conclui que:

É óbvio que numa análise correta pressupõe uma identificação exata dos motivos. (...) Além disso é importante notar que a afirmação essa figura é uma imagem de São Bartolomeu implica a intenção consciente do artista de representar este santo, embora as qualidades expressivas da figura possam perfeitamente não ser intencionais (Panofsky, 2017, p. 51).

A terceira interpretação caracteriza-se pela competência investigativa de ir até o princípio e a significação, interagindo com diversos tipos, ou seja, com as influências políticas e teológicas, ou filosóficas, e as escolhas dos artistas, mediante correlação disso com conceitos e a forma inteligivelmente compreendida, pois, em uma obra de arte, pode-se condensar princípios implícitos que demonstram atitudes de um determinado país, época, estrato social e crenças religiosas ou filosóficas definidas como valores simbólicos que, ao serem plasmados e manifestados pelos artistas a partir das suas possibilidades e escolhas, expressas. por vezes, de forma inconsciente, pode ser definido como iconologia, operando em oposição à iconografia.

Essa interpretação advém de uma síntese, e quando tentamos compreendê-la

como um documento da personalidade de um determinado artista ou civilização em um determinado período histórico e filosófico, precisamos da identificação dos motivos, por intermédio da análise iconográfica, que seriam requisito ulterior para uma essencial interpretação iconológica. Este método tem o propósito de produzir uma leitura inteligível e a consequente compreensão de uma obra de arte, ele incide mais na síntese do que na análise. Então Panofsky (2017, p. 54) para produzir uma dialética pressupõe algumas indagações enfatiza: “como podemos conseguir ‘exatidão’ ao lidarmos com esses três níveis, descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação e a iconológica?”. Para responder, demonstra ser plausível efetuar uma leitura visual que, a partir da primeira etapa, responda esta questão com a descrição pré- iconológica, pois esta, ao limitar-se ao mundo dos motivos, informa que esse problema realmente seria bastante simples. Logo Panofsky (2017) informa que:

I. No caso seria a descrição pré-iconográfica, que mantendo-se dentro dos limites, do mundo dos motivos objetos, o problema parece bastante simples. Os objetos e eventos que são representados por linhas, cores e volumes constituem o mundo dos motivos, podem ser identificados, como já vimos, tendo por base nossa experiência prática (...). Nossa experiência prática é indispensável e suficiente, como material para a descrição pré-iconográfica, mas não garante sua exatidão;

II. Análise iconográfica, tratando das imagens, histórias e alegorias em vez de motivos, pressupões, é claro, muito mais que a familiaridade com objetivo com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. No entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garantem sua exatidão.

III. Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorar desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, histórias e alegorias, e que dão sentidos até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregadas, não podemos esperar encontrar um texto que à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de “intuição sintética”, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito. (...) O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras quando conseguiu: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigações (Panofsky, 2017, p. 55-62).

O autor explica que, quando aplicamos nas obras de arte, a descrição pré-

iconográfica, ela se mantém nos limites do mundo dos motivos, objetos e empirismo, e ao fazermos o mesmo com a descrição iconográfica, que opera por intermédio de conhecimentos literários e na transmissão da tradicional oralidade, há a possibilidade de desvios; porém, baseando-se nas histórias dos tipos, todavia o escritor Panofsky (2017, p. 63) expressa que foi preciso “corrigir apenas nossa experiência prática por uma compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos”.

Neste caso, será efetivamente preciso que o historiador da arte ao julgar o significado intrínseco de um coletivo ou de uma singular obra de arte, se abasteça de documentos testemunhais que balizem as convergências sociorreligiosas, poéticas, políticas e filosóficas que personifiquem o período ou país em questão (Panofsky, 2017, p. 63). Pois, enquanto a descrição pré-iconográfica se mantém nos limites do mundo dos motivos e objetos, a iconográfica analisa percorrendo sobre as imagens, histórias e alegorias, buscando familiarizar-se com temas específicos ou conceitos igualmente transmitidos pelas fontes literárias, adquiridos por intermédio da leitura ou tradição oral. Logo, a ulterior interpretação iconológica incontestavelmente produz o necessário juízo para diagnosticar, por intermédio do que ele chama de intuição sintética, o significado de uma obra de arte. Entretanto, este juízo interpretativo pode ser refutado por confiar unicamente na intuição, o que poderia levar-nos a interpretações subjetivas e abstratas. Entretanto, Panofsky explica que, além de nas outras etapas, há um controle corretivo também na interpretação iconológica:

Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição (Panofsky, 2017, p. 63).

Existe uma diversidade de maneiras de nos comunicarmos e, usualmente, as linguagens oral e escrita ganharam um status imprescindível em nossa sociedade contemporânea. Santaella(2004, p. 9), porém, afirma que isto “aconteceu a partir do século XIX que os signos, sinais, linguagem, símbolos proeminentes se propagaram no mundo”. O que fez das cidades progressivamente tornarem-se, desde aquela época, florestas de símbolos, segundo Santaella (2004, p. 9). Então, o mundo foi-se enchendo de símbolos e as imagens alcançaram espaços incomensuráveis. Isso

torna indispensável a interpretação dos signos imagéticos. No entanto, nossas identificação e interpretação estão sujeitas ao acúmulo de uma vital bagagem subjetiva, questão que pode ser resolvida por um entendimento dos processos históricos que acrescentam e corrigem a denominada tradição. As categorias definidas como diferenciadas aludem, em síntese e integralmente, ao mesmo fenômeno: as obras de arte. Apesar de a utilização metodológica abordá-las com distintas operações, fracionada em três etapas, elas se fundem, paradoxalmente, no mesmo processo orgânico e indivisível.

O método iconológico de interpretação acontece primordialmente pela síntese; entretanto, como podemos conseguir “exatidão” ao lidarmos com esses três níveis, descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica? (Panofsky, 2017, p. 54). Sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos (história dos tipos). Assim, também ou ainda mais, nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e a essência da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos (PANOFSKY, 2017). Uma eventual pesquisa no campo da cultura visual, suscitará a conseguinte necessidade imperativa de proceder uma leitura visual da obra em questão e, para isso, é imprescindível a utilização de um método apropriado.

O método iconológico tem-se demonstrado, indubitavelmente, eficiente em auxiliar na leitura das obras de arte, principalmente em se tratando das religiosas, pois fora utilizado por Erwin Panofsky na análise da “Última ceia”, de Leonardo da Vinci.

O método de interpretação iconológica, de Panofsky, busca analisar as imagens entre três níveis didaticamente distintos, embora indissociáveis no objetivo de compor o significado da imagem estudada na sua totalidade. Como método de interpretação iconológica, acompanha os três passos de interpretação propostos por Ernst Panofsky: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica (Panofsky, 2017, p. 54-62).

O seu intento maior é auxiliar na tarefa de significar, tão indispensável para os seres humanos. Por isso, para alcançarmos tal objetivo, trabalharemos simultaneamente com o método iconológico de Panofsky e o sistema visual da forma disposto no livro “Gestalt do objeto”, de Gomes Filho (2003), que trabalha inicialmente os conceitos de leitura visual da forma; logo, nesse sistema iremos

identificar os significados na leitura das imagens utilizando os diversos conceitos, mas, um em especial será usado para identificar os diversos níveis das figuras em planos que, definidos como existindo apenas enquanto superfície de qualquer objeto ou manifestação visual são assim corroborados por Gomes Filho:

O plano é definido como uma sucessão de linhas. Em geometria, um plano, por definição, tem somente duas dimensões: comprimento e largura. No espaço, porém, não é possível expressar um plano sem espessura, tem de existir como algo material. (...) Para efeito deste sistema de leitura, considerar-se-ão estes dois conceitos: 1. se o comprimento e a largura predominarem fortemente com respeito à espessura (...), poder-se-á considerar a forma percebida como um plano, independentemente da massa do material que o consubstancia; 2. o plano existindo apenas enquanto superfície de qualquer objeto ou manifestação visual (Gomes Filho, 2003, p. 44).

O Padre Geraldo Leite Bastos também trabalhava nos vitrais com temas sociais, num amálgama com a temática religiosa. Dessa forma, os vitrais trabalhados por ele expressam essa relação entre os fenômenos celestiais e os terrenos. Obviamente por conta disso, seus vitrais também incorporaram temas sociorreligiosos.

1. UMA LUZ SOBRE A HISTÓRIA

2.1 ESTABELECENDO O TEMPO E O ESPAÇO

As criações das imagens estão intrinsecamente vinculadas, desde o princípio, no cerne desse mundo simbólico e, na conjuntura atual, a sua proeminente propagação constitui-se em algo que, em tempo algum, havíamos sequer imaginado, pois nas infinitas estruturas e possibilidades de emprego indiscriminado dos signos no universo da tecnologia da informação a sua utilização tomou proporções impensadas. Presentemente opera-se uma exacerbada proliferação de signos, sinais, linguagem e símbolos no mundo. Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francês do século XIX, precursor do Simbolismo que inaugurou a poesia moderna e se consagrou *post-mortem*, sensibilizou-se também diante do fenômeno da explosão demográfica que chegaria a causar mudanças estruturais profundas nas cidades e igualmente provocaria transformações no campo político socioeconômico (Santaella, 2004, p. IX). Essas mudanças acarretaram ininterruptamente modificações na esfera simbólica, como afirma Siepierski (2003):

Sempre que ocorrerem mudanças no contexto político socioeconômico, elas provocam também mudanças na esfera simbólica [...] podem provocar uma

desarticulação da esfera do simbólico [...], ocasionando um vácuo de significações (Siepierski, 2003, p. 21).

O poeta enxergou em Paris uma floresta de símbolos. Ulteriormente e de forma progressiva, as cidades foram-se enchendo de símbolos. Hoje é inconcebível permanecermos ausentes do mundo simbólico em nosso dia a dia. Outra questão de igual relevância que envolve o universo simbólico é a ascensão extraordinária de signos virtuais que intervêm na urbe, por intermédio de uma rede de computadores que, ao dotar-nos de meios informatizados conecta-nos ao sistema de arquivo e exibição de informações, ou seja, dispomos de um sistema de hipermídia que nos consente acesso ao universo virtual a partir do qual todas as linguagens coadunam-se na criação de hipersignos híbridos (Santaella, 2004, pp.X-XI).

Dessa forma, tornam-se urgentes os estudos do campo da cultura visual. É possível observar a necessidade da leitura visual para compreender a complexa sociedade da revolução tecnológica, da virtualidade e do signo. O signo não se proliferou exclusivamente de modo externo, lá fora, mas, igualmente, nos ambientes internos onde habitamos e em todos os outros com os quais convivemos, sejam interiores e de nossa privacidade, ou de sócio-interação com outras pessoas. Pensemos, por exemplo, na classificação do ambiente arquitetônico que já está engendrado de significados, assentado de objetos e utensílios domésticos. Santaella lembra, sobre cada categoria de uso funcional do ambiente:

Junto com uma parafernália de utensílios e dispositivos para a vida doméstica e social e para as diferenciadas jornadas de cada tipo específico de trabalho. Com todos esses objetos convivemos como se fossem unha e carne de nosso próprio corpo, porque suas formas desenham seus usos. Lemos esses desenhos com a naturalidade com que vestimos nossas roupas, pois o hábito de interpretá-los entranhou-se em nós até o ponto de ficar imperceptível (Santaella, 2004, p. IX).

Podemos reforçar, ainda de acordo com Santaella, que “somos humanos porque somos simbólicos” (2004, p. IX). E tudo o que fazemos é por que somos, e é por isso que somos o que significamos. Completa expondo que isso ainda diz pouco, pois se juntarmos tudo o que fazemos não seria suficiente, porque, para Santaella, “a aventura da linguagem parece infinita” (2004, p. IX). Todavia, existe uma urgência, enquanto seres simbólicos, de compreendermos a nossa existência e o mundo no qual estamos inseridos. Nessa tão substancial busca, a linguagem, nas suas diversas manifestações, nos possibilita a construção de um juízo ontológico capacitando-nos o acesso à vida social. Dentre as demais linguagens existentes, a

imagética ocupa um espaço importantíssimo para essa significação. Desse modo, a cultura visual produzida e manifestada pela religião pode ser um subsídio para tal intento.

O espaço sagrado é o lugar por excelência dessas comunicações da linguagem visual. É no interior desse ambiente que podemos contemplar uma diversificação de elementos da comunicação litúrgica e artística, e, dentre tantos, escolhemos focar os vitrais como uma possibilidade de viabilizarmos a formulação de um juízo imagético do complexo campo sociorreligioso e estético. Devido a dessemelhança de religiões, e também por causa da multiplicidade de denominações cristãs, enfocaremos o Catolicismo e, primordialmente, as ideias do Concílio Vaticano II, e das eclesiologias que permearam a Arquidiocese de Olinda e Recife e trouxeram, no âmbito, os ventos das mudanças implementadas durante o pastoreio do Arcebispo Dom Hélder Câmara e de um dos membros do seu clero, o Padre Geraldo Leite Bastos. Visto que nas dimensões visuais da religião almejamos, por intermédio dos estudos visuais, construir uma leitura imagética dos vitrais estabelecendo a comunicação entre arte e religião para, assim, contribuirmos com os estudos e pesquisas no campo das Ciências da Religião e Teologia (código 44 CAPES n.º 174/2016).

Devemos atentar-nos às “nuances” da historicidade da cultura e arte ocidentais, das quais fazemos parte, da tradição que induz a fazer algo, a se comportar de determinada maneira ou a pensar de um certo modo, de construir conceitos e produzir imagens do que somos, e das possibilidades do que poderíamos ser como civilização, pertencemos à cultura a que estamos submetidos, por que ninguém é imune e isolado dela. A esse respeito, afirma Peter Berger:

Exteriorização é uma necessidade antropológica. O homem como o conhecemos empiricamente, não pode ser concebido independentemente da contínua efusão de si mesmo sobre o mundo em que ele se encontra. O ser humano não pode ser concebido como algo isolado em si mesmo, numa esfera fechada de interioridade, partindo em seguida para se exprimir no mundo que o rodeia. O ser humano é exteriorizante por essência e desde o início [...]. O homo ocupa uma posição peculiar no reino animal. Essa peculiaridade se manifesta na relação do homem com seu próprio corpo e com o mundo.[...] Existe, pois, um fundamento biológico no processo de “tornar-se homem” no sentido de desenvolver uma personalidade e assimilar cultura (Berger, 1985, p. 17).

São perceptíveis as inter-relações e interações entre os membros de uma cultura que operam através de determinada coletividade. Logo, é susceptível

assegurarmos que, de certa forma, com toda a complexidade que isto possa ter, mesmo que tenhamos origens dissemelhantes, constituindo-nos em uma coletividade identitária brasileira, cultura e história distinguem-nos dos demais povos a partir das especificidades.

A sociedade identitária brasileira, como a conhecemos hoje, foi forjada na expansão europeia da modernidade, caracterizada pelas relações transnacionais na via transatlântica, que proporcionou, por intermédio do uníssono meio de transporte marítimo das grandes navegações, um longo e quantitativo fluxo migratório. Segundo Guimarães, “dentre os vários navios que conectaram ao Mundo Atlântico, o negreiro foi o mais marcante” (2014, n.p). O Atlântico integra a categoria do mundo natural; o que existe independente do ser humano, não obstante sofrer interferência do mesmo e ser por ele alterado. Deslocado simbolicamente do campo natural, transmuta-se para o simbólico, porque não estamos somente envoltos em mundo de símbolos, este universo simbólico vive em nós, mas também somos responsáveis pela construção simbólica do mundo. Recorrendo a Nunes, que fortalece seu argumento referendando-se em Carl G. Jung (1977), que elucidou a questão ao dizer que “tudo pode assumir uma significação simbólica” (Nunes, 2012, p. 30).

O deslocamento do Atlântico do campo natural, para construir-se em um paradigma historiográfico, produz uma metamorfose do aspecto natural para um atualizado e forjado signo de via marítima de além-mar, o que Guimarães(2014, n.p), ratifica ao expor que “apesar de sua característica natural, o Atlântico foi construído historicamente. A expansão europeia da modernidade conectou as várias partes do oceano e só a partir desse contexto que podemos pensar em um Mundo Atlântico”.

No que diz respeito à cultura, religião, língua, modo de estar e agir no mundo, podemos compreender que devido a todo esse processo contínuo de miscigenação, fomos persuadidos a identificar-nos como parte de uma complexa diversidade cultural, entrelaçada por intermédio luso, a nos tornamos integrantes de uma cultura ocidental. Assim e obviamente, encontramos estas pertinentes influências estéticas na obra do Padre Geraldo.

Podemos entender que tudo o que parti daquilo que produzimos de forma oral, gestual e intelectual, através do nosso corpo, pode assumir aspecto simbólico, transmutado para uma diversidade de suporte material tradicional ou técnico-eletrônico. Santaella(2004, p. 10) expressa que “acontecer e ver podem se dar simultaneamente em espaços diversos. As coisas, situações e pessoas foram se

tornando cada vez mais ubíquas”. As linguagens explicam que cada uma delas tem adequadas materialidade e suporte que, subitamente, conseguiram constituir-se em digitalizados e, assim, adquiriram salvo-conduto para o acesso às máquinas.

Contudo, ao adentrar nesse universo virtual, todas as linguagens se unem, solidarizando-se na criação de hipersignos híbridos, a hipermídia. Elas crescem e se multiplicam continuamente na medida em que foram inventados os meios que as produzem e reproduzem, nestes que as contêm e difundem. As hiperdifusão transmuta-se por entre uma diversidade de suportes que são indicativos de que não há um repouso para destinos simbólicos do ser humano, condição exemplarmente esclarecida por intermédio de Santaella, corrobora no artigo explicitando-nos que o “destino que hoje encontra seu clímax nas (milhares) de redes planetárias de telefonia e computadores interligados na formação de um ciberespaço dominado pela ‘internet’, um vasto labirinto comunicativo feito impulsos eletrônicos e informação” (2004, p. 10). Santaella ainda pontua que é

perceptível perdurarem uma abrangência de signos em nosso planeta, entretanto a terra não é o marco-regulatório para esta contenção, estariam transmigrando ao céu com incontáveis equipamentos que entrando no espaço interestelar revelam imagens e sinais de um olhar de fora do nosso planeta e do universo circundante, enquanto há uma captação de sons de antena de rádio-astronomia escutando os ruídos do cosmo Este poder das imagens, porém, chegou não só ao cosmos, mas também ao microcosmo (Santaella, 2004, p. 9-10).

Através de inócuos equipamentos de imagens que dão acesso ao nosso corpo ao ser definido um diagnóstico tem-se certo domínio no desvelar o futuro daquele que se submeteu ao exame. Santaella ilustra que se Baudelaire (1821- 1867) no século XIX julgava que o mundo assentava-se numa densa e vasta floresta de símbolos, o “que dirá do conglomerado simbólico que se tornou o ambiente do planeta as suas cercanias, o espaço interestelar e o nosso próprio interno corpo humano, onde todos viraram uma densa selva de signos” (2004, p. 9- 10). Porque hoje vivemos numa semiodiversidade, ou seja, progressivamente cresci com mais força, existimos numa vasta e profunda diversidade semiótica no mundo (Santaella, 2004, p. XI).

Apesar de a difusão da hipermídia ser bastante recente e fazer bem pouco tempo que se escuta falar em Internet, com acelerada e progressiva velocidade as linguagens estão se desenvolvendo, aparentemente exigindo que nossa interação com elas não seja exclusivamente ao nível de intuição, mas de um diálogo em nível

crítico e reflexivo. E a partir daí refletir sobre a finalidade do estudo que, segundo Santaella, seria de promover a “capacidade de penetração analítica que permita ler os signos com a mesma naturalidade com que respiramos, com a mesma prontidão com que reagimos ao perigo e com a mesma profundidade com que meditamos” (2004, p. 11). Em nossa contemporaneidade, em decorrência da proliferação ilimitada e crescente do universo simbólico, Santaella esclarece que “o mundo está ficando cada vez mais povoado de linguagem, signos, sinais, símbolos” (2004, p. 9) que auxiliam nossa busca de compreensão do mundo sob a égide dos signos, ou seja, nesta peleja por uma autoconsciência simbólica da nossa subsistência e do nosso entorno para, assim, podermos recuperar o tempo histórico. Tais reflexões evidenciam o quanto é importante dispensarmos tempo, esforço e dedicados à pesquisa do vasto conjunto da arte envidraçada do Padre Geraldo Leite Bastos. Ademais, acreditamos que sua obra constitui um simultâneo e significativo acervo tanto para a arte religiosa quanto para história da arte do vitral em nosso país.

O objeto principal desta pesquisa é o corpus vitreorum do Padre Geraldo Leite Bastos, isto é, o conjunto de vitrais existente, acessado a partir das imagens que foram resgatadas ao longo dos tempos e gentilmente cedidas do acervo fotográfico digitalizado existente, na cidade de Escada (PE), na oficina de vitral do discípulo do Padre Geraldo, o também vitralista Fernando Floriano, e de outros disponibilizados por amigos tanto do Brasil quanto da Itália, como o Mestre, pela UFPE, Dimison Cesar Vieira Gomes, que defendeu uma dissertação sobre o repertório musical- litúrgico inculturado do então clérigo, com o título “A expressão do canto do compositor Geraldo Leite Bastos e os aspectos da sua atuação no município de Escada/PE”. Também foram disponibilizadas imagens pelo generoso amigo, irmão na fé e no sacerdócio Padre Giovanni Copolla, de Vico Equense, na Itália, que, além de fornecer as fotos, evidenciou grande preocupação com a preservação daquela memória-acervo, percebida através de sua participação em diversos projetos que visam a resguardar a memória do Padre Geraldo. Apesar disso, o estudo do vasto acervo dos vitrais é incipiente e necessita de uma maior atenção.

O Padre Geraldo Leite Bastos foi um multiartista, um fomentador eclesiástico do ideário do Concílio Vaticano II e criativo produtor de arte sacra. Neste trabalho enfocamos, primordialmente, os seus diversos vitrais através de acervos fotográficos e de antigas e novas aquisições. Discutimos, na composição e disposição dos vitrais, a mensagem neles inculturada. Em seguida, averiguamos os admissíveis

mananciais de aproximação e inspiração na composição dos vitrais. E, particularmente, estudamos as correntes artísticas e teológicas do período em que ele realizou seus vitrais, mais especificamente as do século XX. Desse modo, iniciamos um mergulho em direção, aproximando-nos, mesmo que de maneira ainda superficial, do caminho pessoal, eclesiástico e artístico empreendido pelo Padre Geraldo Leite Bastos, à exceção do último aspecto, uma vez que buscamos aprofundar-nos principalmente nas artes vitrarias.

Partimos do pressuposto de que a sua anuência absoluta à inculturação litúrgica proposta pelo Vaticano II, possibilitou que brotasse e crescesse a sua experiência na difícil tentativa de uma simbiose entre a remota e mundial liturgia católica apresentada com a arraigada face da riquíssima cultura popular. Essa experiência transformou Geraldo Leite no presbítero da comunidade eclesial de base “Nação do Divino”, experiência surgida entre os empobrecidos, que lhe possibilitou tornar-se um dos seus expoentes e competentes representantes, no culto e na música ritual enraizada na cultura popular, com as possíveis analogias destas com as demais expressões artísticas, aí incluídas as suas aptidões para com a arte dos vitrais.

Este fenômeno translúcido possibilitaria lançar luz no entendimento sobre os significados que o ser humano atribui à sua existência no mundo, para com sua linguagem, em alocução, chegar à compreensão de suas ações. De modo epistêmico, auxiliando-nos no método iconológico de Panofsky, que nos propicia uma leitura das imagens dos vitrais e, por meio deles, estabelecermos e revelarmos esta relação. Completa-se o capítulo com uma análise específica da história da inculturação litúrgica e dos vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos, estabelecendo um vínculo entre ambos, o que foi analisado no último capítulo deste trabalho.

Devemos ressaltar que Padre Geraldo é um dos mais reconhecidos artistas da arte religiosa, um dos mais importantes e criativo liturgo que idealizou a liturgia popular no Nordeste brasileiro e, essencialmente, por ser um vitralista e o seu produto pertencer a uma longa tradição da arte religiosa que, obviamente, parte do processo simbólico da comunicação litúrgica, havendo a credibilidade de que na obra vidraria do artista e sacerdote estão plasmados os conteúdos visuais que remetem à inculturação litúrgica.

Muitas vezes não nos damos conta de o quanto os símbolos nos envolvem e afetam, da mesma forma que não percebemos a importância da arte para a nossa

existência. Isso por que nos processos de nossa subsistência vivemos em luta incessante, desejosos de uma vida plena em realizações para, assim, sermos felizes. Neste anseio utópico, o que se forma na nossa mente é um estágio de bem-estar que remeteria a uma iluminação, a um campo simbólico percebido através do signo da luz perpétua, o Sol.

Entretanto, dicotomicamente, vivenciamos determinados contratempos que aparece no decorrer e que obviamente não são tão iluminados assim; muitas vezes, após períodos de turbulências, mesmo que já tenha passado, ao fecharmos os olhos, rememorarmos, temos sempre a sensação de termos estado na penumbra, ou até no breu, o que pode enviar-nos a uma imagem de alguém posto em uma caverna sem encontrar a saída, ou seja, sem visualizar qualquer feixe de luz. Ao evidenciarmos processos que unem momentos de sensação de uma vida plena aos de percalços no tempo e espaço concretos – nos primeiros, buscamos a manutenção plena; no segundo, desejamos sancionar ou ultrapassar, problemas – e, a partir destes processos de síntese, damos novos significado a ambos, porque entendemos serem formas de reutilização de algo já existente e, logo, podemos constatar que isto nos leva ao mundo simbólico, quando da necessidade de ressignificação.

Todavia, após passarmos aqueles momentos que nos deixam sem clareza e, de certa forma, experimentando a sensação da insegurança de quem está mergulhado no caos, surge, a partir daí, a necessidade de restituirmos o equilíbrio e irmos na direção contrária, ou seja, restabelecermos o cosmos, possibilitando-nos a percepção imagética do deslumbramento que nos direciona ao signo da luz, que sempre nos renova e restitui-nos a energia vital remetendo-nos a essa luz, o disco solar, ou seja, liga-nos ao longínquo simbolismo da Divindade. Vivemos sob a égide do fenômeno astronômico dos movimentos terrestres, antes percebidos como mistério mítico por um longo período da História.

A luz solar – fonte de toda a existência, pois sem ela não há vida –, não por acaso e de forma mística, está intrinsecamente relacionada como fonte de toda a transcendência. O signo da iluminação é uma busca incessante em todas as dimensões da nossa vida, pois além de significar uma necessidade biológica, procura-se uma subjetividade coletiva de construção de um mundo simbólico. Na construção desse mundo, opera-se uma conexão de intimidade com o fato de em determinado período da sua história o ser humano inicia um processo caracterizado

pela autoconsciência, pois mesmo existindo, substancialmente, em conjunto com a natureza e com outros da sua espécie, percebe-se um ente apartado, individualizado. De acordo com Fromm, “seu surgimento estaria profundamente relacionado ao reconhecer-se como um ser indivisível, ou seja, integral, o qual conseqüentemente leva-o à gênese desta história do homem como um ser social” (1986, p. 28-29). Abordando a questão do surgimento deste indivíduo sócio- interativo e linguístico, que inicia sua história mediante sua capacidade de apreender-se como um indivíduo integral, o que corroborado pelo sociólogo Eric Fromm (1986, p. 29), quando afirma que “a história social do homem começou com o seu aparecimento saindo de um estado de unicidade com o mundo natural para outro de percepção de si mesmo como uma entidade separada da Natureza que o rodeava e dos outros homens” .

Outra definição interessantíssima que nos auxilia nesta busca de conceituar esse ente inteligente, o ser humano, é a de Homo sapiens; o encontramos, no livro Sapiens; Uma breve história da Humanidade, que define “Homo sapiens – a espécie sapiens (sábua) do gênero Homo (homem).(...) e, finalmente, nossa própria espécie, que, sem modéstia alguma, denominamos Homo sapiens (“homem sábua)” (Harari, 2015, pp, 9-12)”. E Peter L Berge completa:

Homo sapiens ocupa uma posição peculiar no reino animal. Essa peculiaridade se manifesta na relação do homem com seu próprio corpo e com o mundo. a diferença dos outros mamíferos superiores, que renasce com um organismo essencialmente completo, o homem é curiosamente "inacabado"ao nascer.(Berger, 1985, p.17).

Teríamos outro conceito desenvolvido pelas ciências que ampliam a questão, como no caso que iremos referendar do conhecido psicoterapeuta Flávio Gikovate (2013) que, em uma das suas conferências sobre a temática, intitulada “A felicidade depende do autoconhecimento”, discute a concepção expandindo a ideia a partir da pergunta essencial: o que seria o ser humano? Sapiens; Uma breve história da Humanidade.

A partir daí discorre sobre o assunto na tentativa de responder à questão objetivamente. Sem deixar sua acurada observância no que se refere à complexidade da temática, buscou, a partir da epistemologia, abordar conceitualmente o que vem a ser este ente humano; como psicoterapeuta, Gikovate expande sua concepção quando expõe que existe, intrinsecamente em cada ser

humano, um padrão que pode ser definido em quatro essenciais dimensões do ente, caracterizando-o como um ser biopsicossocial. Todavia prossegue explicando que “nós somos criaturas que temos essas três matrizes, esses três pilares, um da nossa biologia, um da nossa peculiar forma de ser, de pensar e de sentir, e um da época e da cultura em que nós crescemos”(Gikovate, 2013, n.p).

Classificado por Gikovate como um ser biopsicossocial que, a partir da elaboração da linguagem, se predispõe a edificar-se ente autoconsciente, que historicamente mantém características peculiares, que além de compor o saber, simultaneamente desenvolveu uma capacidade de ir transpassando a episteme a *posteriori*. Daí que seria imperativo observarmos, em meio à diversidade, algumas características deste indivíduo biopsicossocial como a competência para uma auto-reflexão e para produzir as inquições, ou seja, os por quês que, na prática, expressam a insatisfação de acomodar-se ao que a natureza unicamente lhe propõe e impõe, e assim se insurge a partir da necessidade de transformar-se e de transformá-la.

Portanto, é na integração do corpo com a natureza e com os diversos elementos criados pelos seres humanos, ou seja, os aparelhos, ou objetos externos que, interagindo em nosso favor, podem dar-nos competência no seu uso para irmos, desde o ato primitivo e vital, pegar uma vara e alongar o braço para derrubar uma fruta em uma árvore, até chegar a guiar um carro, nave espacial ou até criamos uma obra de arte, que não deixa de ser, também e além disso, de certa forma um alongamento, uma projeção do seu corpo que quer ir de um ponto “a” ao ponto “b” de uma trajetória; assim, realizamos e (re)criamos ontologicamente o mundo. Estas inter-relações podem ser confirmadas através das marcas – ou vestígios arqueológicos – deixadas pela nossa existência no decorrer do tempo e no espaço.

O mundo natural é mais que os nossos sentidos limitados conseguem captar. Então, através das construções da cultura, no tempo histórico tentamos compreendê-la, pois criamos o universo da cultura, contrapondo-o ao natural, que é mais do que os nossos limitados sentidos conseguem abarcar. Realizamos as ações antrópico, elaboradas no tempo histórico tentamos compreendê-las, através da criação de objetos que nos auxiliam e nos capacitam para ampliarmos nossa visão e compreensão das coisas. Uma dessas criações são os objetos não utilitários que compõem as artes visuais e, mais especificamente, as artes religiosas, constituintes de uma dessas construções que, interligadas aos rituais religiosos, encontram-se

amparada numa ancestralidade e são os meios através dos quais as linguagens se expressaram no passado e se expressam no presente.

Dentre os diversos materiais utilizados ao longo dessa aventura ancestral da construção da história da arte, iremos destacar um dos materiais mais arcaicos e translúcidos, por onde passa a luz e que, de modo imemorial, é símbolo da epifania refulgente que desponta ao longo da História. Trata-se do vidro que se torna a matéria-prima primordial dessa arte translúcida, o vitral. Constituem desde dos primórdios como arte religiosa, de onde se promovia uma realização imaterial da luz transcendente, transpassados e enquadrados no ambiente antropocêntrico com o desígnio de transmitir as experiências místicas, de comunicar-se com a imaterialidade transcendente, ao seja, em companhia do Divino, que se aproxima e atinge suavemente o crédulo observador através da contemplação (OLIVEIRA, 2013, p.27).

O vitral intrinsecamente originou-se como arte nos espaços sagrados. Com o intuito de sermos capazes de construir esta inter-relação, é primordial e pertinente conceituá-lo, explicitamente, como uma arte religiosa. Ele é exposto como um painel organizado em suporte de estanho (chumbo), um combinado de vidros coloridos ou pintados, constituído praticamente de dois materiais distintos, cuja melhor tradução na língua inglesa é *stained glass*, ou seja, estanho e vidro (Nunes, 2001, p. 16). No entanto, o termo existe em diversas línguas como no espanhol, onde o vitral é chamado *vidreira*. Em francês, é *vitrail*.

O vitral surgiu com o fulgor das mudanças que, na época, modificaram também a arquitetura, pois com o desenvolvimento da técnica arquitetônica do arcobotante que possibilitou a abertura nas paredes de amplas janelas nas catedrais góticas, para deixar, através do vitral, passar a luz e as mensagens coloridas nos espaços sagrados (NUNES, 2001, p. 34). É evidente a imperiosa e salutar necessidade de permitir que a luz natural adentrasse o ambiente artificial, as aberturas das janelas comprovam esta necessidade. Então o vidro, cuja utilização não se sabe, do ponto de vista cronológico, quando se iniciou precisamente, o que implica, consequentemente, que também quanto ao vitral é difícil precisar a sua origem.

O que se sabe é que sua utilização é milenar e remonta à época dos povos antigos dentre os quais podemos citar egípcios, fenícios, romanos e povos ameríndios. Os egípcios já utilizavam o vidro para recipiente de perfume. Enquanto

os romanos, na cidade de Pompéia, segundo Nunes (2012, p. 16), “eram usados vitrais em lugares públicos como cemitérios, palácios e templos”. Porém, eles não eram figurativos. Sabemos que neste processo surgiu, posteriormente, o vitral figurativo que dá abertura ao aspecto da figuração, considerado o vitral plasmado a cabeça de Cristo o mais remoto. Segundo Valldepérez (2010, p. 8): “cabeça proveniente da Abadia Saint-Pierre de Wissembourg, possivelmente do ano 1060”.

Outro aspecto que poderá auxiliar-nos na apreciação e obtenção de conhecimentos sobre a história dos vitrais é o tratado escrito possivelmente no Século XII, entre 1100 e 1140, pelo monge beneditino Teófilo, intitulado *Diversarum Artium Schedule*. Neste tratado está uma descrição técnica indispensável para se confeccionar os vitrais. Encontra-se fragmentada em três volumes, no entanto, Valldepérez (2000, p. 8-10) informa que “o volume II da obra *De Arte Vitriaria*, trata mais especificamente sobre a técnica”

Podemos constatar que existe uma tradição desta diáfana arte que se apresenta, desde a sua origem, como uma configuração de arte religiosa, pois funciona em quase em todas as culturas, sempre intrinsecamente relacionada e direcionada à transposição de uma divindade mística. Os vitrais vincularam duas vertentes – arte e religião – como suas representações e é de suma importância o aprofundamento da pesquisa nesse campo da arte visual religiosa para compreendermos melhor o mundo simbólico no qual estamos envolvidos.

Nessa perspectiva de busca de acesso ao mundo simbólico, ao vincularem as vertentes com suas representações, os vitrais podem auxiliar-nos nesta tarefa. Contudo, quanto mais embrenhamo-nos na pesquisa constatamos o quanto estão imbricadas vinculações da cosmovisão do Padre Geraldo Leite, a uma diversidade de aspectos, embora seja possível condensá-la e compreendê-la a partir de uma concepção cristológica de tal como descrita no evangelho de Mateus, da Bíblia de Jerusalém (1981, p. 1290), que se manifesta na oração do próprio Pai nosso quando diz: “Pai nosso que estais no céu, santificado seja o teu Nome, venha o teu Reino, seja realizado a tua Vontade na terra, como é realizada nos Céus”. Em presença da intrínseca manifestação do divino na sua existência, idealizou outro jeito de invocá-lo, a partir do pórtico luminoso da tradicional e diáfana arte dos vitrais, com a qual nos presenteou com a sua contemplação.

Assim desenvolveu um estilo vinculado à criação de uma liturgia enraizada na cultura popular, relacionada teologicamente à inculturação litúrgica, baseada no

Concílio do Vaticano II, o que é atesta por Fonseca (2000, p.223): “G LB abraçou em cheio os ideais do Concílio Vaticano II”. Ele incorporou, radicalmente, em todas as dimensões da sua vida, a inculturação litúrgica. Toda a sua ação foi dedicada ao projeto de promover a superação da pobreza no meio dela(Fonseca, p.134). O que pode ser traduzido no conhecido princípio da Conferência de Puebla: a opção preferencial pelos pobres. Ele partia de um ponto principal, a inculturação que, segundo Boff (1990, p. 24), é uma ação contínua e prolongada que mediante a qual “a cultura assimila o evangelho a partir de suas próprias matrizes culturais; só assim se dá uma verdadeira evangelização, como encontro entre uma determinada cultura e a proposta evangélica”. Assertivamente os seus vitrais, como uma das categorias artísticas do seu universo criativo, incorporaram os ideais do Vaticano II, principalmente e com maior ênfase, no aspecto da inculturação litúrgica.

Geraldo Leite tinha plena consciência da sua efêmera existência, a qual foi muito breve, e não queria deixar sua marca ou legado de qualquer forma, por isso era extremamente exigente com tudo o que fazia. Na melhor expressão da palavra foi um sujeito da história, pois sua ação não passou despercebida no tempo nem no espaço em que atuava. Como diz Berger (1985, p. 15): “não pode haver realidade social sem o homem. Pode-se também afirmar, no entanto, que o homem é um produto da sociedade.

Assim, é imprescindível asseverar que sofreu as influências de diversos aspectos, principalmente quando observamos e identificamos em sua obra vinculações estéticas com a arte ocidental, incluindo as peculiaridades da cultura brasileira e de outras localidades, conhecida, por exemplo, pela criação dos vitrais da Catedral de Brasília, de Marianne Peretti; semelhantemente ela se conecta com Heinrich August Johann Moser (1886-1947) e algumas semelhanças com obra de Henri Matisse, no projeto da capela do Rosário em Vence (França) no guache recortado, Polinésia, o céu, 1946, o vitral As Abelhas, 1948-49 e o vitral Azul Pálido. Portanto, suas influências remetem a estes artistas agora mencionados, o que reforça as relações afirmadas por Renaux (1994, p. 117), que se ampara em H. L. Mencke ao dizer que “nada pode sair do artista que não esteja no homem”. Logo podemos pautar que todo o arcabouço estético e teológico a que foram submetidos a ele e sua produção artística, em voga na sua contemporaneidade, o influenciou de forma indelével.

2.2 GERALDO LEITE BASTOS: UMA HISTÓRIA DE LUZ

Grandioso multiartista, Geraldo Leite Bastos era filho de Aloísio Tenório do Rego Bastos e Izabel Leite Bastos. Nasceu no Nordeste brasileiro, mais especificamente em Pernambuco, na cidade de Moreno, a 12 de dezembro de 1934, tendo sido ordenado sacerdote na Arquidiocese de Olinda e Recife a 08 de dezembro do ano de 1961. Foi pároco fundador da Paróquia de Nossa Senha do Bom Conselho, em Ponte dos Carvalhos (1962-1980), primeiro administrador paroquial da recém-instaurada paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Morro (1975-1977) no Recife, 4º pároco da Paróquia de Nossa Senhora da Apresentação da Escada (1980-1987). Um dos precursores das Comunidades Eclesiais de Base, Igreja que emerge dos empobrecidos com plena participação popular. Da mesma forma foi um dos mais criativos realizadores de uma liturgia enraizada na cultura popular em nosso país, em termos de arquitetura, pintura, vitrais, alfaias, coreografias, teatro, ritual e música. Sua ação pastoral-litúrgica se estendeu a outras igrejas nas regiões Norte, Nordeste e Centro Oeste. Participou de forma priomorosa na elaboração do Hinário Litúrgico da CNBB e do Ofício Divino Popular. Foi presença marcante e com grande significado, tanto no Brasil como em muitos lugares do mundo, tais como nas Igrejas de Freiburg (na Alemanha), Nápoles (na Itália) e na comunidade de Taizé (na França). Faleceu em 19 de abril de 1987, deixando uma enorme saudade nos que com ele partilharam suas vidas, além de uma admiração que se amplia nos que entram em contato com sua obra, fazendo crescer o interesse para que o seu vasto acervo seja catalogado.

Considera-se que a fase marcante de sua trajetória se deu na segunda metade do conturbado século XX, em um contexto de pós-guerra, bipolaridade mundial, Guerra Fria e, no âmbito mais restrito, à ditadura civil e militar no Brasil, como parte do mesmo processo geopolítico global, o que influenciou os campos religioso, político e artístico. A ditadura no Brasil fortaleceu o projeto em curso do colonialismo cultural, descrito pela professora Júlia Falivene Alves (1988, p. 9) como a invasão cultural norte-americana, no qual a americanização seria o mote principal, a partir, inicialmente, do controle das mídias, uma vez que “as armas mais eficazmente utilizadas pelos invasores têm sido os meios de comunicação de massa”, os quais disseminavam o domínio da estrangeirice, com supérflua

amplificação e exacerbada propagação da língua inglesa que, sutilmente, visava a domesticar a sociedade em um estilo de vida norte-americano. Para Alves (1988, p. 7), “qualquer estrangeiro recém-chegado ao Brasil, por exemplo, perceberia claramente nossa condição de colônia cultural dos Estados Unidos”.

Este processo tomou uma proporção que chegou até o contexto cotidiano, obtendo sucesso. Em um país detentor de rica diversidade étnico-linguística, representada principalmente pelas matrizes africanas e indígenas, em consonância com o idioma oficial português, a introdução de expressões idiomáticas estrangeiras no diurnal produz um efeito nocivo. Neste período, a quase totalidade dos nomes de crianças registrados em cartórios foram postos em inglês. Às vezes, os pais não sabiam pronunciar o nome, tampouco conheciam o seu significado. Éramos influenciados pela indústria cultural norte-americana, principalmente por intermédio do audiovisual, através da exibição de filmes e “videoclipes” de cantores estrangeiros. Até mesmo as novelas se espelhavam neste protótipo e no ambiente comercial, situação que se repete ainda hoje; aliás, não é por acaso que nas logomarcas dos estabelecimentos mercantis são usados termos de origem anglo-saxã, apesar de haver expressões equivalentes em português (Alves, 1988, p. 9).

Os meios de comunicação de massa quase que exclusivamente ofereciam audição musical em inglês, de tal forma que os cantores brasileiros só teriam espaço nas mídias radiofônicas, televisivas e nos jornais impressos se produzissem suas canções em inglês. De acordo com Alves (1988, p. 111) “tal indústria fonográfica e a radiofônica, no Brasil a TV nasceu sob o signo da dependência ao capital norte-americano.” Naquele tempo, dentre muitas outras instituições que resistiram, a Igreja Católica tornou-se não apenas um reduto para oposição à violações dos direitos fundamentais dos seres humanos, mas, também, da preservação e resistência cultural. É a partir dessa perspectiva que a inculturação litúrgica ganhou mais uma conotação: a de ser um contraponto ao projeto de invasão da cultura norte-americana, apoiada pela ditadura civil e militar no Brasil. A Arquidiocese de Olinda e Recife, presidida por Dom Hélder Câmara, refutou essa conjuntura despótica, veementemente.

Como um dos padres da arquidiocese, Geraldo Leite Bastos não apenas apreendeu ideias; ele foi um sujeito disseminador do Concílio Vaticano II e de sua inculturação litúrgica, do mesmo modo rejeitaria o regime autoritário instaurado. O seu universo místico-religioso estava vinculado intrinsecamente a estas ideias, o que

é confirmado por Souza (2008, p. 133), quando explicita de forma veemente que o “GLB abraçou de cheio os desafiantes apelos que emergiram do Concílio Vaticano II, especialmente da Constituição “Sacrosanctum Concilium” que, repetidas vezes, insiste na participação ativa, plena e frutuosa do povo sacerdotal na liturgia” (Cf. SC 11, 14, 19, 21, 30, 41, 48, 79 *In* Souza, 2008, p. 133). Ele incorporou radicalmente, em todas as dimensões da sua vida, a inculturação litúrgica. A este respeito Fonseca (2000, p. 148), afirma que “Geraldo celebrava como vivia e conforme celebrava”. Destacava-se no aspecto teológico-cultural na resistência com a inculturação litúrgica, engajamento nas lutas sociais e pelos direitos humanos (Fonseca, 2000, p. 137).

Numa conjuntura arbitrária o Padre Geraldo atuou em diversas frentes, através das quais mantinha uma espécie de simbiose entre a cultura popular e a teologia, da qual se utilizou na resistência e nas urgências em construir sintonizado com os sinais dos tempos, junto com seu povo da “Nação do Divino” e seus pares eclesiásticos um engajamento fundamentado de uma Litúrgia inculturada. O seu desempenho nas celebrações transcorria de maneira excelsa: ora suscitava uma força, ora uma brisa suave, penetrante, sublime e marcante, na qual o celebrante levava os partícipes a experienciarem de modo incôscio a eminente, marcante e perspicaz epifania celebrativa, envoltos deliberadamente por uma intervenção dos fenômenos sensoriais a se tornarem concelebrantes, incorporando ritualisticamente a inculturação litúrgica (Fonseca, 2000, p. 223).

A liturgia era construída em um processo dialético entre teoria e prática, pois ao longo do ano eram estudadas em reuniões e cursos de liturgia, praticadas ao assumirem a organização das celebrações. Nesta performance estariam compreendidos todos os elementos possíveis para realizar-se a comunicação litúrgica. Dentre elas, estavam incluídas as composições de música ritual inculturada, teatro encenado nos eventos litúrgicos, não exclusivo no interior do ambiente eclesial e, também, as mais importantes apresentações externas: as procissões, caminhadas quaresmais e a via-sacra pública; esta última era realizada com textos e música-ritual inculturada de sua autoria e de outros compositores equivalentes. E ainda mantinha uma importantíssima atuação nas artes visuais, através do trabalho na restauração de imagens, edificações de espaços sagrados, criação e confecção de vitrais. Assim, afirmamos que o Pe. Geraldo Leite Bastos foi um liturgo e multi-artista de altíssima qualidade, que ainda requer um

aprofundamento quanto às suas produção artística, liturgia inculturada e história.

2.3 O QUE É REALMENTE INCULTURAÇÃO LITÚRGICA?

O mundo ulterior é precedente da expansão transatlântica que transmuta as normas de procedimento, sapienciais, praxes ou crenças que por si mesmas diferenciavam um grupo do outro, ou seja, a cultura em todos os seus aspectos, incluindo o biológico que, concomitantemente, materializou-se em uma transposição sem precedentes ao nível global. Guimarães (2014, n.p), amparando-se em Bernard Bailyn aponta que “não apenas pessoas, bens materiais e culturais circularam pelo Atlântico formando um mundo em particular. Plantas e doenças também.” Tudo isso provocaria uma desordem socioambiental e choques inimagináveis entre as diversidades étnicas que se inter-relacionaram. Os processos se iniciam em uma espécie de ensaio abordado por Crosby (1993, p. 72), para quem “os impérios transoceânico de Carlos V, Luís XVI, e da rainha Vitória tiveram como protótipo as colônias estabelecidas nas ilhas do Atlântico oriental.” Esta ideia não é original, pois se observarmos a longa história da Europa, vemos que ela seguiu um modelo de inclinação imperialista e a sua característica principal era o desejo insaciável de conquistar territórios e riquezas, e de estabelecer colônias em seus domínios, ainda que em detrimento de outrem.

Crosby observa que, nas diversas Ilhas chamadas Canárias, da Madeira, Porto Santo, Açores, “etc”, ao encontrarem, ou reencontrarem, nelas engendraram um laboratório no qual foi gerada uma espécie de neo-imperialismo europeu. Esta inaugurou um modelo expansionista que, desde a sua gênese, desenvolveu uma megalômana competência em provocar danos socioambientais incomensuráveis aos espaços geopolíticos ocupados; a partir daí poderíamos ter uma ideia subsequente do que estava por vir (Crosby, 1993, p. 72). Na Sibéria não foi diferente, pois, outra vez segundo Crosby (1993, p. 45), “os invasores levaram patógenos de doenças jamais conhecidas antes na escassamente povoada Sibéria: varíola, uma ou mais espécies de infecção venérea, sarampo, escarlatina, tifo e assim por diante”. Desse modo, em detrimento de outrem, a necessidade de expansão tornou-se uma verdadeira febre entre os europeus que, por toda parte, diferentemente dos outros povos que se expandiram restritamente em sua circunvizinhança, tinham anseios de

enriquecer, conhecer e estudar o “exótico” nas culturas e etnias diferentes.

O desejo eurocêntrico de expansão foi muito bem externado em uma citação de Crosby (1993, p. 13): “os imigrantes europeus e seus descendentes estão em toda parte, isso exige uma explicação. Os europeus, ao contrário, parecem ter brincado de pular carniça por todos os quadrantes do globo.” Este processo demanda complexas relações a partir das simultâneas tentativas de compreensão e respeito pelos diferentes, embora quase sempre tenha sido de estranhamento. Nesse desconhecer abrem-se interstício para a necessidade de evocar a memória; portanto, nas análises efetuadas é necessário pensar no aspecto do Mundo Atlântico por intercessão das hipóteses criadas pela História Social inglesa, categoria historiográfica surgida na década de 1960, cuja proposta é produzir uma “história vista de baixo” que, ao pensar sobre a ótica dos trabalhadores, reflete as suas experiências nos conflitos e dominação de classe. Partindo dessas premissas, oferece a esfera das experiências do operário, o que beneficia a perspectiva da História do Mundo Atlântico. No artigo “História e Mundo Atlântico: contribuições para o estudo da escravidão africana nas Américas”, Guimarães refuta a ótica singular da narrativa historiográfica produzida no hemisfério Norte.

A proposta é uma história atlântica vista de baixo, a presença dos africanos escravizados é fundamental. A história atlântica foi por muito tempo vista apenas de uma perspectiva do Norte (europeia e estadunidense). É preciso pensá-la a partir de outras perspectivas, ressaltando também outras áreas, como o Atlântico Sul (Guimarães, 2014, “n.p”).

Em sua pesquisa sobre a história do Mundo Atlântico, Guimarães (2014) recorre à de Linebaugh como sua interessante metáfora, demonstrado assim:

Imagine sua mão como um oceano e os dedos como continentes: o dedo indicador é a Inglaterra, o dedo do meio é a África, o dedo anelar são as Índias Ocidentais, e o mindinho é a América do Norte. Eles cooperam para construir uma imensa comunidade. O polegar associa a todos eles: é o navio (Guimarães, 2014, “n.p”).

Nestas reflexões observamos que as narrativas têm a característica de serem uma “história vista de baixo”, que é admissível e possibilita uma compreensão das experiências geoecológicas e socioculturais colidentes, nas quais o religioso é um aspecto relevante a ser observado. No caso específico iremos evidenciar uma crença que, inicialmente, era muitas vezes vista como manifestação de subversão, apesar de ao longo do tempo ter-se radicado progressivamente. Tendo como fundador, nas palavras de Filgueiras (2020, p. 1), Yeshua (o nome original

hebraico/aramaico para “Jesus” é “Yeshua” { יֵשׁוּעַ } que, ao encarnar-se numa cultura, dá exemplo a ser adotado por seus seguidores, que enfrentaram muitas dificuldades no trabalho de disseminação desses preceitos que, gradativamente, foram-se integrando ao mundo de então e, desde o seu surgimento, incorporou múltiplas culturas. Iniciando-se a cultura judaica em “Israel”, a partir dessa herança cultural conseguiram construir um competente sentido cristão à referida cultura e, do mesmo modo, posteriormente, ao se encontrarem com o helenismo e outras. Esta questão é corroborada por Souza (2008, p. 36) quando anuncia que “antes de tudo, vale recordar que a cultura deve ser entendida numa perspectiva teológica e, sobretudo cristológica”.

Citando Libâneo, Souza (2008, p. 36) lembra que “na origem da cultura está o plano criador de Deus Pai que atinge seu ponto alto na Encarnação do Verbo”. No que diz respeito ao cristianismo e seus preceitos, Eliade e Couliano (2019, p. 101) declaram que “o ‘cânon’ cristão levou cerca de quatro séculos para constituir-se. Consiste nos 27 livros chamados Novo Testamento (em oposição ao Tanakh judaico ou Antigo Testamento)”. Em uma religião que apreendia uma diversidade multicultural até aquele momento, *a posteriori* consolidou-se o formato de um cristianismo ocidental monocultural a partir da segunda metade do primeiro milênio. A nova concepção transplantada compreende, segundo argumenta Souza (2008, p. 37), amparado em Azevedo (1995, p. 64): “este quadro cultural sempre mais se consolida na segunda metade do primeiro milênio de nossa era (...); o cristianismo latino amadurece sua forma de ser ocidental. Esta tem ao mesmo tempo uma dimensão religiosa e cultural, ambas tecidas e integradas numa só realidade”. Desta maneira avigora-se a formulação da cultura cristã de sentido único, o que a torna antagônica em relação às culturas autóctones. No processo histórico a cultura cristã tem experimentado um cristianismo monocultural que, na prática, reforça uma justaposição de culturas, assim quase impossibilitando o processo interativo e simbiótico entre elas. Este processo consolidou-se a partir do século XIII e chegou até os dias atuais.

A experiência do cristianismo ocidental obviamente não se constitui de maneira edificante, porque na sua interconexão com o Mundo Atlântico, os cristãos europeus operaram de forma dinâmica e geral, interagindo com os aspectos demográficos, econômicos, políticos, sociais e culturais, caracterizado por

Guimarães (2014, n.p) como “a expansão europeia da modernidade conectou as várias partes do oceano e só a partir desse contexto que podemos pensar em um Mundo Atlântico”. Esta conexão acarretou um encontro entre mundos totalmente dessemelhantes, produzindo contatos dos europeus com as culturas dos povos ameríndios e africanos (negros), estabelecendo vínculos pelos quais elas foram ignoradas e obrigadas a submeter-se totalmente à cultura cristã que, naquele momento, tornou-se quase que um sinônimo indissociável e despótico da colonização europeia. Nesta construção histórica e ideológica restou para os nativos (não europeus) o papel subalterno de não humanos, o que solucionava o viés econômico e justificava o projeto de reabilitação da sórdida instituição da escravidão, com as benções das instituições religiosas. Como parte do Mundo Atlântico, o Brasil produziu, diferentemente do europeu, um catolicismo à moda brasileira, permeado de uma religiosidade de formas práticas e variadas.

O catolicismo no Brasil é compreendido como um processo que deu origem a três categorias de catolicismo: primeiro, o guerreiro; segundo, o patriarcal; por último, o popular. Os três serviram aos interesses de suas respectivas classes. Apesar de termos mencionado os outros tipos, iremos focar o catolicismo guerreiro, resultante de uma medieval mentalidade belicosa cruzada que, transplantada, adquiriu, em terras brasileiras, novos formato e meta, o que levaria a uma prática implantada no interior do território: a de uma luta a ser travada, e por diversas vezes compreendida, sob a categoria de uma ‘guerra santa’ (Araújo Júnior, 2016). Logo, o projeto de colonização e evangelização era constituído por uma linha tênue entre os reais interesses da coroa pelas riquezas descobertas nas terras colonizadas e pela evangelização; tentava-se coadunar estas ideias como um aspecto aceitável. Buscava-se, por intermédio dos evangelhos, formular uma doutrina que distinguisse a imposição da religião aos povos colonizados. Segundo Araújo Júnior (2016, p. 23), amparado em Azzi (1987), “os portugueses, de fato, consideravam-se como um novo povo escolhido por Deus para conservar e expandir a fé católica”. E neste projeto de colonização ultramar luso, que Araújo Júnior (2016) buscando corroborar Azzi (1987) replica a ideia:

Vinculada política e economicamente aos interesses da Coroa Lusitana, não tinha a Igreja do Brasil outra alternativa senão apoiar o projeto colonial lusitano. A Igreja colonial, de fato, não constituía um poder ao lado do Estado, mas um poder a serviço da coroa (Azzi, 1987 *In* Araújo Júnior, 2016, p. 24).

Apesar de toda reflexão historiográfica, os procedimentos de um projeto belicoso e eurocêntrico no qual a instituição católica esteve envolvida ainda continuaria, com a predominância interna do mesmo modelo imposto através da matriz católica romana de inspiração ibérica, pré-tridentina, que se manifestou pela colonização imposta do século XVI ao XIX e, neste, houve a romanização, mas, *a posteriori*, ainda foi suportada uma experiência monocultural no século XX. Nessa trajetória do mundo cristão, integrantes deste mesmo processo de colonização, no contato com as culturas autóctones, se depararam com questões religiosas de difícil absorção, como, por exemplo, os nativos mantinham relações diferentes com outros seres, principalmente com os animais, o que era inconcebível para o modelo europeu de religião. Para eles, segundo Crosby (1993), recorrendo a Clara Sue Kidwell:

Alguns estudiosos dizem que entre os ameríndios, os animais eram extremamente valorizados, considerados criaturas iguais aos humanos ou até superiores, e não servidores em potencial. Os deuses do Novo Mundo, em contraste com os do velho mundo (pelo menos um dos mais conhecidos destes), não deram aos humanos o domínio sobre os peixes do mar e os pássaros do céu, e sobre todas as coisas vivas que se movam sobre a face da Terra (Kidwell *In* Crosby, 1993, p. 29).

A conjuntura apostava em uma padronização eurocêntrica do mundo; propunha um modelo produtivo e religioso monocultural que consolidava um paradigma epistemológico classificatório hierárquico para as civilizações a partir do qual a Europa estaria no topo, em um estágio mais avançado e em detrimento de todas as demais. Tal paradigma vem sendo gradativamente superado; todavia, apesar das mudanças trazidas pelas novas leituras, ele ainda está bastante arraigado nos espaços geopolíticos e, por conseguinte, no inconsciente coletivo do ente colonizado.

Diante do que foi explanado, é bastante oportuno fazer algumas indagações: é realmente possível em uma diversidade étnica-cultural vivermos a mesma fé? Seria imaginável uma fé alicerçada numa simbiose entre culturas, religiões, línguas, modos de agir e valores, possuindo a mesma força, peso e dimensões, ou seja, sendo igualmente equivalentes? Em um mundo cada vez mais transformado em uma aldeia-global, acreditamos que seria bastante plausível, imprescindível e enriquecedora uma interconexão que agregasse as culturas e as religiões e, mais especificamente, na Igreja Católica que professava um cristianismo multicultural. Mas o arraigado processo eurocêntrico de colonização introjetado, dificulta a

superação deste modelo monocultural, bem como impede que ele evolua para um cristianismo multicultural. Logo, se não fosse esse empecilho proveniente de um modelo de cristianismo ocidental monocultural sedimentado como um parâmetro monolítico e quase antagônico às culturas autóctones, todavia poderíamos ter um cristianismo multicultural (Souza, 2008, p. 37).

Entretanto, de forma diferente dos tempos pretéritos, é inconcebível um cristianismo monocultural em uma sociedade contemporânea, cada vez mais interconectada, que se apresenta em um irrefutável cenário de multiplicidade etnocultural. Então, de forma simbiótica, a fé cristã e as culturas complementam-se, culminando em uma coerência que, no caso em análise, cunhou um novo paradigma que, conseqüentemente, é representado por seu antônimo, o cristianismo multicultural, o que requer uma admissível consistência entre a religião cristã e as culturas autóctones, sem prejuízo para ambos (Souza, 2008, p. 38). Para tornar possível efetivar esta integração foram proferidas algumas recomendações, iniciando pela proposição de que deveria ater-se a todas as dimensões do ser humano, da realidade espiritual à material, envolvendo as suas relações interpessoais. Outro 'item' importante é o de que, por sermos humanos e fazermos parte de uma cultura, a evangelização precisa articular e aprofundar a relação da cultura com a fé.

No último ponto conclusivo manifestaram-se as características da cultura que estariam intimamente ligadas às dimensões religiosas das culturas, ou seja, os elementos religiosos são um componente capital para adequar a relação entre fé e cultura (Souza, 2008). Pode-se confirmar que uma adequada evangelização seria a inculturada, o que só é possível em um cristianismo multicultural, pois assim construirá uma intrínseca unidade de fé numa heterogeneidade das personificações culturais (Souza, 2008, p. 38). O passado histórico incontestemente remete-nos ao complexo contexto socioambiental e de multiculturalidade global. A partir deste argumento é aceitável construirmos um cristianismo multicultural, pressuposto reforçado em um texto oficial das Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-americano:

As culturas não são terrenos vazios, carentes de autênticos valores. A evangelização da Igreja não é um processo de destruição, mas de consolidação e fortalecimento desses valores; uma contribuição ao crescimento dos germes do verbo, presentes nas culturas. [...] A Igreja é povo de Deus quando anuncia o Evangelho e os povos acolhem a fé, neles se encarna e assume suas culturas. Instaura assim, não uma identificação,

mas uma estreita vinculação com ele [...] por um lado continua válido, na ordem pastoral, o princípio de encarnação formulado por Santo Irineu: o que não é assumido não é redimido (III CONFERÊNCIA GERAL DO EPISCOPADO LATINO-AMERICANO, 1979, p. 143-144).

Em um tempo no qual as culturas adquiriram equivalentes e autênticas valorações, contrariando as escalas de valores etnocêntricos que justificariam a transposição dos pretéritos momentos e a existência arcaica da execrável instituição da escravização, em que também dispuseram de forma deliberada ou contingente a distribuição de patógenos por todos os quadrantes do globo, remetendo a uma expressão popular que, neste caso, simboliza, de forma corriqueira, para os não resistentes, do ponto de vista imunológico, um presente de grego. Outro fato consequente da mesma ideologia, foi o não menos terrível projeto que sobrepujou o outro, identificado como hostil e inferior (não humano), o que tornou admissíveis as violações dos direitos humanos, protagonizadas pela escravização e pelo extermínio de civilizações inteiras.

Em uma conjuntura despótica um dos extraordinários condutores de resistência e disseminação da cultura de um povo, é constituído pela língua como um elemento basilar. Nesse contexto, Souza (2008, p. 38), auxiliando-se em Beozzo (1989), assegura que “a língua é um importantíssimo veículo para a inculturação”, mas, segundo ele, nos primeiros contatos para a evangelização dos povos ameríndios aprendia-se a língua indígena como um meio para colonizar os nativos, ou seja, cristianizá-los, o que, na prática, seria a desarticulação do modo de existência de suas crenças e conhecimentos, oferecendo outra forma supostamente melhor que, para este intento, se refletiria em uma modificação total da sua cultura, considerada inferior, visto que a cultura europeia-cristã fazia oposição à autóctone, pejorativamente considerada “bárbara”. Segundo dissertação intitulada “Música litúrgica e inculturação” (2008, p. 38) muitos, naquela época, concordavam e achavam de uma inutilidade imensa contactar os povos indígenas através da evangelização, dentre estes estava, D. Pero Fernandes Sardinha, que foi o primeiro bispo da Bahia, entre 1552 e 1556, para quem “os missionários, em vez de barbarizar-se aprendendo o idioma indígena, deveriam, isto sim, civilizá-los, ensinando-lhes a língua portuguesa.” Outra autoridade estatal lusitana também tinha a mesma opinião, porém mais enérgica, o Marquês de Pombal (1750-1775), cuja forma de pensar podemos perceber nesta frase extraída de Souza (2008, p. 38), que se auxiliou de Beozzo (1989), para dizer “que condena com veemência o uso da

língua geral (indígena) na região amazônica, como de resto vai proibir o uso do tupi em São Paulo e demais regiões do Brasil”.

Contrariando que deveríamos proceder conformemente a Jesus, que se encarnou em povo e em cultura e, nos primeiros séculos, os cristãos, provocados em questões pastorais, gradativamente foram-se harmonizando ao mundo em sua volta; iniciados na milenar cultura judaica com todas as suas tradições, foram competentes em dar-lhe um sentido cristão. O que, *a posteriori*, igualmente acontecerá com a helênica e com as outras culturas.

Os processos de contato da cultura cristã, que se confunde com a europeia, com civilizações e culturas pertencentes a continentes distantes, quase sempre extremamente conflitantes, fizeram surgir dentro da Igreja a necessidade da conexão entre ambas; daí, timidamente sentiu-se a urgência de elaborar um conceito que expressasse esta ideia. Então surgiu a inculturação litúrgica, que é um termo impulsionado pelo Concílio do Vaticano II; embora essa nomenclatura não esteja explicitamente mencionada, revela-se a partir de um documento oficial da Igreja que expõe a questão, a Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* (1963, n.º 37 – 40), do qual em sua Dissertação de Mestrado, Souza (2008, p. 34), demonstra que o terminologia da inculturação litúrgica estaria inferida quando os documentos da Igreja “ao falar sobre a adaptação da liturgia à índole e às tradições dos povos, parte do princípio que ‘a Igreja não deseja impor na liturgia uma forma rígida e única para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade...”

O termo inculturação foi pela primeiríssima vez empregado pelo Arcebispo de Manila, Jaime Sin (Souza, 2008, p. 34), no sínodo dos bispos, no momento em que se falava dos catecismos em outro documento oficial da Igreja: a exortação *Catechesi Tradendae*, n. 53. Em outro documento, a carta magna corrobora expondo no resumo a reforma litúrgica do Vaticano II, aborda, no seu interior, uma flexibilização que amplia a visão da igreja como uma comunidade universal pluralista e, assim, defende a existência das liturgias locais, que seria romana na tradição, internacional na sua expressão e que apresenta uma diversidade cultural na sua unidade doutrinal. Segundo Souza inculturação seria esclarecido da seguinte forma:

O Magistério da Igreja usou o termo inculturação para designar, com maior precisão, a encarnação do Evangelho nas culturas autóctones e, ao mesmo tempo, a introdução dessas culturas na vida da Igreja. A inculturação significa uma íntima transformação dos valores culturais autênticos, graças

à sua integração no cristianismo e ao enraizamento do cristianismo nas diversas culturas humanas (SOUZA, 2008, p. 34).

Portanto, o cristianismo se utiliza do espaço, enquanto elemento da cultura, para transformá-lo em expressão da religiosidade, a fim de criar uma atmosfera na qual o divino se sobrepõe, elevando o homem às realidades espirituais. A inculturação não diminui a sacralidade do espaço. Ao contrário, ela o reforça, uma vez que o fiel se identifica com os símbolos da sua cultura e, através deles, ascende ao divino.

2.4 O ESPAÇO SAGRADO COMO ESPAÇO DA RELIGIÃO

Devemos entender que o espaço sagrado é composto por incólumes ambientes onde a arquitetura delimita geograficamente um determinado lugar que será reservado para manifestação do divino, ou seja, de uma circunscrita epifania (Pastro, 2010, p. 84). Não se trata de um ambiente arquitetônico comum. Ao discorrer sobre este lugar epifânico, Pastro (2010, p. 39) afirma que “nada na construção do espaço sagrado é feito ao acaso. Construir o espaço sagrado não é o mesmo que construir as paredes de uma casa”. Com efeito, estes espaços são repletos de signos que operam especificamente na comunicação litúrgica, dentre uma diversidade de manifestações simbólicas, evidenciando este aspecto ancestral de uma hierofania solar, que se manifesta no ambiente arquitetônico pela translúcida arte envidraçada.

Da religião eles são um dos elementos mais aparentes, dispostos fisicamente num ambiente arquitetônico específico, o qual foi firmado sob o título de espaço sagrado. Constituem-se em seu aspecto visual de contemplação que, via de regra, é composto por um corpóreo, ou na sua dimensão essencial da existência podendo ser também devocional. O espaço sagrado é abordado nas ciências principalmente nas sociais, humanas e religiosas a partir do princípio no experienciar do indivíduo crédulo, que se manifesta formalmente na maneira como é percebido e vivenciado a partir de suas características peculiares religiosas. E ressalta que o espaço sagrado se mostra como um fenômeno oblíquo, podendo ser encarado por distintas intencionalidades. Ele pode ser agrupado em três perspectivas, não obstante apresentarem-se alternativas diversas. Subdivido em três itens classificando o espaço sagrado, especificamente, como o espaço da religião, o que constitui a primeira alternativa; na segunda, ele se apresenta como resultado do espaço do religioso; na terceira e última, é apreendido

como categoria de análise (Pereira, 2020, n.p).

Ainda segundo Pereira (2020) podemos perceber que a forma comum de identificarmos um espaço sagrado seria através das determinações institucionais, primordialmente nas suas representações concretas. Por que é fácil de ser reconhecido como mesquita, terreiro, sinagoga, templo, igreja etc. São as manifestações arquitetônicas que legitimam as tradições institucionais. Aliás, devido ao fato de estarem presentes, como marcas, em nosso imaginário acerca do âmbito da organização espacial, podemos afirmar que o espaço sagrado quase sempre é aquilo designado pela instituição.

No meio social as espacialidades são expressões decisivas da presença institucional no âmbito social. Neste sentido, Pereira (2020, n.p) afirma que “isto quer dizer que para muitos a organização espacial da experiência religiosa é canalizada pelos ditames de uma instituição, de uma tradição religiosa.” O autor aborda ainda que na organização institucional do espaço, baseou-se nos excelentes trabalhos de Sopher (1967) e Park (1994), os quais nos auxiliam nas configurações de uma formal demarcação territorial fundamentada por uma religião; então, ele só pode tornar-se sagrado se for validado por uma instituição religiosa. É como se fosse uma decorrência dos recortes espaciais elaborados pela religião em um determinado contexto social, constituindo-se num espaço da religião. Porventura é no espaço sagrado que, simultaneamente, se definem as ‘nuances’ fundamentais do sagrado. Uma alternativa de amplificação do espaço sagrado seria a de perceber que ele é concebido e muito bem ajuizado como uma ferramenta intelectual para ajudar na essencial compreensão do fenômeno religioso (Pereira, 2020, n.p).

Apesar de ser quase uma unanimidade o fato de o espaço sagrado revelar-se com aspecto arquitetônico tridimensional, ele pode ser observado por outro viés, revelando uma profunda experiência religiosa, por vezes não física, mas uma íntima dinâmica, espiritual, mística e subjetiva. Então o substrato do espaço sagrado seria o local ideal para a ação religiosa, individual ou coletiva; dessa maneira, a experiência religiosa poderá não sofrer interferência institucionalizada, se esta for subjetiva, intersubjetiva ou essência deste espaço sagrado. Portanto, o protagonismo seria conferido pelos indivíduos e sua dinâmica religiosa, independentemente de serem ou não, adeptos de uma religião institucional (Pereira, 2020, n.p).

Ainda de acordo com Pereira (2020, n.p), o espaço do religioso pode ser

definido como o espaço da experiência religiosa que determinados autores, como Jackson e Henrie (1983), e Stump (2008), que expõem pode o espaço sagrado ser precedido e até superado em detrimento das instituições. Espacialidades poderiam ter a possibilidade de serem criadas à revelia das religiões a partir de experiências individuais, ou seja, experiências subjetivas que tornam o aspecto do sagrado distinto e variado a partir do sentir religioso. Pereira (2020, n.p), buscando auxílio em Stump, classifica o ambiente sagrado como “teocêntrico, cosmológico, hierofânico, ritual, histórico etc.” Diante do exposto vemos que estas determinadas espacialidades podem ser definidas como espaço do religioso ao se conceituar, simultaneamente, o que é espaço sagrado e o que são as acepções do sagrado, corroborando com a perspectiva de que ambos são deveras apropriados. Por este caminho, uma reflexão filosófica e científica descola-se do fenômeno. Torna-se uma categoria de análise, um ponto de vista dessemelhante que, por avizinhamo, possibilitaria a perspectiva de um recorte para investigação, visando a fazer uma minuciosa e apropriada análise dos díspares níveis do fenômeno religioso. A ideia partiu da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer (1994), cuja trajetória esboçou as pesquisas de Gil Filho (2008) e Pereira (2014; 2015), nas quais eles adotam uma compreensão que ultrapassa os limites da materialidade cartesiana.

Deles se auxilia Pereira (2000), ao afirmar que

o espaço não se limita a ser um container onde as coisas estão, mas sim se apresenta como um campo de conexão, como espaço relacional. Da mesma forma, o sagrado ganha contornos epistemológicos e não é tratado como uma entidade ou construto cultural apenas; ele é visto como uma espécie de energia mental que significa e simboliza as experiências humanas (Pereira *In* Fernandes, 2000, “n.p”).

Nesta abordagem baseada na filosofia das formas simbólicas, de Ernest Cassirer (1994), o espaço sagrado torna-se categoria que poderá constituir um percurso investigativo e potencializar a compreensão do fenômeno religioso. E, para isto, impreterivelmente seria preciso observarmos como por meio dele se dá significado aos espaços. Pelos estudos da religião podemos explorar dimensões do espaço por meio dela e, assim, produzirmos um juízo acerca de o quanto a religião pode dar um significado aos espaços, lugares e territórios, bem como essas determinadas espacialidades proferem nos contextos sociais a experiência religiosa. Ele pode adotar dessemelhantes aspectos, o que vai do espaço da religião e do religioso, indo até uma categoria epistêmica de análise.

Apesar da multifuncionalidade das categorias, cada uma apresenta limitações e qualidades específicas, exceto a última que, impregnada de mais complexidade, parece-nos abranger um quantitativo maior de expressões do fenômeno religioso. O espaço sagrado também é uma ferramenta para decifrar, nas religiões, suas estruturas e esboços, presentes de forma simultânea no âmbito físico-material e no mundo do pensamento religioso. E é, além disso, uma chave para melhor entender os procedimentos práticos edificados a partir de matrizes religiosas que, impregnadas de subsídios distintos de suas tradições e contextos, lhe daria competência para compreender e interpretar as experiências do espaço sagrado.

Contudo, uma sociedade mais coerente só surgirá quando equivalentes defenderem e respeitarem as pluralidades religiosas, políticas, étnicas e sociais. É necessário, para se tornar exitosa, que apresente formas de compreensão da realidade circundante a partir da inclusão de distintos sistemas religiosos e códigos de vida. Sem querer aspirar, neste sentido ser universalista ou totalizante, o espaço sagrado pode ser uma intelectual e conexa ferramenta de abertura para a sua compreensão.

É no ambiente e na arquitetura do espaço sagrado que se processará a análise da cultura visual; logo, dentre muitos componentes, enfocaremos elementos da cultura visual religiosa, mais especificamente o uso dos vitrais, devido à tradição e ao fato de terem-se disseminado ao longo da história nestas delimitadas e específicas espacialidades, e de se constituírem como uma arte religiosa. Nesse meio tempo, acerca da arte dos vitrais, surgem sempre indagações sobre o que se pode assimilar com sua contemplação? E o que, a partir disso, podem significar? busca averiguar, se o vitral estão dipostos unicamente com o , encargo de decorar esses espaços? Teriam uma outra natureza, como acreditaram diversos teólogos protestante século XVI, de ser manifestações iconográficas ou possui mérito mais relevante?(Nunes,2012,p.11)

Dirigimos para resposta às indagações supramencionadas a própria etimologia da expressão em latim, *vitrearum ministerium*, que indica-nos serem eles mais do que decorações ou iconografia, pois exercem um efetivo ministério onde, segundo Nunes (2012, p. 11), se desenvolvia um complexo processo de linguagem cognitiva no espaço-tempo. O Padre Geraldo Leite também era um idealizador de ambientes arquitetônicos destinados à experiência da epifania, nos quais os vitrais eram dispostos nas aberturas preestabelecidas para desempenhar o papel de

significar, através da contemplação no ambiente sagrado e sob a basilar perspectiva da inculturação litúrgica. Com bom gosto e toques de regionalismo criou aconchegantes espaços que asseguram a fraterna, ativa e profícua participação da assembléia eclesial, sobretudo, quando ela se submete ao experienciar da epifania.

Ao construir a Matriz de Nossa Senhora do Bom Conselho com o povo da Ponte dos Carvalhos e com auxílio do arquiteto peruano Hugo Salinas, da mesma forma recorreu outros artistas como José Corbiniano Lins, pernambucano que deu forma ao frontispício, em forma de mural, o grandioso portão simultaneamente as passagens das Sagradas Escrituras, como no exemplo dos personagens da virgem Maria e de sua Divina Criança num cenário do Nordeste brasileiro, com representação do trabalho dos cortadores de cana, pescadores com suas jangadas, (embarcação típicas) com seus objetos de trabalho como redes, tarrafas e samburás, vendedores de frutas regionais, com seus balaies de caju e é possível vermos mulheres lavadeiras de roupas nos rios. No mesmo ambiente litúrgico fora convocado o artista Pe. Francisco Soelman, que produziu o fundo do Presbitério, um grandioso e belíssimo mural(Anexo-1), onde foram retratados personagens inspirados nos rostos na gente daquela localidade. Então o povo de Ponte dos Carvalhos encontravam-se num cenário, memorial, em que o Cristo Ressuscitado está no meio deles.

A história da comunidade do povo da Ponte dos Carvalhos despertou nele o dom de arquiteto construtor; devido a essa experiência, ao chegar, ulteriormente, na cidade de Escada, edificou várias igrejas pelos bairros periféricos. Ele pensou em cada espaço sagrado através da sensível observância das tradições do catolicismo institucional e do popular, coadunando aspectos locais e as respectivas atividades laborais nos projetos das igrejas, como na Igreja de Santa Paula Frassinetti, relacionada às crianças em localidade de alta densidade demográfica, e de Santo Isídio um camponês espanhol elevado ao nicho eclesial da capela no ambiente de uma agrovila como co-padroeiro dos camponeses.

Outro caso foi o do templo de São Sebastião, no bairro de Jaguaribe, erigido pelo Padre Geraldo, onde já existia uma devoção popular ao santo espanhol suprarreferido, e ele, naturalmente deveria ser o padroeiro. Mas depois foi transferido para co-padroeiro e o padroeiro principal escolhido foi o Sagrado Coração de Jesus, em alusão a um tradicional grupo do Apostolado da Oração que se dedica à disseminação da devoção ao Sagrado Coração. É bom ressaltar,

todavia, que o Pe. Geraldo Leite, já naquela época, consagrou a Paróquia de Nossa Senhora da Escada – a única de então – ao Sagrado Coração de Jesus. Podemos observar nessas explanações que o Padre Geraldo era um visionário do pastoreio, que também desempenhou importante papel nesta área da arte funcional tridimensional, o que podemos ver nesta passagem de Souza (2008):

Para um pastor e liturgo tão extraordinário, o espaço litúrgico também deveria ser igualmente especial e propiciador da alegria, da comunhão fraterna, da ativa e frutuosa participação da assembleia. E de fato o foi. Aliás, GLB tinha o dom de arquiteto e construtor. Auxiliado pelo arquiteto peruano Hugo Salinas, e com a ajuda de arte de GLB concebeu e construiu um belíssimo templo situado em uma pequena elevação à margem da BR 101: a Igreja Matriz de N. Sra. do Bom Conselho. Esta foi concebida na forma simbólica de uma grande tenda (Souza, 2008, pp. 88-89).

O Padre Geraldo Leite Bastos soube, como ninguém, incorporar esses elementos no espaço litúrgico, traduzindo os ensinamentos de Cristo a respeito da fraternidade, da união dos homens em torno da mesa da comunhão, símbolo da presença de Cristo no meio dos homens. É nesta perspectiva que se insere o tema sobre vitral no espaço sagrado, como veremos agora.

2.5 O VITRAL NO ESPAÇO SAGRADO: UMA EPIFANIA DA LUZ

No que se refere aos conceitos antropológicos observamos uma diversidade de pontos de vista; dentre estes, optamos pela filosofia antropológica de Ernest Cassirer, dele extraíndo, por intermédio de Nunes (2012, p. 30), a ideia condensada em uma frase: “o homem é um animal simbólico”. Desta incipiente, porém densa proposição, é possível refletir acerca do grau de dependência dos seres humanos perante a existência e em relação aos símbolos.

Dialeticamente podemos concordar com a ideia de que não seríamos unicamente uns seres na sua totalidade bio, mas existiríamos como entes complexos que assertivamente amplificaram uma peculiar competência em abstrairmo-nos, capacidade que se realiza por meio da intervenção da linguagem, como nos auxiliam J. Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 12) ao expressarem que “seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós.” Isso remete a uma infinda significação, pois, além dos elementos fabricados pelos humanos, também os naturais podem assumir significações

simbólicas. E para por fim a este aspecto do discurso que envolve os símbolos, cito Nunes (2012, p. 31), amparado em Jung, que explica: “todo o cosmos é um símbolo potencial. Inconscientemente o homem transforma os vários objetos ou formas ao seu redor em símbolos”. Devido ao fato de o mundo simbólico viver em nós, e não o contrário, somos intrinsecamente animais simbólicos e certificamo-nos de que desenvolvendo, efetivamente através da linguagem, a competência na observação das estruturas e coisas circundantes, transmutamo-nas simbolicamente e tornamos o cosmos em símbolo factível.

Portanto, se foi dito que tudo poderá transformar-se, a partir da cosmovisão, em factibilidade simbólica, então também é crível confirmarmos que na observância das características da então nova categoria de construção da Idade Média européia, ou seja, do estilo gótico, constituiu-se a vontade do homem medieval exprimir (manifestar) simbolicamente sua inovadora visão sobre o mundo (Nunes, 2012, p. 30).

O estudo coadjuva as identificações das características primordiais das construções tridimensionais, as quais são utilizadas para reconhecimento e distinção de qualquer estilo arquitetônico. Assim, entende-se ser, no caso específico, a forma ogival como símbolo primordial gótico, não por acaso, pois o estilo utilizava exageradamente esse recurso estilístico nas amplas janelas, nas abóbadas e nos “croquis” (Nunes, 2012, p. 33). Entretanto, é cognoscível que estes recursos estilísticos já eram utilizados anteriormente.

No entanto, na arquitetura gótica o que difere de maneira exponencial encontra-se na descrição desta arquitetura diáfana; concebida com paredes transparentes, esses espaços foram criados e ocupados premeditadamente pelos vitrais, nos quais a luz penetrava e, translucidamente, através deles, a hierofania se manifestava (Nunes, 2012, p. 30). O discurso que expressa haver uma disposição da arquitetura gótica de ser prestigiada como diáfana, o que será, pode ser percebido em fragmento extraído dos escritos de *Vitreorum ministerium*, o didatismo dos vitrais medievais, tão bem exposto na descrição de Nunes (2012):

Mas seria esta a marca distintiva do estilo gótico? Pois, é possível dizer-se que o Românico também busca apontar para o alto e mesmo pode-se encontrar nele a presença dos arcos e ogivas, as abóbadas em cruzaria ou mesmo os arcobotantes. Tudo isso já estava presente no período pré- gótico. [...] Segundo Simsom há duas características sem precedente, que são a verdadeira marca distintiva do gótico. O uso da Luz e a relação entre estrutura e aparência (Nunes, 2012, p. 33).

Os símbolos relacionam-se com algo transcendente ao seu valor intrínseco e que os direciona para além de si; nos escritos do *Vitreorum ministerium* (vv aa, 2012, p. 47), explica-se que “o símbolo é o meio através do qual o homem vincula o visível ao invisível, ao transcendente.” Dessa forma, fica claro que “uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto imediato” (vv aa, 2012, p. 47). É por isso que há o entendimento de que as imagens simbólicas seriam, paradoxalmente, o existir de algo que tem um viver retirado do mundo. Amparado no entendimento de João Calvino em suas *Institutas*, Nunes (*In*: vv aa, 2012, p. 47) declara que “os símbolos são imagens de coisas ausentes”. Sobre as imagens, afirma Pastro (2010, p. 22): “a imagem aproxima e une ou distancia e divide. A imagem é testemunha do invisível.” Assim, refletindo sobre isso, podemos ressaltar que a categoria do vitral, amplamente utilizado como símbolo visual, devido à amplidão do emprego nas catedrais góticas no medievo europeu, vem a ser um excelente ministério espiritual que tornou possível, através da contemplação, o acesso à catequização eclesial.

Todavia não se ateve unicamente a esta tarefa eclesial, mas, de forma imprescindível, transformou-se em uma ferramenta educacional em prol do homem do medievo, época em que se constituía como raridade a existência de indivíduos habilitados na leitura. Além da função didática da imagem, segundo Pastro:

O aprendizado através da imagem é fundamental na integração do eu e de um povo. Por uma mesma imagem, unifica-se e forma-se a identidade de uma religião ou comunidade, e todos passam a falar a mesma língua (Pastro, 2010, p. 14).

Na arquitetura gótica constatou-se que por serem textos imagéticos e apresentarem uma característica linear e contínua, a quase totalidade dos vitrais estruturam uma narrativa. Por conseguinte, ao contemplá-los, poder-se-ia por intermédio da leitura das imagens permitir o acesso a mensagens e, a partir daí, brotar nos iletrados do medievo europeu, o ensino-aprendizagem sobre as sagradas escrituras, narrativas históricas e sua existência sociointeracional (Nunes, 2012, p. 85-86). O estilo gótico desenvolveu-se na Idade Média européia, e foi nesse interstício que mais se disseminou o emprego da arte dos vitrais visando a conquistar um espaço excepcional porque as cenas estavam nas grandiosas janelas ogivais preenchidas com vidros coloridos e armações de estanho; assim se realizava o seu objetivo pedagógico.

Os vitrais apresentam modalidades simbólicas por conteúdo religioso,

histórico e social, porém eles não se limitavam ao ensino dos preceitos de cunho religioso, mas ampliavam seus ensinamentos para a sociedade; todavia, a vida em sociedade e a educação medieval das pessoas era controlada pela Igreja que, naquele período era o centro da vida social (Nunes, 2012, p. 48). Onde coexistiram dois estilos arquitetônicos, nos tempos medievais, um era chamado estilo românico e, o outro, de gótico, pois o segundo estilo citado não sobrepujou o primeiro, sendo assim, um não substituiu o outro, por isso não é comportada a ideia de que naturalmente houve uma evolução que atravessasse de um estilo a outro (Nunes, 2012, p. 47). Conjuntamente a medieval Filosofia Escolástica mantinha uma intrínseca relação com o gótico, através do qual se buscava, segundo Panofsky (2001, p. 42-43), no “escolástico a um máximo de expressividade. Aceitava e exigia uma classificação por meio da forma que excedia o necessário, e uma classificação igualmente excessiva da idéia por meio da linguagem”.

Na relação entre a Filosofia Escolástica e o gótico é possível identificar similitudes que podemos exemplificar de forma simultânea, desde o período do surgimento, quando se referenciava à concepção de que Deus é Luz, no qual estariam incluídas as ideias de luz e altura que, implementadas na arquitetura gótica, ajudaram a criar um símbolo antrópico de um monte cósmico de ascensão humana, num etéreo encontro entre o firmamento e o globo.

Outra questão, não menos importante, seria a escolha de referências, em detrimento de muitas outras, sobre o conflito entre fé e razão, tentativa que ainda não havia sido esmiuçada e prescrita nos princípios da abordagem acerca do conflito entre a fé e a razão, empreendimento atribuído a Lanfranco (falecido em 1089), e a Anselmo de Bec (falecido em 1109). Portanto, os fatos antecedentes confirmaram a necessidade do ulterior processo de análise e definição, que só seria desencadeado por Abelardo (falecido em 1142) e Gilberto de La Poréete (morto em 1154). A questão culminou na confiança da razão e alcançou a sua glória em Tomás de Aquino (Panofsky, 2001), o que incide, simultaneamente, sobre a gênese da Escolástica e dos primórdios da arquitetura gótica no formato que lhe deu o Abade Suger, no seu projeto da Igreja da Abadia de Saint-Denis.

Em uma região localizada a cerca de cento e cinquenta quilômetros em torno de Paris, novas formas de pensar e de construir disseminaram-se naquela espacialidade geograficamente definida (Panofsky, 2001). Perfazer as explicações que se relacionam à arquitetura gótica, requer, entre outras habilidades, que se

consiga dar forma ao ato de desvendar o arcobotante, suporte arquitetônico dotado, a partir de então, de uma funcionalidade embelezada, de um status estético. O gótico apresentou-se como uma nova maneira de expressão que inaugurou um estilo, uma nova concepção de arquitetura com características peculiares visando a expressar um conceito simbólico manifestado primeiramente na arquitetura e, logo depois, expandido para outras categorias artísticas, nelas incluindo os vitrais. Panofsky (2001), tratando da questão específica dos arcobotantes, corrobora a relação de similaridade entre a Filosofia Escolástica e a arquitetura gótica quando diz:

Para a arquitetura dos séculos XII e XIII, as alternativas “tudo é funcional” *versus* “tudo é ilusionismo” carecem de sentido, tanto quanto careceriam de sentido para a filosofia da época alternativas como “tudo é busca da verdade” *versus* “tudo é mero jogo intelectual e retórica” (Panofsky, 2001, p. 41).

É curioso dizer que os símbolos não eram totalmente cristãos, mas a arte cristã reinterpretada, de forma competente, num sentido cristão. E exemplifica com a influência do teatro grego, especialmente na forma da celebração nas missas da Igreja Cristã Ortodoxa (Nunes, 2012). Isso por que a arte da cristandade passou a incorporar, reinterpretando-os não exclusivamente, os elementos das culturas não cristãs em uma única categoria; ao contrário, foram utilizados em todas elas, incluindo os símbolos presentes na pintura, escultura, artes cênicas, música e arquitetura. É expressivo que na arquitetura das grandiosas catedrais do período medieval estivessem postas excessivamente as simbologias cristãs que, nas obras pictóricas, na estatuária e em *De Arte Vitriaria* contavam cenas vividas nas histórias salvíficas (Nunes, 2012).

Na catedral gótica as inovações estilísticas têm como ideias basilares o emprego da luz e altura, o que fora desenvolvida pelo pensamento do Abade Suger, que baseou-se principalmente no texto de Teologia Mística, como ele mesmo chama o autor de o Pseudo-Dionísio Areopagita. Neste texto, o primeiro capítulo trata sobre a Treva Divina e a Luz e sobre a hierarquia divina; por conseguinte, a partir destes princípios, na arquitetura gótica passou a ser imprescindível a manifestação de um dualismo de luz e altura (Nunes, 2012, p. 30).

Em seu livro sobre a arquitetura gótica, Panofsky (2001, p. 37) afirma que o estilo gótico, “medido por seus próprios padrões de excelência, só iria atingir sua plenitude onde a parede fosse reduzida ao mínimo tecnicamente viável, ao mesmo

tempo que alcançasse um máximo de derivabilidade”.

A literatura da época expressa o conceito de centro do universo natural e paralelamente apoiado nas ideias do Abade Suger, que constituem uma nova concepção arquitetônica de altura e luminosidade, expressa da seguinte forma: “existe um eixo ligando os diversos estágios, lugares ou degraus do mundo” (Nunes, 2012, p. 31). Para Panofsky (2001, p. 26), “a Divina Comédia de Dante não só deve grande parte de seu conteúdo ao ideário escolástico, mas também sua forma conscientemente trinitária”. Nessa famosa obra, Dante Alighieri, explicita uma saga trinitária, sempre em movimento ascendente, na qual toda a trama se desenrola visando a ultrapassar os estágios em uma escala que principia no inferno, passa para o purgatório e visa a alcançar o cume luminoso de uma colina para, como merecimento pelo sacrifício efetuado, ao chegar lá conquistar a contemplação, ou seja, o paraíso (Panofsky, 2001, p. 26). Para deixar bem claro este ponto que buscamos em Nunes (2012, p. 32), o qual recorre a Eliade (2002) para explicar que o simbolismo é o centro do universo, o ponto onde inicia o mundo, ou seja, a Montanha Cósmica, isso porque “o simbolismo de centro pode ser encontrado sob a forma de três figuras, a Árvore Cósmica, o Pilar Central ou a Montanha Cósmica”. Este centro do universo com a simbologia do alto do monte pode ser encontrado em diversas culturas e civilizações antigas, entre elas, as orientais. É o que deu origem ao que a cultura judaica resume no simbolismo da ascensão.

Dentre as civilizações mais antigas que desenvolveram o simbolismo de ascensão e iluminação se pode dizer, segundo Eliade (2022, p. 105) que “foi só no Egito, na Ásia e Europa arcaica que o chamado ‘Culto do Sol’ gozou de um favor que ocasionalmente pode tornar-se – no Egito, por exemplo – um verdadeiro predomínio”. Civilização que se constituiu na África, tornou-se uma das mais proeminentes para a história da humanidade, geograficamente localizada no “nordeste da África, o Egito Antigo limitava-se ao Norte com o Mar Mediterrâneo, ao Sul com a Núbia (atual Sudão), a Leste com o Mar Vermelho e a Oeste com o Deserto da Líbia”(Site: Historia do Mundo, 2022, “n.p”). Civilização do Mundo Antigo, onde mais especificamente serão abordados o tempo conturbado do Faraó Amen-Hotep IV, de quem há informações de que no ano quinto do seu reinado, ele sancionou a religião monoteísta, neste ato radical de derrogar o paradigma sociorreligioso estabelecido. Para termos uma ideia da dimensão deste ato institucional caberia remeter-nos às atuais expressões, como a jurídica estatal que, segundo Adrian Sgarbi, expressa que

“revogam-se as disposições em contrário.” Sgarbi, (2017) completa que “o vocábulo revogar”, [...] significa, apenas, dar fim à vigência de uma norma. Sendo assim, [...] quando se põe fim à vigência de uma norma, o conjunto normativo é modificado dali para frente.” O termo revogar juridicamente seria cessar os efeitos de uma lei, de um ato jurídico. Isso para o Egito significava, naquela época, a anulação total das leis sociorreligiosas politeístas milenares, e que subitamente passava a ser obrigatório transferir-se a uma religião monoteísta que proclamava o Disco vivo, Aton, o Disco Solar, um deus único.

Em consequência, foram arquitetadas inexoráveis transformações, iniciadas na modificação da terminologia do seu próprio nome – de Amen-hotep IV para Akhenaton – que significa “aquele que é agradável a Aton”. No entanto, isto seria apenas um sinal das modificações indelévels que estavam por vir. Erigiu em um lugar identificado atualmente como Amarna, uma nova cidade, entre dois ambientes geograficamente desertos, localizados entre Tebas e Mênfis. Somente no oitavo ano que o Faraó Akhenaton consagrou solenemente a sua cidade a Aton e para lá transferiu a corte; todavia, curiosamente, a Tié Rainha-Mãe permaneceu na antiga capital. A suprema esposa real chamava-se, naquele momento, Nefer-neferu-aton, ou seja, a famosa Nefertiti que fora mãe de seis filhas de nomes: Meritaton, Ankhesenpaaton, Meket, Neferneferuré e [Setpenré](#). Porém, o filho conhecido até hoje foi Tutankhamon, cuja mãe possivelmente teria sido uma dama do harém real de nome Kia (Carreira, 2004).

Na conjuntura de uma religião monoteísta que surge na louvação de um único deus, Aton, podemos verificar a adoração àquele deus em uma diversidade de textos, da qual Carreira selecionou um que é atribuído ao General Ai; nele está expressa uma simbologia da montanha como lugar sagrado, iluminado, ou seja, de ascensão como podemos verificar em Carreira (2004) que buscou auxílio em Christian Jaq para explicar bem a questão:

Esta nova concepção diz que, depois da morte, a alma se desprende do corpo, ascende à luz do Sol e participa da sua energia. À noite, espera ansiosa o regresso da luz mas fá-lo num ambiente sem monstros nem perigos. Em 3Ai, o «Pai Divino» pede para descansar na montanha de Akheteton (l. 46), aí onde o rei lhe concedeu um túmulo (l. 44). Vai para o «lugar do eleito» (l. 75) onde receberá o «pão puro da oferenda» (l. 68), alimentando-se dos sacrifícios a Aton, aí (no templo ou no túmulo?) o seu nome deverá ser pronunciado (Carreira, 2004, p. 244).

É possível, e como foram descobertos vestígios no Antigo Egito, e talvez

também seja plausível encontrar-se em quase todas as experiências religiosas e em diferentes ambientes e tempos esta simbologia de ascensão, como testemunhado na Europa medieval, mais especificamente no período da arquitetura gótica, onde na simbologia dessa arquitetura proferiu-se uma característica de ascensão, no que se refere ao alongamento, um apontar sempre para cima, para Deus. É no monte cultural constituído pela catedral que se manifesta esta experiência de ascensão, conforme é corroborado por Nunes (2012, p. 33): “onde tudo aponta para a majestade, de onde vem a luz, a criação, a vida”. Todas as características do gótico estavam presentes anteriormente, no período pré-gótico, como, por exemplo, a ideia de apontar para o alto, o uso do arco em ogivas, as abóbadas em cruzaria e até o arcobotante.

Porém, Nunes (2012, p. 33) recorre a Simson para caracterizar como a marca distinta do estilo gótico “o uso da luz e a relação entre estrutura e aparência”. Porque na arquitetura gótica, onde aparência e estrutura são imprescindíveis, incorporamos esses aspectos, por isso que podemos observar que o arcobotante e as nervuras foram descobertos dos telhados. É quando Panofsky (2001, p.41) fala que “ao final, arcobotantes aprenderam a falar e as nervuras a fazer, e ambos aprenderam a manter claramente o que faziam, e isso uma linguagem mais minuciosa, direta e enfeitada do que o exigia a mera utilidade prática.” Queria dizer que além dos arcobotantes e as nervuras realizaram uma demonstração clara de um emprego com amparo na arquitetura; de forma simultânea, ambos também vão ser mostrados de forma enfeitada, embelezada, ultrapassando o mero aspecto utilitarista.

Foi no período da Idade Média europeia que além da ascensão, desenvolveu-se uma simbiose entre a Escolástica e a efígie arquitetônica do estilo gótico condensado nesta citação do livro “Arquitetura gótica e escolástica” que expressa a questão na tentativa de clarear uma problemática então posta, demonstrando que “para arquitetura dos séculos XII e XIII, as alternativas ‘tudo é funcional’ *versus* ‘tudo é ilusionismo’ carecem de sentido, tanto quanto careciam de sentido para a filosofia da época alternativas como ‘tudo é busca da verdade’ *versus* ‘tudo é mero jogo intelectual e retórica’. E para corroborar com a questão exposta, faz-se necessário irmos novamente às ideias de Panofsky (2001) que discute, a partir de uma narrativa, como estariam dispostos praticamente os dois conceitos – aparência e estrutura:

As nervuras em Caen e Durham, que ainda não eram *singulariter voluti*, diziam uma coisa antes mesmo de poderem realizá-la. Os arcobotantes em Caen e Durham, que ainda se encontram encorbertos pelos telhados das naves laterais (...), faziam uma coisa antes mesmo de lhe ser permitido dizê-la. Ao final, os arcobotantes aprenderam a falar e as nervuras a fazer, e ambos aprenderam a manter claramente o que faziam, e isso numa linguagem mais minuciosa, direta e enfeitada do que o exigia a mera utilidade prática. Isso vale também para a configuração dos pilares e da caixilharia (Panofsky, 2001, p. 41).

Quanto à arquitetura românica, a característica principal era as suas paredes rígidas e com poucas aberturas. E é justificado, pois elas eram o sustentáculo do teto das catedrais, onde a força total era exercida e descarregada sobre as paredes. Enquanto um novo estilo, na arquitetura gótica passou-se a fazer uso de um meio-arco chamado arcobotante, por onde o peso do teto era transferido para os contrafortes que eram pilares laterais. Isto possibilitou simultâneo aumento na altura das construções e na abertura de amplos espaços nas paredes, mas a preocupação era, segundo Panofsky (2001, p. 39), que “contrafortes e arcobotantes opõem-se às forças de empuxo que ameaçavam a estabilidade de qualquer abóboda”.

Esses amplos espaços produzidos transpassam a luz; por isso, neles eram instalados os vitrais, com alguns chegando a medir mais de treze metros. Eles marcam e dão significados a duas características primordiais. Nunes (2012, p. 34) vê Simsom (1991) um conceito que melhor se adequa a essas ideias, dizendo que: “Por eles a Luz penetra o ambiente e neles a estrutura e aparência ganham significado. Alias, afirma que era mais que isso, essas aberturas eram “paredes transparentes””. E buscou explicações sobre o significado da estrutura e aparência ao admitir que, no próprio espaço vazio, ganharam um grau a mais, uma vez que foram transformadas em paredes transparentes.

No estilo gótico, o que se torna um sinal reconhecível e o distingue de outros estilos, assenta-se sobre a imagem do vitral. E para corroborar, Nunes (2012, p. 34) vai ao auxílio de Simsom (1991) e admite que “neste aspecto decisivo, o Gótico pode ser, por conseguinte, descrito como uma arquitetura diáfana, transparente”. Ainda para dar a real importância do vitral buscamos na citação Nunes (2012, p. 34), que afirma: “para Cox o vitral é uma arte única, especial por sua relação com a luz, através dele Deus se revela”. Reconhece também a influência platônica com sua filosofia sobre a luz. No século IV os mosteiros tornaram-se o único lugar seguro devido a desagregação da sociedade romana com o fim do seu império em 476. Eles se tornaram um centro de proteção, mas também um lugar para construir

significados que auxiliem no momento propício a sociedade passar pela crise simbólica e institucional, muito bem explicado por Eliade e Couliano comentam:

adotando-a no Ocidente, Bento cria centros relativamente protegidos cuja finalidade, em última instância, como percebe muito bem perspicaz monge Cassiodoro, será cultivar elites intelectuais capazes de florescerem assim que as condições externas forem favoráveis” (Eliade e Couliano, 2019, p. 109).

A criação do Império Carolíngio (800), tornou-as favoráveis porque Carlos Magno (768-814) acolheu na corte carolíngia os mais proeminentes eruditos ocidentais, que tanto poderiam ser clérigos quanto leigos, tendo como exemplo o chamado de Alcuíno de York (730-804) que, posteriormente, seria o abade de Saint-Denis (Eliade; Couliano, 2019). A Abadia citada por Eliade e Couliano (2019) também foi, desde o século VIII, palco de um dos extraordinários personagens de sua época, o Abade Suger, autor da reforma da Abadia de Saint-Denis, considerada uma das suas grandiosas realizações, o que o alçou à condição de pessoa notável, pois, além de ser o Superior de Saint-Denis – um marco do estilo gótico – foi, pela sua reforma, sinal orientador da sua vinculação ao gênero arquitetônico do gótico e Suger é, sem sobre de dúvida, considerado seu pai (Nunes, 2012, p. 33-34). Com efeito, do que foi anteriormente mencionado, é aceitável que a história desse estilo está profundamente conexa a uma das figuras mais proeminentes da França, o Abade Suger da Abadia Real de Saint-Denis, situada nas adjacências de Paris, que se tornou a igreja principal do país, posição mantida e conquistada em decorrência de sua amizade com o Rei Luiz VI.

A sua influência foi tão grande que ultrapassou os limites das atividades eclesiais e o Abade Suger chegou a ser regente da campanha francesa na Segunda Cruzada e conselheiro dos reis Luiz VI e Luiz VII. A Abadia Real de Saint-Denis tornou-se um centro de peregrinação por que havia a crença de que nela estava a tumba de um santo, chamado São Dionísio, ou Saint-Denis, martirizado no ano 250 d.C. que, para o abade Suger, era o Areopagita referendado nos Atos dos Apóstolos. E, além disso, ele seria o responsável pelo tratado chamado Pseudo- Dionísio, que influenciaria Suger na construção do seu pensamento teológico e filosófico (Nunes, 2012, p. 35).

A reforma da Catedral de Saint-Denis surgiu da aspiração e engenhosidade

do abade que, além de contratar arquitetos, artesãos e artistas, conquistou ele mesmo a competência de um especialista e tornou-se um idealizador. Corroboramos essa ideia quando retiramos de Nunes (2012, p. 36), este fragmento: “possuía conhecimentos de arquitetura suficientes para ele mesmo, supervisionar sua obra-prima, a mãe do estilo gótico”.

A nova ordem expressa na arquitetura tem como marco inicial a Abadia de Saint Denis. E foi daquele momento em diante que o estilo gótico se disseminou no período entre os séculos XII e XIII, nas construções de suntuosas catedrais. No entanto, à abadia supracitada foi atribuída uma estima especial por ser escolhida pelos reis como necrópole, desde o tempo do Rei Dagoberto. Mais um aspecto também lhe consagrava extremo apreço advinha de outra crença, a de que na referida Abadia existia um antigo tratado atribuído a São Denis (o Pseudo Dionísio, o Areopagita), seu padroeiro, traduzido pelo Abade Hilduíno (Nunes, 2012, p. 38). O Abade de Saint Denis, interpretou as ideias do tratado buscando, na reforma, empregar sua nova filosofia de maneira que, na construção, estivesse plasmado o conceito de “Deus é Luz”, o que, simultaneamente, criava uma nova realidade teológica que serviu de orientação à grandiosa reforma na arquitetura da Abadia (Nunes, 2012, p. 36-38).

Era demandado tanto tempo na edificação de uma catedral gótica que os que a iniciavam geralmente não a finalizavam (Nunes, 2012, p. 39). No período do medievo, a arte da cristandade concentrava uma exuberante utilização de símbolos e, extraordinariamente, para os vitrais foi constituída a oportunidade de os seus mestres inserirem símbolos na composição de textos, embora nem sempre tivessem conteúdos exclusivamente cristãos. A partir de um livro cujo autor usa o pseudônimo de um alquimista francês, intitulado “O mistério das catedrais” (1926), Nunes (2012, p. 44) ampara-se no autor Fulcanelli, para comunicar “que na construção das catedrais góticas havia uma abundância de símbolos herméticos que poderiam ser decifrados pelos iniciados nas suas ciências”.

Contudo, podemos observar, paradoxalmente, que o que facilitou o acesso da grande massa de analfabetos à cultura e aos símbolos cristãos, foi a possibilidade de uma contemplação cuja interação era fácil, o que justificava a grandiosa elaboração de elementos visuais, o que explica a destinação de amplos espaços para os vitrais (Nunes, 2012, p. 44). Os vitrais cumpriam o que ele chama de ideal sublime, o de educar o povo do medievo no conhecimento da religião cristã e,

simultaneamente, de educar secularmente. Naquele período de uma arte simbólica fortemente ligada à cristandade, também ganhou fundamento teológico e força na contemplação com fins pedagógicos. Para reforçar a questão, extraímos de Nunes que, recorrendo a Gerd Heinz Mohr, declara:

Esse sistema simbólico, que veio a se desenvolver bastante no âmbito do romântico e do gótico, oferece em sua totalidade uma representação altamente sensível das afirmações da fé cristã. Não se trata de naturalismo histórico ou das ciências. Sempre se trata de ideal, símbolo e pregação. A educação para enxergar os vínculos entre ver e pensar apresenta-se como uma espécie de apostolado, ora se exercendo de maneira discreta ora em imediatez lapidar e drástica (Mohr, 1994 *In* Nunes, 2012, p. 44).

O signo relaciona-se com algo transcendente e o seu valor intrínseco o direciona para além de si, o que é corroborado por Nunes quando diz que “o símbolo é o meio através do qual o homem vincula o visível ao invisível, ao transcendente.” Ancorado em Jung, Nunes afirma que “uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto imediato”. Por fim, Nunes (2012, p. 47) corrobora o que João Calvino declara em suas *Institutas*: “os símbolos são imagens de coisas ausentes”.

No renascimento carolíngio havia um fascínio pela arquitetura e pelas produções pictóricas, portanto, sentia-se a necessidade de diligenciar a função da arte, de tal modo que nos textos aventaram sobre suas função e competência para despontar a veracidade, ou o seu oposto, seus limites, subalternidade e vinculação aos bons costumes e à escrita, e o simbolismo da beleza, bem como, e notadamente, a indigência do povo em relação à pintura. O desempenho do Papa Gregório Magno (540-604) foi fundamental porque enfatizou o emprego pedagógico das imagens para a educação; devido a este aspecto cunhou no Ocidente um fundamental costume da arte, ou seja, um hábito da arte. Tudo isso é referendado em artigo de Costa e Pessoa (2017, p. 23), intitulado *A estética na Antiguidade e na Idade Média*, no qual os autores expõem:

O final do primeiro período medieval assistiu, portanto, a uma transformação crucial na perspectiva estética: a partir de então, e cada vez mais, a arte, o sentimento estético e o ideal de beleza passariam a ter um componente pedagógico que faria com que a civilização colocasse as imagens em um patamar antes desconhecido (Costa; Pessoa, 2017, p. 23).

Nessa conjuntura símbolos visuais foram empregados primordialmente nas catedrais góticas, na vitralização, e se transmutaram em ferramentas na educação do homem do medievo europeu, porque naquela época, como já afirmado neste

trabalho, era rara a existência de pessoas habilitadas na leitura, o que é corroborado no citado artigo de Costa, R.; Pessoa, F (2017, p. 25), para quem a elaboração e a produção das linguagens visuais era direcionada: “a pintura é exposta nas igrejas para que os que desconhecem as letras pelo menos leiam, com a vista nas paredes, o que não podem ler nos livros” Os vitrais apresentam modalidades simbólicas caracterizadas por conteúdo religioso, histórico e social, embora não se limitassem ao ensino da fé, pois também visavam a educar a sociedade; todavia, a vida em sociedade e a educação medieval das pessoas era controlada pela Igreja que, no período, era o centro da vida social (Nunes, 2012, p. 48), como já foi enfatizado nesta Dissertação.

O gótico, como estilo inovador, inaugurou a técnica de utilização de um meio-arco, chamado arcobotante, que possibilitou, na construção, o aumento na altura e a abertura de amplas janelas. Tudo isso porque o arcobotante, em relação ao peso do teto – anteriormente depositado nas paredes – dali em diante foi transferido para os pilares que estavam nas laterais, nomeados de contrafortes. Assegura-se que a linguagem visual, não verbal, é de incomensurável importância para a educação medieval, o que enaltece a importância dos vitrais visto o fato, já destacado, de naquela época poucas pessoas serem habilitadas à leitura. Na arquitetura gótica, portanto, adquiriram um espaço primordial, presencialmente nas janelas ogivais ocupadas com vidro colorido em estanho, representando diversos conteúdos educativos presentes nos vitrais medievais das catedrais francesas.

Nunes seleciona vitrais de variadas espécies, a saber: de conteúdo religioso, cenas bíblicas; de conteúdo histórico e social; da vida cotidiana (2012, p. 48). Especialmente na visão sobre a hierarquia do universo, visível e invisível, na qual a nova ordem se fundamenta, a partir das ideias abordadas nos escritos do Areopagita. Suger, abade de Saint Denis, na interpretação das ideias do tratado propôs uma reforma na Abadia que, impreterivelmente, deveria expressar materialmente a nova filosofia. Por esse motivo ele orientou a reforma de modo que ela materializasse a instauração do conceito “Deus é Luz”, e criasse uma nova realidade teológica (Nunes, 2012, p. 30).

Na Idade Média europeia o termo amplamente utilizado, *vitreorum ministerium*, demonstra que mais do que um aspecto de arranjo decorativo no espaço sagrado, ele desempenha um efetivo ministério religioso com o objetivo de transmitir conhecimento socio-ecclesial. Na contemporaneidade a linguagem visual,

no caso dos vitrais, continua, mais do que nunca, ampliando sua função linguística de comunicar uma mensagem iconográfica. Os vitrais, da forma que os conhecemos, decorrem de uma tradição que remonta primordialmente ao decurso da Idade Média, sobretudo no estilo gótico, no qual ele deixou, em definitivo, de estar simplesmente disposto em uma função ornamental para se tornar obra de arte religiosa por excelência, isso em conjunto com a pedra, pois eles desempenham uma linguagem em que o primeiro material passa-nos a ideia de eternidade, pois, enquanto diáfano, o vidro comunica como que uma missiva divina através da luz. Assertivamente este *corpus vitreorum* tem sua origem efetiva naquele período. Translucidamente, por meio dos vitrais, a inculturação litúrgica se manifestou, pois ela perpassava de forma tão evidente a vida cotidiana do Padre Geraldo, que era incorporada nas celebrações litúrgicas, construções e reformas do espaço sagrado, música ritual inculturada e também na forma dele visualizar os espaços.

3. OS VITRAIS DO PADRE GERALDO LEITE

3.1 VITRAL DO SAGRADO

Na cidade de Escada (PE), mais precisamente no bairro do Jaguaribe, foi erguida a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, na qual se localiza o vitral intitulado Vitral do Sagrado (Anexo-2), objeto de análise a seguir.

A partir da descrição pré-iconográfica em 1º plano, encontramos quatro elementos figurativos descritos como três figuras de caráter humano dos gêneros masculino e feminino, exceto por dois desses entes humanos terem características aladas, ambos se encontram nas extremidades da composição vidraria: o primeiro localiza-se da direita para esquerda, enquanto o outro encontra-se no lado oposto. A referida figura alada da direita para a esquerda mostra-se com a predominância da coloração verde, porém, de certa forma, meio que insurge uma estola branca na composição, justificada como forma pensada para se obter um contraste principalmente em relação à coloração da túnica em verde, não obstante o verde estar também nas suas asas e em fitas esvoaçantes amarradas na cintura que realçam a obra artística.

Enquanto isso, em 2.º plano, para auxiliar a predominância do verde por intermédio das formas decorativas e da funcionalidade delimitadora, que seja indispensável um emoldurado, dando, assim, um efeito cenográfico e seguindo a coloração padrão. O elemento alado encontra-se nas nuvens: com a mão esquerda segura um livro e a outra está no momento exato em que alça os braços para soltar uma pomba branca que traz um ramo verde no bico. Ao seu lado e no mesmo plano, mas em cenário diferente, encontra-se, no centro direito, um ente humano masculino com características físicas de cabelos longos e barba, com vestimenta majestosa, uma belíssima túnica verde bordada em flores e ramos, e sobre ele um manto vermelho carmim. As luxuosas vestimentas descritas têm, em suas extremidades, barras douradas.

A figura masculina majestosa tem na cabeça uma auréola, embora evidencie

chagas nos pés. O seu corpo está em plano mais elevado, sobre as nuvens, com a cabeça inclinada para a direita, como se estivesse olhando para baixo, focada observar. Ele tem sua mão esquerda um pouco erguida, como se quisesse mostrar que nela traz um cetro; na mão direita segura carinhosamente a réplica de uma igreja, quebrando significativamente o poder demonstrado pelo cetro. Nesta imagem, de forma diferente dos elementos alados extremos, abre-se um terceiro plano entre o corpo do homem e as nuvens, onde surge um radiante sol que propaga seus raios para todos os lados inferiores, inclusive para a imagem masculina descrita.

Continuando a atividade descritiva, o último elemento figurativo que se localiza na extrema esquerda do vitral, mostra-se com uma figura alada com predominância cromática roxa, que tem uma cruz verticalmente apoiada sobre o seu ombro direito e eleva o braço direito segurando um livro que se encontra aberto. A sua vestimenta tem, primeiro, uma estola branca para exercer o substancial contraste com todos os elementos composicionais em roxo, como a túnica e a fita esvoaçante, denotando a sua elevação, não obstante, o padrão das formas decorativas das molduras delimitadoras das laterais deste fragmento cenográfico seguirem a mesma cor. Em 2º plano está disposto aquele padrão hexagonal furta-cor, que perpassa o referido cenário.

Na obra existente na Matriz do Sagrado Coração de Jesus (Escada, PE) intitulada Vitral do Sagrado, não poderia deixar de descrever o conjunto disposto nos quatro cenários em 2º plano, nos quais se mostra um padrão hexagonal furta-cor que transcorre toda a composição e produz um efeito unificador de continuidade, intercorrendo, através dos arranjos, na percepção da forma, sem interrupções no curso nem quebra na fluidez (Gomes Filho, 2003, p. 44).

Dando continuidade, procura-se analisar conteúdos e figuras, apontando temas e tradições iconográficas, para suscitar análises de narrativas coetâneas ou antecedentes dos vitrais. O artista exhibe dísticos fundamentados em versículos bíblicos e, em uma diversidade de aspectos, os possíveis usos de outras referências bíblicas ou da tradição cristã além daquelas encontradas no anúncio, em contribuições acadêmicas, em documentos eclesiais do Concílio Vaticano II e nas antecedente e ulterior produções composicionais da música-ritual inculturada, principalmente do ambiente cultural eclesial do Nordeste brasileiro; tais subsídios logram cintilar aspectos peculiares e do próprio anúncio oferecidos pelo artista. É plausível, no conjunto, todos os espaços cenográficos terem as figuras simétricas

que indicam o biótipo de entes humanos, com os seus membros característicos, exceto pelo acréscimo dos aspectos alados das duas figuras laterais opostas.

A iconografia cristã revela-nos que no primeiro cenário as duas figuras, opostas nos extremos, exibem aspectos alados na composição, logo seriam representadas como anjos, oráculos que anunciam mensagens distintas alusivas aos textos sagrados cristãos. O primeiro encontra-se da direita para esquerda, o anjo verde que, segurando na mão esquerda um livro aberto remete-nos ao evangelho de Marcos (16, 15-16), que diz: “ide por todo o mundo, proclamai o Evangelho a toda a criatura”; simultaneamente, na outra mão liberta uma pomba que alça voo, com ramo verde no bico. Nesta cena, os textos imagéticos e verbais escritos não estariam relacionados unicamente às Escrituras Sagradas, mas, também, a uma leitura da própria conjuntura de então, conforme expressa o Padre Geraldo através do vitral no período de preparativos para a inauguração, que revela a sua interpretação acerca dos anjos e, igualmente, pelas análises epistemológicas que reforçam a perspectiva de que o anjo verde faz menção à tão almejada paz e ao próprio contexto conjuntural marcado por um dos momentos mais conturbados da história do Brasil, pois se inicia no fim de uma longa ditadura civil militar e nos primeiros passos para o processo de redemocratização no pós-período militar que marcou toda uma geração, a exemplo do nosso personagem. Isso é corroborado por Souza:

Mesmo sendo avesso a qualquer circunscrição político-partidária, GLB foi alvo de espionagem, no auge da ditadura militar, na década de 70. Fomos informados de que a casa paroquial e a Igreja matriz de Ponte dos Carvalhos ficavam constantemente vigiadas por policiais militares. Com frequência, a conhecida ‘veraneio azul’ (viatura da polícia), fazia plantão de espionagem ao redor da Igreja (Souza, 2008, p. 79-80).

Naquele momento histórico teve início um forçoso, longo e lento processo de arranjos negociados para nos livrar do passado infausto e podermos respirar ares e tempos mais favoráveis, em um processo que se iniciou pelas pressões advindas do campo e da cidade, como os relatos do site do MST expõem: nos derradeiros anos da década de 1970, ressurgiram as ocupações de terra, devido à violência institucional provocada pela intensificação das contradições do modelo agrícola, o que levou, literalmente, centenas de trabalhadores a ocuparem as granjas Macali e Brilhante, no Rio Grande do Sul, fato ocorrido em setembro de 1979 e, posteriormente, nas proximidades da ocupação anterior, em 1981, surgiu o

acampamento Encruzilhada Natalino (Anexo-3) que, concatenado-se com outras ocupações, tornou-se uma ferramenta importante para os camponeses expressarem sua contestação ao autoritarismo institucionalizado vigente no Brasil. Como informa o site do movimento:

Em setembro de 1979, centenas de agricultores ocupam as granjas Macali e Brilhante, no Rio Grande do Sul. Em 1981, um novo acampamento surge no mesmo estado e próximo dessas áreas: a Encruzilhada Natalino, que se tornou símbolo da luta de resistência à ditadura militar, agregando em torno de si a sociedade civil que exigia um regime democrático (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM-TERRA, 2020, p. 1).

Esses acontecimentos, bem como a resistência da sociedade ao autoritarismo característico da ditadura civil militar, que procurou desmobilizar a sociedade e os movimentos sociais. Porém, a sociedade resistiu, se organizou e combateu o regime, vocalizando o desejo de abertura democrática e combate às desigualdades sociais que marcam a nossa história.

Na mesma conjuntura houve um importante acontecimento nacional que foi a instalação, em fevereiro de 1987, da Assembleia Nacional Constituinte, cujos trabalhos foram finalizados com sua promulgação em 5 de outubro de 1988, após 20 meses de intensos debates (30 Anos da Constituição da Cidadania, Online, 15/07/2022). Nela foram gerados mecanismos para impedir arbítrios de poder que havia sido institucionalizados durante a ditadura.

O anjo roxo, representaria pela sua coloração penitencial fúnebre, igualmente quando apoia sobre o ombro direito uma cruz, muita luta e luto, que podem ser exemplificados quando foi decretado o AI-5, que escancarou a ditadura civil e militar no Brasil. Para reembrar a gravidade retomamos o jornalista do *El País*, Felipe Betim, que produziu uma reportagem sobre o AI-5 visando a compreender o que chamou de “escalada autoritária no país”. Para tanto, recorreu ao historiador Carlos Fico (UFRJ), especialista em ditadura militar brasileira, com quem conversou sobre o assunto para escrever a matéria “o que significou o AI-5 para o Brasil, segundo o historiador Carlos Fico”:

O AI-5 permitia o fechamento do Congresso e a cassação de mandatos de parlamentares, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, tudo isso sumariamente. Também permitia a nomeação de interventores no lugar de governadores e prefeitos. Permitia ainda a demissão sumária de funcionários públicos e a passagem para a reserva de militares legalistas e democráticos. O AI-5 também acabou com direitos básicos que garantem o desempenho dos juizes e suspendeu o direito de *habeas corpus*, o que permitiu a montagem de uma polícia política clandestina que promovia prisões e torturas para obter confissões. Mesmo que você soubesse que

alguém foi preso e estava sendo torturado, você não poderia usar esse recurso do *habeas corpus*. Até então, havia repressão feita pela polícia. E o AI-5 permitiu que o presidente lançasse diretrizes secretas por meio das quais ele criou um sistema clandestino de repressão, chamado DOI-CODI. Envolvia não só a polícia tradicional, mas também os militares. Em cada unidade do Exército havia um DOI-CODI, espaços onde pessoas presas eram torturadas e muitas vezes mortas (Fico, 2019, p. 1).

O anjo-roxo traz não só a simbologia de uma cor fúnebre remetendo à realidade de então; o fato de ele estar segurando do lado oposto, com a mão esquerda, um livro aberto remete ao Evangelho de Mateus (13: 31-32), a partir da exposição no vitral que, contendo um sentido estético, igualmente comporta um pedagógico: ele é um vitral histórico/religioso, o que se explicita pela contemplação daquele momento histórico, mas, em simultâneo, traz uma visão escatológica esperançosa sobre a fé no Reino de Deus, muito bem ilustrada num trecho retirado da Bíblia de Jerusalém:

O Reino dos Céus é semelhante a um grão de mostarda que um homem tomou e semeou no seu campo. Embora seja a menor de todas as sementes, quando cresce é maior do que qualquer hortaliza e torna-se árvore, a tal ponto que as aves do céu se abrigam nos seus ramos (Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1300).

O anjo roxo ainda nos remete a momentos pretéritos que, formalmente, o distinguem do outro disposto em cor verde, ainda que eles estejam encadeados. O anjo roxo tem, pela sua tonalidade, e também devido ao fato de estar posta, na imagem, sobre os seus ombros, uma cruz, signo máximo de sacrifícios e penitências. Ambos estão relacionados intrinsecamente ao signo de um momento excelso da liturgia católica, o período quaresmal, marcado por penitências e reflexões basilares acerca da fé, mas, naquele momento, também pelos 200 anos da Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação da Escada, a qual acompanhou todo o processo gradativo de sua história, desde a domesticação das terras do massapê, o que transformou o anterior ambiente no ulterior espaço produzido pela colonização da cana-de-açúcar com todas as implicações do Mundo Atlântico. Para Andrade (1984, p. 16), “espaço produzido é o resultado da ação do homem transformando em função de suas necessidades, o meio natural”. Warren Dean (1996, p. 34) discorre sobre a temática do ambiente interrogando-se e, de modo simultâneo, respondendo: “quando e como surgiu a Mata Atlântica? Há mais de quatro milhões de anos, plantas vasculares fotossintetizadoras e multicelulares começam a aderir às margens dos continentes”.

O anjo roxo do ponto de vista factual representa o pretérito decurso da história, de luto e luta, dos 200 anos da freguesia da excelsa padroeira, carinhosamente chamada pelos devotos de A Senhora da Escada. Situada na Mata Sul de Pernambuco, toda a história local foi de ocupação das terras para produzir açúcar está inserida na historicidade do Mundo Atlântico, marcada pelas pressões e tensões socioeconômicas e agrárias nas quais a invasão das terras pelos não índios em detrimento de toda uma antecedente civilização dos povos indígenas, isso se deu por quê; “A demarcação e extinção do Aldeamento da Escada(...)”, favoreceu os senhores de engenhos. Com a delimitação e reconhecimento das propriedades particulares, legitimou-se os esbulhos históricos das terras indígenas em Escada. (Silva, 1995, p. 53).

Entretanto, de maneira não menos arbitrária aquele ambiente também foi palco da construção histórica do trânsito além-mar efetuado pelos famigerados navios negreiros que transportavam uma “carga” humana “científica e teologicamente” justificada, corroborada juridicamente por leis que favoreceram a instituição da escravidão, que subjugou indivíduos de diversas civilizações da África através da escravização. Segundo Guimarães:

A constituição do Mundo Atlântico alterou definitivamente os hábitos dos dois lados do oceano e não interferia apenas em suas margens, mas penetrava no interior de cada continente. O espaço atlântico é muito mais amplo e complexo do que as costas continentais que são ligadas pelo oceano (Guimarães, 2014, n.p).

Portanto, o anjo roxo representa um incessante passado de luto e luta, enquanto o anjo verde teria uma significação a partir daquele momento histórico, ulterior futuro utópico que se inicia na construção de um mundo melhor, no qual serão realizadas as mudanças estruturais, no campo, com a reforma agrária e, na urbe, com ações políticas que resultassem em mudanças socioeconômicas que visem a melhorar as condições de vida do povo brasileiro reduzindo as desigualdades em ambos os espaços.

No segundo cenário, da direita para a esquerda, deparamo-nos com vestimentas majestosas que cobrem um corpo igualmente glorioso, visíveis na magnífica túnica verde bordada com arbustos, florais e ramos, sobre a qual existe um manto vermelho carmim; nas extremidades das vestes foram empregadas barras douradas. Visualmente aquela figura masculina remete à realeza, o que outros elementos corroboram pelo fato de ela estar em um espaço sagrado católico que,

obviamente, guarda conexões com a iconografia cristã; também visualizamos aspectos que lhe são característicos, como auréola em cruz, cabelos longos e barba, além das chagas que traz nos pés, o que permite reconhecer que se trata, indiscutivelmente, de iconografia do Cristo ressurreto.

Vale ressaltar que na tradicional festa da padroeira da Escada, em novembro, comemora-se, simultaneamente, a festa de Cristo-Rei, por isso destaca-se, no vitral, a imagem do Cristo que traz na mão esquerda um cetro e, na direita, segura carinhosamente uma réplica do Santuário de Nossa senhora da Apresentação da Escada (Anexo-4). Esse fato provocaria um efeito dicotômico que, significativamente, nos leva ao poder que emana do cetro, historicamente muitas vezes estereotipado nas experiências de exercício de um autoritarismo despótico, confundido com a ideia de autoridade. O seu poder é diferente, o que se percebe no modo carinhoso demonstrado pela feição afetuosa do rosto cuja cabeça está inclinada para baixo, como se estivesse amorosamente olhando para os fiéis; além disso, pela ação de sustentar em sua mão direita uma réplica da Matriz, exprime, em tal gesto uma insígnia de proteção aos seus filhos.

Este cenário diverge daqueles dos elementos alados extremos, porque se abrem um terceiro e um quarto planos entre a imagem de Cristo e as nuvens. No 4º plano, o céu azul que remeteria a um ambiente etéreo, de onde surge um radiante Sol e, no 3º, o que em muitas tradições religiosas estaria intimamente relacionado às hierofanias solares. Para Eliade:

A vida religiosa – ou seja, para nos limitarmos a uma definição sumária, experiência das cratofonias, das hierofanias e das teofanias – mobiliza a vida do homem todo e seria quimérico querer estabelecer fronteiras entre as diferentes regiões do espírito. As hierofanias arcaicas do sol constituem um excelente exemplo disso, como veremos elas revelam certa inteligência global do real, sem deixar de revelar ao mesmo tempo, uma estrutura coerente e inteligível do sagrado (Eliade, 2022, p. 107).

A hierofania arcaica do sol, no vitral, propaga seus raios para todos os lados, inclusive para a imagem do Cristo ressuscitado, revelando a sua cratofonia. Desponta, na imagem seguinte, da direita para a esquerda, na cena em 1.º plano, uma representação feminina, exposta com uma igualmente rica indumentária, tendo na parte superior um véu branco e um vestido com a mesma coloração; envolto de cima para baixo, no seu corpo, um manto em uma tonalidade intensa de azul. O manto está ornado com florais e o vestido com barras, ambos dourados. No vestido encontra-se um detalhe, na altura da gola, de um padrão étnico triangular

formalmente invertido e com coloridos alternadas em amarelo e vermelho. Na parte superior encontra-se um artefato, mais especificamente um adorno na cabeça caracterizado, em consonância com a gola, por uma intersecção que versa simultaneamente em um chapéu e coroa étnicas. A mulher segura nas mãos uma escada que perpassa o seu corpo numa linha da direita para a esquerda, na diagonal. Ela encontra-se elevada sobre as nuvens, e também inclina a cabeça para a esquerda; sobre ela, há uma auréola. As exposições são suficientes para defini-la como a excelsa padroeira daquela povoação, consagrada pelo título de Nossa Senhora da Apresentação da Escada (Anexo-5). No 3º plano, e ainda na parte superior da cena, está disposta uma abertura entre a Senhora da Escada e as nuvens; sobre um 4º plano de cor azul como representação celestial, surge sobreposta ao 3º plano uma pomba no centro de um disco solar, que, a partir da iconografia cristã é identificada como a terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, o que evidencia a capacidade de irradiação da luz para a Virgem da Escada e para todos os cantos.

Esta obra, intitulada Vitral do Sagrado, localiza-se em um bairro periférico, onde aquele espaço sagrado foi concebido pelo Padre Geraldo com o intuito de que se tornasse paróquia, o que se concretizou com a consagração da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, situada no bairro do Jaguaribe (Escada, PE). A obra analisada é classificada como vitral histórico por representar personagens ou por causa da profusão de elementos; entretanto, outras características habitualmente presentes nos vitrais de caráter histórico, se apresentam de forma mais figurativa e são ressaltadas nos fortes apelos às definições didáticas para a gente daquela localidade. Podemos classificá-lo também como religioso, uma vez que mantém íntima relação a um fato histórico/religioso representado por toda a composição do vitral: as figuras de Cristo Rei e de Nossa Senhora da Apresentação da Escada. Além da comemoração da tradicional festa da Padroeira – devoção que deu origem àquela paragem – também faz alusão ao bicentenário da paróquia, fato importante para a compreensão das imagens do vitral confeccionado como um marco daquele evento, visto que as imagens constituem um texto visual com símbolos indubitavelmente relacionados à história que figuram (Nunes, 2012).

Entretanto, a devoção a Nossa Senhora da Escada não é uma exclusividade daquela localidade pernambucana. Evidenciaremos diversos indícios que remontam, por intermédio de textos e elementos arquitetônicos de espaços sagrados e suas

respectivas estatutárias, comportam um crível comprobatório de que há uma história remota da devoção, o que é corroborado por Valdis Grinsteins que explica, em artigo que publicou com o título “Nossa Senhora da Conceição da Escada”, que estaria tal manifestação religiosa ligada à “antiga devoção mariana popular de Portugal e do Brasil, ligada ao mar”:

A imagem original da Virgem Santíssima – que depois ficou conhecida sob essa invocação – é muito antiga, anterior à reconquista da cidade aos mouros, em 1147. Ela se encontrava em uma capela situada à margem do rio Tejo. Ao partir, os marinheiros encomendavam-lhe seus trabalhos, e agradeciam sua proteção ao voltar. Como a margem do rio é elevada, precisavam subir ou descer os 31 degraus que separam a capela do rio. Por isto, com o passar do tempo, a imagem de Nossa Senhora da Conceição começou a ser chamada de Conceição da Escada, para diferenciá-la de outras imagens de Nossa Senhora da Conceição (devoção muito difundida em Portugal). Desse fato resultou que a imagem passou a ser conhecida como Nossa Senhora da Escada. Dada a importância que a vida ligada ao mar tinha para o povo português naquela época, é compreensível que a referida imagem fosse das mais veneradas. De onde se explica que, cada vez que se decidia a realização de procissões para celebrar tal ou qual vitória, ou pedir proteção contra este ou aquele flagelo, eram as procissões da capela de Nossa Senhora da Escada das mais concorridas. Com o tempo, começaram a acorrer à capela pessoas em barcos de locais longínquos, a fim de cumprir promessas e votos, bem como agradecer favores recebidos. Numa determinada época, realizava-se uma procissão com tochas acesas, provavelmente à noite, que descia o rio até chegar à capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição da Escada (Grinsteins, 2000, p. 1).

A história da devoção a Nossa Senhora da Apresentação da Escada, conforme vivida na cidade da Escada-PE, está intimamente relacionada aos povos indígenas que habitavam aquela localidade e foram “convidados” a se retirar à força, usando como justificativa – que até hoje se repete – a de que eles atrapalhariam o progresso (Silva, 1995, p.8). É possível que, em outras localidades, outros aspectos estejam relacionadas à mesma devoção. A referida devoção não floresceu unicamente naquelas paragens pernambucanas, pois encontra-se disseminada por uma diversidade de lugares, no Brasil e no exterior, o que podemos comprovar por intermédio da contemplação de estatutária sacra e de seus respectivos espaços sagrados como apresentaremos Igreja e imagem de N. Sra da Escada. (Barueri SP) (Anexo- 6-7), Igreja e imagem de Nossa Senhora da Escada remonta o século XVIII (Guararema.SP)(Anexo- 8-9).

O Vitral do Sagrado, comemorativo ao ducentésimo aniversário de fundação da Paróquia de Nossa Senhora da Escada foi parte de uma grandiosa programação que marcou aquelas festividades, o que nos permite classificá-lo como um vitral histórico/religioso também portador de um viés social, pois sua contemplação nos

leva à leitura sócio-histórica e religiosa de uma época e também pode significar, epistemologicamente, por intermédio de textos verbais, escritos e imagéticos, a conjuntura atual dos agentes que ainda desejam, de modo insano, um retorno ao arbítrio.

Em 3º plano a figura mostra uma planificação hexagonal que, de modo apropriado, interfere em uma continuidade coerente em uma impressão visual das partes, culminando em uma unidade que, através da organização perceptiva da forma, se sucede sem quebras ou interrupções na sua trajetória, ou na sua fluidez visual (Gomes Filho, 2003, p. 33). Nelas, pelo simples e salutar hábito de contemplarmos o Vitral do Sagrado, encontramos um contraponto a conjuntura da década de 1980, embora podendo ser referendado ao momento atual; pela forma hexagonal percebemos um formato de colmeias, que representa a fé na organização popular comunitária e religiosa que resiste à desagregação proclamada propiciando a percepção de que a vida comunitária cooperativa é uma necessidade existencial do ser humano, e não o seu contrário – a desagregação –, como querem naturalizar e fazer-nos acreditar de modo a perdermos a fé. Esta ideia da cooperação é corroborada por Mario Sergio Cortella, para quem

a cooperação é a única maneira de existirmos de maneira mais fértil. A humanidade só sobreviveu até hoje, porque foi capaz de cooperar em vários momentos. A competição é importante quando não avança no terreno da ganância, pois uma pessoa gananciosa é aquela que quer para si a qualquer custo, enquanto uma pessoa ambiciosa é aquela que quer mais e melhor (Cortella, 2018, p. 1).

A vida comunitária é o contraponto mais visível de uma sociedade que se baseia unicamente no individualismo e na competitividade, colocando no indivíduo a responsabilidade por seus fracassos, porém sem levar em conta as condições sociais que orientam nossas escolhas. Nesse diapasão, a vida comunitária se apresenta como uma saída à falta de sentido do mundo.

As imagens são partes vivas da nossa realidade social. Tanto é que a mesma imagem pode reciclar-se, assumir papéis novos na cultura e na sociedade e pode, segundo Higuier (2018, p. 135-136) “desempenhar funções informativas, comunicativas, efetivas, religiosas, ideológicas, identitárias etc., ao mesmo tempo ou sucessivamente, [...] a arte é mais intervenção social, mobilização que codificação simbólica. A imagem visual é o lugar da construção e figuração da diferença social”. Na sociedade humana a interpretação iconológica procura compreender as

possíveis associações dos motivos artísticos das composições referentes a temas e conceitos. De tal modo que Higuete (2018) explica que Erwin Panofsky elaborou a sua metodologia concentrando seus esforços nas noções de iconografia e iconologia, porque todos os estudos visuais, inclusive do ponto de vista sócio- histórico, carregam a gênese epistemológica da história da arte, pois, em se tratando de uma disciplina humanística, se constitui em uma construção da história do engenho humano, manifestada transversalmente por uma obra de arte (Higuete, 2018). Para isso, Higuete explica quais são os interesses da iconologia:

Iconografia interessada na descrição, qualificação e classificação dos temas e assuntos representados, em vista de identificá-los corretamente, constituía a base da iconologia, que era, por sua vez, interpretação do significado intrínseco ou conteúdo das imagens, em vista de reconstruir o universo dos valores simbólicos (Higuete *In* Silveira, 2018, p. 133).

No preâmbulo mostramos a riqueza dos signos expostos na obra vitraria, bem como os elementos composicionais que formam o conjunto. Fica ainda algo a mais para dizermos sobre o significado deste "Vitrail do Sagrado". Para o Padre Geraldo o que significou, como um indivíduo consciente e marcado pela historicidade, em diálogo com a conjuntura de então e, em segundo, devemos destacar, dentre muitos, o significado do vitrail para ulterior construção do nosso país. Para efetivar a mensagem imagética devemos concluir a terceira etapa do método de Panofsky, a interpretação iconológica, inquirindo inicialmente o que aquela obra em vidro representou ou significou no contexto do momento de sua criação, bem como para o seu criador.

O que está plasmado perceptivelmente sobre o período em questão e como ele concorreu para a sua criação? Para finalizarmos, abordaremos uma discussão inequívoca e sempre presente, sobre o seu vínculo confessional, ao indagarmos o que significou como padre, para Geraldo Leite, a obra vitraria? Inicialmente entraremos no seu universo místico-religioso no qual grande parte de sua existência socio-ecclesial foi marcada em âmbito mais restrito pela ditadura civil e militar no Brasil e seus decorrentes efeitos e problemas específicos incidentes no espaço geográfico da sua paróquia e de seus paroquianos. Em nível mais amplo, foi também marcado pelo fenômeno geopolítico do pós-guerra e, como parte do mesmo processo, pela Guerra Fria. Quanto ao nível mais próximo, assim considerado o interior ecclesial na Arquidiocese de Olinda e Recife, nele foi instaurada uma onda de conservadorismo representado pela figura de Dom José Cardoso Sobrinho, Ocarm,

quando foi nomeado arcebispo, em 10 de abril de 1985, e assumiu a Arquidiocese de Olinda e Recife, em substituição a Dom Helder Camara. O Vitral do Sagrado, criado em 1986 é, de modo translúcido, acompanhado por uma compreensão da composição concatenada aos aspectos dos signos visuais e textuais. O vitral, pelo ato da contemplação, torna possível a sua compreensão tanto por parte dos videntes comuns, quanto pelos mais especializados no campo da cultura visual.

Iniciaremos pelo templo, edificado pelo Padre Geraldo em homenagem ao então padroeiro São Sebastião, dedicado também ao Coração de Jesus – do qual conseguiu uma belíssima imagem – que se tornou, posteriormente, o padroeiro principal. Os aspectos arquitetônicos da atual Matriz da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, podem ser descritos desta maneira: ao subirmos a íngreme ladeira principal, que dá acesso ao bairro do Jaguaribe, deparamo-nos com uma imponente construção com um frontal vertical que apresenta muita leveza pelas suas linhas curvas e retas; no frontal, encontram-se paredes que indicam um formato em degraus. Em seguida, outras duas curvas – uma de cada lado – da construção que suscitam a ideia de mãos postas, como se quisessem fazer reverências, ascendendo para a cruz; no centro, de baixo para cima passam três finas linhas simétricas, em concreto e, no alto da linha central, encontra-se uma cruz.

Logo é perceptível que todo o conjunto remete a um símbolo de ascensão que nos remete a Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 378) que, recorrendo a Bachelard, afirmam que “a escada é o simbolismo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade [...] todo progresso é concebido como uma subida [...]. Na arte a escada aparece como suporte imaginário da ascensão espiritual”. No frontal ainda encontra-se uma obra vitraria, de autoria do Padre Geraldo Leite, que está disposta em formato retangular e em sentido verticalizado, dividida em cenários distintos: em 1º plano encontra-se, inicialmente, quatro figuras com aspectos humanos, exceto pelas duas figuras centrais que se abrem em 3º e 4º planos. Outro elemento importante perpassa todo o vitral, num formato hexagonal o que, de maneira factual denota uma colmeia, remetendo ao significado de comunidade; este cenário expressa-se como pano de fundo em 2º plano.

Ainda na acepção vertical retangular, em 3º plano, as figuras do céu e do sol, sendo o último representado duas vezes; apesar da segregação, os quatro cenários

distintos se unificam formalmente através das leis da Gestalt, expostas no livro *Gestalt do objeto*, de Gomes Filho (2003), para quem os fatores de continuidade, de forma obrigatória e de modo a preservar coerência, sem interrupções nas suas trajetória ou fluidez, têm que auxiliar na sequencialidade, proximidade e semelhanças das figuras.

Nos dois extremos do vitral encontram-se duas figuras aladas identificadas na iconografia cristã como anjos; para Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 90), “as asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, i.e., do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito – de passagem ao corpo sutil”. Apresenta-se na direita do vitral um anjo- roxo, denominado pela predominância desta coloração, com uma vestimenta litúrgica branca sobre túnica roxa para contrastar, os seus paramentos denotam um aspecto penitencial quaresmal, tal condição é reforçada porque sustenta sobre o seu ombro direito uma cruz, enquanto na mão esquerda segura uma Bíblia, com inscrições alusivas ao texto de Mateus (13: 31-33), que diz: “o Reino de Céus é semelhante a um grão de mostarda que um homem tomou e semeou no seu campo. Embora seja a menor de todas as sementes, quando cresce é maior do que qualquer hortaliça e torna-se árvore”. Dando continuidade à construção desta história de fé, podemos perceber, de modo factual, elementos do ponto de vista do significado primário da cor roxa, que representaria o passado, aguçado pelas comemorações dos duzentos anos da paróquia, e busca evidenciar a história daquelas paragens que foi quase sempre de violência institucionalizada com os empobrecidos.

O bicentenário da Paróquia remonta a uma trajetória de luto e luta, emoldurada por uma história que envolve a questão agrária. Para compreender o projeto efetivo de poder ulterior baseado no latifúndio, é preciso retornar no tempo; para tanto somos auxiliados por citação subtraída de um texto do professor e pesquisador Edson Hely da Silva (1995, p. 53), para quem “a demarcação da Aldeia da Escada, [...] favoreceu os senhores de Engenhos. Com a delimitação e o reconhecimento das propriedades particulares, legitimou-os esbulho histórico das terras indígenas em Escada.” Esta legitimação das terras resultou na oficialização da expulsão dos índios para uma localidade nomeada de Riacho do Mato e, portanto, deu início, em meados oitocentos, à intensificação na implementação de engenhos de banguê do fabrico do açúcar (Silva, 1995, p. 2).

Este processo de concentração agrária posteriormente gestaria a modernização do setor com a construção da agroindústria sucroalcooleira gestada entre o final do XIX e início do século XX. Entretanto, este processo de industrialização não resultaria, segundo Eisenberg (1977, p. 17), em nenhuma transformação social e econômica nas suas cercanias, ao contrário, isso porque “os agentes da modernização, os plantadores amparados pelo governo, aproveitaram o processo para consolidar a própria posição na economia e na sociedade local. Portanto, não houve mudanças, no sentido de uma nova distribuição de poder e de renda”. O próprio título da obra – *Modernização sem mudança* – antecede a sua tese sobre a extensa modernização da indústria açucareira em Pernambuco, embora ela, de modo antagônico, não tenha levado a nenhuma mudança nas estruturas socioeconômicas pernambucanas.

Todavia, para a efetivação ulterior deste projeto foi preciso fazer também a transição do trabalho dos escravizados para o trabalho assalariado, com o cuidado de reduzir ao máximo o custo de produção, visando a também consolidar o monopólio da terra em grandes latifúndios para influir, efetivamente, no controle sobre a oferta de trabalho e provocar a existência de um contingente disponível de mão de obra de reserva.

Na criação do projeto colonizador fazia parte a existência de um espaço produzido que, geograficamente, implicaria as questões econômicas, principalmente no âmbito das *commodities*, o que levou Freyre (1967, p. 45) a afirmar que “o canavial desvirginou todo esse mato grosso do modo mais cru: pela queimada. A fogo é que foram se abrindo no mato virgem os claros por onde se estendeu o canavial civilizador, mas ao mesmo tempo devastador”.

Portanto, quem estivesse sob a égide territorial da agroindústria sucroalcooleira teria o dever, sem exceção, de sujeitar-se e, assim, tudo foi dominado e danificado, tanto os seres humanos quanto o ecossistema da milenar Mata Atlântica, com o exacerbado desmatamento que afetou a fauna e a flora, além dos rios perenes da região que, com as premeditadas, periódicas e deliberadas ações de poluição dos mananciais hídricos, foram transformandos em valas fétidas.

Este ulterior desprezo pelas águas não seria uma regra nesta região, mas uma exceção por que a relação entre os habitantes e as águas de Pernambuco, anterior às usinas, constituía-se de modo inverso, chegando até a haver uma relação aprazível, pois enamorados promoviam passeios romântico de barco a

remo, banhos faziam parte das prescrições médicas, além das relações místicas com cerimônias de iniciação, purificações entre as águas dispostas em rios riachos e cachoeiras; atualmente, erguem-se as casas projetando suas partes de detrás para o rio, e não é por acaso que em suas águas são jogados os dejetos das residências; dessa forma as pessoas dão as costas aos fétidos rios transformados também em esgotos para os rejeitos das usinas (Freyre, 1967).

Todavia, a água é um elemento poderosíssimo que age sobre o homem durante toda a sua trajetória existencial, pois desde a sua concepção, os seres humanos encontram-se envoltos em substâncias líquidas. A água os acompanha desde suas gêneses e, indubitavelmente, é imprescindível à própria sobrevivência desde o ato de sua absorção pelos corpos na ação de hidratar-se, até a construção e soerguimento das sociedades humanas que, não por acaso, são chamadas de civilizações hidráulicas.

Na construção das civilizações um ponto que, por vezes, é imperceptível, embora seja irrevogável seria imaginarmos a dependência do empreendimento antrópico se estabelecer nos ambientes próximos aos leitos dos rios, ou outros nos quais, mesmo com dificuldades de acesso, houvesse alguma possibilidade de extraí-la, diferentemente da civilização moderna que não se estabeleceu próximo, mas sobre as águas oceânicas. Isso remete à civilização das grandes navegações que deslizavam sobre o Atlântico, única via de acesso transnacional das relações interpessoais e mercantis. Ao adentrarem nos territórios ocupados levava-se em conta a maritimidade, pois tal aspecto favorecia um ambiente de clima mais chuvoso, com elevada incidência de vapor d'água na atmosfera e com rios perenes.

A coletividade é composta por seres humanos, entes simbólicos para os quais tudo é, ou está para ser passível de tornar-se signo; também as águas se encontram no universo simbólico da manifestação do sagrado. Logo, é preciso observar que a água é fator predominante em diversas paisagens mundo afora, tanto na paisagem física quanto na antrópica (Freyre, 1967, p. 19). É por isso que Freyre (1967, p. 26) destinou um capítulo de seu livro para tratar, exclusivamente, de questões sobre a água, porque “a água foi elemento nobre na velha paisagem de engenhos do Nordeste, onde a usina degradaria principalmente os rios. O engenho honrou as águas; não se limitou a servir-se dela”. No livro *Nordeste*, de 1967, o sociólogo Gilberto Freyre aborda que os rios eram muito valorizados e as pessoas tinham uma relação íntima com eles, elas banhavam-se para o asseio corriqueiro do corpo,

até para rituais religiosos (1967, p. 27). O autor escreve que o banho de rio, ato inimaginável nos dias atuais, constituía-se também em recomendação constante das prescrições médicas, fato corroborado neste fragmento do capítulo II – *a cana e a água* – quando expressa que, “em 1855, o médico Carolino Francisco de Lima Campos recomendava, nos seus ‘conselhos higiênicos’, ‘os banhos de, escrevendo que “para o asseio do corpo, os banhos frescos de rio”, com sabão, ‘além de preencherem o fim relativo à limpeza’, concorriam para ‘fortalecer os tecidos’ ”. Naquela conjuntura em que o progresso representado pela agroindústria sucroalcooleira denegaria acesso ao mínimo para a subsistência, pois, além de outros, teria o propósito de deixá-lo com uma única perspectiva, rumar para o jugo da agroindústria sucroalcooleira. Despótico processo que se utilizava do aparelhamento estatal para também negar as leis vigentes que, porventura, tentassem, de modo equânime, aplicá-las em favor das populações (Eisenberg, 1977, p. 17 e Freyre, 1967, p. 27).

A situação descrita conduz a uma concentração da riqueza; por isso, era imprescindível manter a malha social sob o controle de um estado policialesco e naturalizar a miséria. O já referido livro de Peter Eisenberg, *Modernização sem mudança*, revela a origem das mazelas sociais da zona da Mata Sul de Pernambuco, que reverbera por todo o estado, principalmente no contingente de mão de obra de reserva, o que está relacionado às condições de vida de todos:

Graças ao monopólio da terra os agricultores puderam dominar o mercado de trabalho. E tiraram todas as vantagens da conversão do trabalho escravo ao trabalho livre, transferindo os custos da crise econômica para os trabalhadores, na forma de escasso pagamento e de más condições de trabalho (Eisenberg, 1977, p. 145).

Esta situação foi amplificada e conservada exacerbadamente pela despótica política econômica implementada pela ditadura civil e militar, através da institucionalização da repressão por meio dos atos institucionais, sendo o mais enérgico o famigerado ato institucional nº 5, que instituiu, de modo sumário, a demissão de funcionários públicos, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, o fechamento do Congresso Nacional e cassações de mandatos de componentes do Poder Legislativo nas esferas municipal, estadual e federal.

O AI-5 ainda revogou direitos básicos que limitaram a atuação dos magistrados, como o de emitir juízos amparados na proteção do *habeas corpus*, que foi também suspenso. Contudo, todas aquelas ações possibilitaram a organização

clandestina de uma espécie de “guarda pretoriana” para manter o regime, com a colaboração de uma clandestina polícia política que tinha como objetivo efetuar prisões arbitrárias e obter confissões através de uma competente prática profissional de tortura.

Foi construído um programa de governo no qual qualquer tipo de organização social e sindical, bem como suas reivindicações, eram marginalizadas e reprimidas por parte do poder. Assim era a conjuntura de um passado histórico marcado por muitas lutas e, também, por uma demasiada mortificação corporificada pela insígnia do anjo-roxo. Todavia, do outro lado do vitral estava o anjo-verde, com uma túnica também verde sobre a qual contrastava um paramento branco – que para a liturgia católica remete ao tempo comum – e traz na sua mão esquerda uma Bíblia com alusão ao Evangelho de Marcos (16,15-16) que diz: “ide por todo o mundo, proclamai o Evangelho a toda a criatura”. Ele ainda tem, em sua mão direita, uma pomba branca que traz no bico um ramo verde, que alça voo após ser solta, e apresenta uma significação ambígua até na sua classificação zoológica, pois coexiste em simultâneos ambientes na biosfera, entre a terra e o céu, que é conceituada, como espécie pertencente à “família dos columbídeos, de caracteres zoológicos semelhantes aos dos galináceos, mas de hábitos idênticos aos dos pássaros”(Dicionário Online de Português, 2021, n.p). A pomba branca é uma ilustração reiterada na iconografia cristã, da qual, encontram-se relatos em diversos textos tanto na Talmude judaica quanto no Novo Testamento Cristão, como símbolo de pureza e esperança, mas também do martírio de santos, a exemplo, no caso, de São Policarpo, que no *post-mortem* sai do corpo mortificado numa pomba; portanto, mesmo neste caso, está sempre relacionada à transposição para outro estágio de esperança (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 728).

No cenário do anjo verde, a pomba branca com um ramo de oliveira no bico é um superlativo signo de esperança, embora igualmente se apresente em um ambíguo significado, pois enquanto na iconografia das Sagradas Escrituras anuncia a divina sapiência ela, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p.,728), “ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente [...] também, quando trás o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada.” É essencial, em qualquer figuração alada, como os anjos, representarem um alçar voo, como no caso dos pássaros; tal exposição é

corroborada no Dicionário dos símbolos (2003, p. 686): “de modo mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser”.

Outra questão suscitada pela cor verde é a adversa significação proporcionada pela monocultura canavieira que, espalhada por todo o campo de visão, impôs um monocromatismo que não teria o mesmo significado histórico, pois a cana-de-açúcar, planta exótica e considerada invasora por Gilberto Freyre, fez o verde sofrer uma recontextualização simbólica emanada do poder econômico e da ideologia do progresso disseminado pela agroindústria sucroalcooleira, cujos efeitos daninhos são sentidos diretamente nos corpos dos trabalhadores e nos dos habitantes daquele espaço geopolítico. O verde da cana-de-açúcar não é, para o intérprete da região, um sinal de esperança; ele foi transmutado em uma representação existencialmente contraproducente e mórbida. Sobre tais conversões, assim se expressa Higuete:

Sendo recíproca a relação entre sujeito e objeto, os objetos passam por metamorfoses e recontextualizações no decorrer do tempo. [...] Segundo Meneses a arte é mais intervenção social, mobilização que codificação simbólica. A imagem visual é “o lugar da construção e figuração da diferença social” (Higuete, 2018, p. 129).

A vivência na Zona da Mata Sul de Pernambuco, que foi a experimentada pelo Pe. Geraldo Leite, é de uma perceptível e generalizada ferocidade para a sociedade, o que não é exclusivo do ambiente antrópico, pois também afeta a biodiversidade; visualmente, em nível simbólico estabeleceu-se o oceano monocromático imposto pelo latifúndio e pela monocultura da cana-de-açúcar. Em tal contexto, o engajamento eclesial e social do padre Geraldo não foi suficiente e, assim, uma outra frente de luta se deu, em nível simbólico, quando ele buscou, através da inculturação litúrgica, socializar os sons, as formas e as cores.

A sua estética concede, por intermédio das obras translúcidas, uma força multicromática com a qual somente poderíamos estabelecer equivalência na forte simbologia mística e religiosa representada junto à cultura popular quando conhecemos seus brincantes e suas formas de manifestação, como nos vitrais implantados, nos quais a multicolorida explosão dos Maracatus Rurais se contrapõem e resistem ao despótico monocromatismo visual. Os personagens representados mais evidentes eram os guardiões, defensores e guerreiros místicos que, de forma antagônica, empunham lanças - símbolos da luta diária pela existência - e, simultaneamente, durante todo cortejo mantêm preso na boca um

cravo, galho de arruda ou alfavaca que suscitam uma sensível representação poética. Entretanto, para os caboclos de lança teriam aspectos misteriosos com forte referência a uma simbologia mística e religiosa de proteção com o fechamento do corpo, pois sua religiosidade estaria amparada na Jurema Sagrada, fumaça de cachimbo e charuto, o que lhes dá o domínio de uma força que altera suas percepções, para, enfim, se conectarem com mestres e caboclos. Contudo, ritualisticamente fechado o corpo, os caboclos estariam preparados para empunhar suas lanças e, impávidos, seguem em frente para travarem uma guerra simbólica em oposição aos “senhores” da singularidade cromática, dos signos unilaterais e da despótica monocultura latifundiária (Guarda, “n.p”, 2020).

O anjo-verde transporta-nos às narrativas bíblicas e, pelo arquétipo da pomba com o ramo-verde no bico, como signo do anseio de Noé, no pós-dilúvio, pela terra-prometida quando é afirmado que “a pomba voltou para ele ao entardecer, e eis que ela trazia, no bico um ramo novo de oliveira!” (Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 39). Assim, Noé ficou sabendo que as águas tinham escoado da superfície da terra. Ele esperou ainda outros sete dias e soltou a pomba, que não mais voltou para ele. A pomba é um arquétipo que ressurgue várias vezes em tempos e significações dessemelhantes nas narrativas bíblicas, mas ela sempre alça voo como presságio de ascensão para um futuro de esperança e, naqueles que lutam pela terra, em uma perspectiva conjuntural que pode ser ressignificada como o utópico ano jubilar, do qual Boff (1986, p. 42), recorrendo ao Gêneses, afirma que “será ano da graça do Senhor. Todos serão livres. Cada um voltará para sua terra que lhe será restituída e para sua família”. Portanto, em tal âmbito geopolítico carregado da historicidade de conflitos agrários, encravado na microrregião Zona da Mata Sul pernambucana, ou seja, a mata úmida e mais cobiçada, na qual se perpetuou a manutenção do latifúndio monocultural e a consequente insegurança existencial. Logo o anjo roxo significaria a trajetória de um tempo pretérito de sofrimento ocasionado por uma história despótica, enquanto no anjo verde se materializam esperanças no porvir da justiça social.

A pomba branca com o ramo verde no bico é protótipo arcaico da cultura judaico-cristã, que comporta um dúplice significado tanto na Sagrada Escritura, quanto no contexto atual da anacrônica luta pela terra prometida, levada avante pelo Senhor de todos os símbolos que, segundo a Bíblia de Jerusalém (1981, p. 34), é caracterizado no texto como uma divindade pluralista exposto desta forma: “esse

plural exprime a majestade e a riqueza interior de Deus, cujo nome comum em hebraico é de forma plural, Elohim”. Então, neste intervalo de tempo entre uma situação presente e outra do passado, a obra envidraçada garante, por intermédio da sua contemplação, uma intervenção simbiótica que ressignifica, através da inculturação litúrgica, o ano jubilar e a reforma agrária.

A presença desta ressignificação na situação delineada anteriormente se manifesta, como um sol radiante, Jesus Cristo ressurreto que, majestosamente, ressurge em um espaço etéreo entre o céu e a terra. Exibe-se a figura com uma belíssima túnica verde, um manto vermelho com barras douradas e ornamentos em ramo-floral, carregando em sua mão direita a cópia fiel da igreja Matriz e na sua mão esquerda o cetro. O verde intenso e seus adornos em ramos-florais evocam a própria natureza, na qual estariam dispostos, simultaneamente, o criador e sua criação, assim como faz referências à Bíblia, em particular ao Evangelho de Lucas, 23: 31, quando faz menção ao próprio Messias como o lenho verde. *Pari passu*, a cor vermelho carmim intensa sugere a manifestação de uma diligente e enérgica ação divina perpetrada pela divindade infindável do Cristo glorioso ressurreto que é representado pelo dourado. Manifesta-se através de uma força que age sobre as coisas e pessoas culminado na representação imagética do que traz em sua mão esquerda – um cetro – símbolo de um poder inexorável, embora não represente um reino humano passível de um exercício despótico do poder, uma vez que é o reino sobrenatural que comporta compaixão. Tal premissa é corroborada, conforme já afirmado nesta Dissertação, pela sua feição amorosa e terna que inclina a cabeça lançando, do alto, um olhar carinhoso sobre os fieis.

Percebemos ainda, do lado oposto, a significado de, na sua mão direita, empunhar uma réplica da templo do atual Santuário de Nossa Senhora da Apresentação da Escada, representando a paróquia como instituição, mas, principalmente, para significar que, em plano de um reino etéreo, todo povo da Escada estaria carinhosamente amparado por Jesus Cristo que demonstra seu poder insurreto desde a concepção até o ato final da ressurreição; neste caso, a inculturação litúrgica acontece na integração imagética, na temática, na composição e na própria disposição dos personagens que interagem através do fenômeno da contemplação.

Neste cenário é perceptível, no 3º plano, a configuração de um céu que nos remete a um ambiente celestial, justaposto pelo sol que, com sua força

irradiante, tem o poder de suscitar a presença da força luminosa do Divino incorporado na terceira pessoa da trindade, o Espírito Santo que, além de dar força no luto e na luta, abençoa a todos. Seguindo da direita para esquerda, surge diante dos nossos olhos um indubitável arquétipo feminino cuja forma produz forte impressão, o que, segundo Gomes Filho (2003, p. 36), em *Gestalt do objeto*, é “um objeto com alta pregnância, que apresenta um máximo de equilíbrio, clareza, e unificação, e um mínimo de complicação na organização de seus elementos ou unidades compositivas”. Devido a isso, suas unidades composicionais se apresentam com máxima clareza de forma, o que podemos identificar da direita para a esquerda, no terceiro cenário em 1º plano, como a representação estilizada de Nossa Senhora da Apresentação da Escada, padroeira da cidade.

As cores sugerem um significado etéreo, pois o azul, com sua profundidade e imaterialidade, busca conduzir a um mergulho no infinito, pois sobre o azul, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 141), no *Dicionário dos símbolos*, que uma superfície “repassada de azul já não é mais uma superfície [...]. Os movimentos e os sons assim como as formas desaparecem no azul, afogam-se nele e somem. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna”. Por sua vez, o vazio total do branco neutro revela e nos eleva para um momento efêmero, centrado entre o ponto de conexão do visível e invisível e, logo, a um outro início. Isso é corroborado por Chevalier e Gheerbrant (2003) quando explicam que

o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. [...] – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal assintótico, [...] é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e invisível e, portanto, é um outro início (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 141).

Neste cenário composto do 1º até o 4º plano, apesar de ser apresentada uma diversidade de elementos formais dando a impressão aparente de um ruído visual que interferiria ou poderia distorcer e alterar a harmonia ou ordenação da composição, o que, segundo Gomes Filho (2003, p. 102), poderia conter uma ideia contradita, tal aparente excesso de elementos formais na composição, ou seja, o suposto ruído visual, prejudicaria a comunicação contemplativa entre a obra e o observador, colocando em risco a harmonia da unidade da composição vitraria em questão, onde apresenta-se em 1º plano, no terceiro cenário da direita para esquerda, a signa da excelsa Virgem da Escada, porque a vislumbramos ao enfocá-

la. Gomes Filho afirma:

Ruído visual pode ser utilizado de maneira criativa, a fim de criar centros ou pontos de interesse numa determinada manifestação visual, isso porque a própria composição se estabelece numa unidade, e uma unidade também pode ser parte de um todo, aonde o conjunto de elementos diversos configuram-se no próprio objeto (Gomes Filho, 2003, p. 102).

Portanto, a unidade constituída e condensada em uma insígnia, a da escada, apela para que todos os elementos induzam a que ascendamos gradualmente, estabelecendo uma relação espiritual dicotômica entre terra e céu, embora, seja um convite para galgarmos a escadaria para o paraíso, de onde é anunciada a possível passagem para um plano celestial, que pode ser também o de uma evolução espiritual em vida.

No entanto, o processo é interrompido ou dificultado pelo pecado social, caracterizado pela aterradora desigualdade e pelos níveis de pobreza que são mensurados por diversas instituições, como a citada no texto de Boff (2017, p. 1), a Oxfam, que, anualmente, produz importantíssimos relatórios para externar mundialmente os níveis de pobreza. Foi de um deles que retiramos um trecho do texto desse conhecido teólogo, para ilustrar a situação conjuntural: “os níveis de pobreza mundial são estarrecedores”.

Boff (2017, p. 1) lembra que, segundo a Oxfam “concluiu em janeiro de 2017 que somente 8 pessoas possuem igual renda que 3,6 bilhões de pessoas, quer dizer, cerca da metade da humanidade.” Esta conjuntura mundial tem seus alicerces nas antiquíssimas relações de desigualdades sociais, por isso podemos afirmar que não se trata de um fator natural, mas que resulta da manutenção socioeconômica e cultural do *status quo*. Para Boff (2017, p. 1) a situação constitui um pecado social que, para os cristãos, tem implicações éticas muito bem externadas por ele, ao entrar em contato com o trabalho da Oxfam chocou-se e sensibilizou-de tal maneira que produziu um texto cujo título é *A fome como desafio ético e espiritual*, que traduz o quão indigna é esta situação que perdura por séculos. Enquanto voz dissonante do usual papel alienante das vivências religiosas insensíveis aos problemas socioeconômicos e que ajudam a promover o pecado social, quando ao invés de religar os fieis, os apartam da experiência hierofânica. Leonardo Boff (2017, p. 1) categoricamente afirma que “tal fato é mais que a palavra fria desigualdade”. Ético- politicamente traduz uma atroz injustiça social e, para quem ‘se move no âmbito da fé judaico-cristã, esta injustiça social representa um pecado social e estrutural que

afeta Deus e seus filhos e filhas' ”.

Apesar de todos os empecilhos que dificultam o gradual escalonamento da ascensão espiritual, devemos confiar, mantermo-nos no caminho e assim, consentir que sejamos guiados pelo Espírito Santo que suscita, de modo translúcido, uma transfiguração em hierofanias solares cujas irradiações invocam a presença da Santíssima Trindade. E uma vez que foi através de Maria que o Verbo se fez carne, ela se apresenta em uma diversidade de ícones, com suas devoções e titularidades e, devido a essas características, iremos enfocar um deles, constituindo pela devoção iconográfica de Nossa Senhora da Apresentação da Escada que, como já foi dito, é uma das tradições religiosas mais arcaicas do catolicismo, religiosidade que faz menção à apresentação de Maria consagrando-se a Deus, ao subir as escadarias do Templo. Na cidade da Escada esta devoção tem sua existência intrinsecamente arraigada na efetiva história individual e coletiva dos fieis.

Isso pode ser compreendido se associado aos inerentes arquétipos componentes do conteúdo do inconsciente coletivo, conforme as palavras de Jung (2000, p. 15-17). Porque o ente que cresceu neste ambiente, intui fazer parte dela, como referência signa materno-afetiva de uma progenitora que nos resguarda auxiliando-nos nos caminhos da existência. Porquanto seja plausível acreditarmos que de maneira especial a devoção e a fé se manifestam em todos os anos em Escada, onde a Senhora da Escada é reverenciada em uma grande festa religiosa, protagonizada pelo povo que, legitimado pela fé, pede a proteção de Maria. Esta essencial, íntima e emocionante experiência de uma hierofania mariológica com sentido de plenitude e perpetuidade, está em uma suplica poetica e excepcionalmente expressa pelo padre Geraldo em uma das composições de música-ritual inculturada, feita para a Missa Solene que encerra as festividades:

O PEDIDO

1- Peço licença senhora / Licença para cantar / No dia da sua festa/ Os passos do meu penar. / Quero dizer-te uma coisa. / Quero contigo falar / Eu sou teu filho e confio. / Que Mãe é para escutar

2- Se da 'Escada é teu nome / E mãe teu povo te chama / Vê quanta diferença / Nos degraus da escada humana / Uns em cima e outros embaixo / Um é senhor outros escravos!

3- Vê Senhora o desespero, / nos campos há tanta fome / crescendo e o desemprego / Teu povo todo consome / E a praga da doença avança / Ceifando velho, criança!

4- Não desespero Senhora / De ter um dia melhor / O mundo ver virado / No raiar de um novo sol / Na terra bonança e fartura / Que brotem em amor e

ternura!

5- Finalmente minha Mãe / Quero fazer-te um pedido / Que o orgulho deste mundo / Pelos pequenos vencidos / e tua gente de mão dadas / subir pela Santa Escada (Livro de canto, 1984, p. 72).

Ainda no vitral do sagrado, no cenário em 2º plano, os hexágonos representam uma colmeia que, no trabalho de Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 378) “é a casa das abelhas e por metonímia, as próprias abelhas enquanto coletividade, povo [...] comunidade religiosa”. A significação de coletividade e cooperação é uma constante na sua obra, bem como a existência da fragmentação. Enquanto no primeiro se constitui símbolo direto do cosmo, como uma união comunal, na segunda representaria a necessidade urgente de uma ação para ordenar o caos e restabelecer, assim, o cosmo. O 2º plano hexagonal, que perpassa de forma aparente todo o vitral, faz referências a uma vivência comunitária, o que é corroborado por Souza (2008, p. 70) na transcrição de entrevista concedida por Genilson M. de Santana, para quem “GLB era uma pessoa que primava pelo fazer coletivo”.

De acordo com Souza (2008), Padre Geraldo se encantou pela convivência comunitária. Ele não suportava fazer ou até mesmo decidir as coisas sozinho. Viveu sempre cercado de pessoas. Então, o vitral primorosamente representa, além de uma característica de sua personalidade, ideias muito fortes no tempo, ao remeter às Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), que surgiram no meio popular e almejavam a implementação de um projeto de organização do povo em células. Inicialmente, tinham as CEB's o objetivo de promover mudanças em nível micro, mas que, certamente, teriam influência no sentido mais amplo, transformando a partir do local de atuação de cada fiel, toda a sociedade em um mundo melhor, onde as relações fossem de solidariedade mútua, baseadas em um projeto utópico. Projeto que modificasse a vida, e a partir do qual cada um fosse agente engajado nas organizações sociais, e na vida cotidiana, tendo clareza do papel de fomentador de uma ação histórica que, a partir das formações que envolviam análise da conjuntura socioeconômica e política, adquirisse a consciência da sua importância como sujeito capaz de influir coletivamente e que, enquanto comunidade, considerasse de importância primordial o amparo nos textos do Evangelho como guia de suas ações.

Todavia, a obra busca alimentar uma força que, por intermédio dos signos,

tem o intuito de proporcionar a consciência de que, conforme expresso na Bíblia (1981, p. 1367) “a vinda do Reino de Deus não é observável. Não se poderá dizer: ‘Ei-lo aqui! Ei-lo ali! Pois eis que o Reino Deus está meio de vós.” Dimensão teológica que o Padre Geraldo Leite viveu e incorporou visceralmente no dia a dia da sua comunidade eclesial, o que foi muito bem exposto na seguinte referência de Souza:

Geraldo costumava assinar suas cartas/comunicações pastorais, da seguinte forma: “Pe. Geraldo Leite, pastor da Ponte”. Afinal de contas, o arraial da Ponte dos Carvalhos, situado a uns trinta quilômetros do centro de Recife, foi o lugar por excelência, onde GLB animava uma belíssima liturgia e um amplo trabalho comunitário. Esta comunidade eclesial foi ‘batizada’ pelo seu pastor com o belo nome de “Nação do Divino” (Souza, 2008, p. 74).

3.2 CAPELA DE SÃO FRANCISCO

A pequenina e aconchegante capela, dotada de singela e harmoniosa beleza, situada na periferia no extremo Sul da cidade da Escada (PE), foi erigida dedicada a São Francisco de Assis, devoção já existente no bairro que leva o seu nome. Naquela bucólica capelinha existem quatro conjuntos de vitrais dispostos na fachada inferior e superior e também nas suas laterais. No projeto o Padre Geraldo inovou em relação aos materiais não convencionais, utilizando-se de resina plástica, madeira e concreto, além do material tradicional para confecção dos vitrais. Defronte da capela nos confrontamos com a porta de acesso, a qual não oferece apenas uma simples função utilitária, mas está disposta para além disso, quando se adentra o seu pórtico torna-se parte do conjunto estético por dispor também da função de embelezar, formando uma unidade significativa a que denominamos de O Portal(Anexo-10). No contorno da porta contemplamos adornos de arte translúcida confeccionados em resina plástica colorida e tendo como suporte cobogós de concreto que se apresentam cadenciando, alternadamente e de modo sinuoso, uma ascendente vegetal composto por flores azuis e brancas; no centro superior horizontal está escrito um lema franciscano: Paz e bem!

No mesmo frontal da capela, na parte superior encontra-se outro vitral que possui sua configuração em um arquétipo de circunferência, envolto em um emoldurado branco, igualmente segregando-se para o centro do círculo por uma linha contínua em vermelho carmim existente em sua extremidade, enquanto no seu

núcleo reincidente a icônica figura estilizada de uma pomba branca que, para os cristãos, significaria o Espírito Santo. Um fato curioso é o de o seu peito estar dividido por uma linha sinuosa que ascende da direita para a esquerda com aspectos convencionais e pelos congruentes fatores de aproximação, que para Gomes Filho (2003, p. 31) o elemento que compõe essas características “sintetiza o fator de unificação da figura pelo seu equilíbrio simétrico, com os pesos visuais opostos contrabalançando e distribuídos homogeneamente.”

Todavia, o símbolo que compendia todas essas características aponta para um único signo, o yin-yang. Literalmente, ao adentrarmos aquele ambiente sagrado nos deparamos com a luminosidade advinda das suas opostas paredes laterais que, naquele templo, se apresentam- arranjados em um conjunto composto por oito vitrais retangulares, estreitos, em sentido vertical, em resina, que se mostram com sinuosos elementos vegetais: uma planta verde que ascende com quatro flores em cada cenário.

Naquele conjunto se configura uma unidade formal, nomeada de Retângulos da Iluminação, composta por elementos figurativos, linhas e formas geométricas, predominantemente de paralelogramos, composta por quatro amplos quadrados que, no seu interior, se distribuem em nove retângulos com quatro cores básicas correspondentes: amarelo, verde, azul e laranja. Vitrais confeccionados em madeira e vidro inovam tanto na matéria quanto em sua experimentação técnica, pois o vitral, quase que em sua totalidade, enquadra a luz natural, sem a interferência de ser transpassado pelo vidro para funcionar como constituinte linguístico. Quanto à luz natural, podemos produzir uma descrição formal de seus aspectos retangulares, na horizontal, divididos por nove linhas paralelas verticais e nove pequenos retângulos coloridos distribuídos no seu interior. Através de uma visão linear, formam um significativo conjunto que sugere, pelos fatores de semelhança, continuidade, alternância e movimento, uma quase musicalidade.

O pórtico desponta com uma intencionalidade que antecipa a necessária preparação para transpormos o seu espaço interior, pois estaríamos numa outra dimensão, ou seja, em território sagrado. No contorno da porta contemplamos elementos embelezadores de arte translúcida confeccionados em cobogós de concreto com resina plástica, que se apresentam, conforme já explicitado neste trabalho, cadenciando a alternância ascendente de uma planta composta por flores azuis e brancas.

Conforme já comentado, enquanto o azul desmaterializa tudo que dele se imbui, o branco se manifesta como uma cor efêmera que pode estar na ausência, mas também na somatória, igualmente ao seu antônimo cromático, o preto, sempre constituindo-se a partir de oposições neste universo simbólico; o branco é a conexão entre o visível e o invisível, a passagem de um estado a outro e, assim, apresenta uma característica transitória, ou seja, ela simboliza outro começo, o que pode referir-se às cambiantes situações empiricamente vividas pelos entes ativos no meio sociocultural, durante suas trajetórias existenciais. O branco tem uma antagônica e simultânea signa de pureza cromática, de ausência, de somatória delas, mas, em sua essência, por vezes também se coloca simbolicamente em uma dualidade entre o término e o início; além disso, é ponto de intersecção do que se manifesta visivelmente ou do que, por sua natureza, escapa à vista. É uma cor que pela essência simultânea de ora significar ausência e ora somar todas as cores, de certo modo demonstra a natureza ubíqua constituinte de um sentido dúbio, sobre o qual transcrevemos fragmento de escritos de Chevalier e Gheerbrant (2003), visando a ilustrar um quantitativo das nuances cromáticas e dos significados possíveis revelados por este pigmento:

Assim como o negro, sua contracor, branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e não tendo nenhuma variação a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores [...]. É uma cor de passagem, no sentido que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desse rito, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 141).

Nos significados da gama cromática, enquanto o branco revela, com sua cor transitória, tanto ausências quanto reinícios, podemos classificar no azul um convite para o imaterial, para transcendermos à essência de um universo onírico. Entretanto há uma outra coloração que se comporta de modo peculiar, encontra-se disposta no vitral e referenda outro significado, cujo tom cromático compendia e unifica-se na composição. De modo exemplar ela é exposta no *Dicionário dos símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, que assim se referem a esta vital coloração:

O verde é a cor do reino vegetal [...] verde que traz de novo a esperança e ao mesmo tempo volta a se nutrir [...]. Para os cristãos, a Esperança, a virtude teológica [...]. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 939).

Logo aconselha-nos, ao ingressarmos como membros de uma verdejante

comunhão, a buscarmos o caminho intangível da luminosidade configurada na translúcida arte, que suscita em nós uma imaterialidade transcendente. Ainda no conjunto vislumbramos no centro superior da sua fachada, um vitral no contorno de uma circunferência, envolto em uma moldura branca, apartado do centro por uma linha vermelha existente em sua extremidade. Nele, a cor branca simboliza um contínuo prelúdio, do mesmo modo que a linha vermelha é posto para afervorar à ação divina, assim o branco é, ao mesmo tempo transição e anúncio de um novo começo, e o vermelho uma enérgica ação divina que, ao mesmo tempo, delimita, incita e atua naquela transição.

No processo da semiose é plausível que o círculo evidencie uma unidade formal que se encerra em si e, por isso, remeta a uma signa que incita ação diante da sua contínua criação. Seu formato convencional em circunferência sugere um movimento cíclico, que denotaria a eterna essência divina, a do próprio Deus. Além disso, infinidade também da ação celestial que se encontra disposta no Dicionário dos símbolos (2003, p. 250), expõe um dos elementos geométrico reconhecido mundialmente que possui uma propriedade, ou seja, símbolo de infinidade, o círculo “simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmos, sua causalidade, sua exemplaridade, seu papel providente. E por essa via junta-se aos símbolos da divindade debruçada sobre a criação, cuja vida ela produz, regula e ordena”.

O vitral apresenta-se no formato de circunferência e nele identificamos dois planos: o primeiro, no ponto central da figura, funciona como um foco de forte atração visual, pois no círculo nos deparamos com uma pomba branca com plumas azuis estilizadas que desponta na posição central com o ramo verde-oliva no bico como “o regenerador das águas”, da esperança, para restituir à alma no incisivo estado de convulsão que se apresenta no segundo plano, todo estilhaçado. Por sua vez, na iconografia cristã, a pomba é o Espírito Santo.

No entanto, na figura emerge outro elemento não usual na iconografia cristã, possivelmente empregado de modo proposital, ou por que não se deparou com outro elemento que desse conta da significação. No seu peito encontra-se, pelos fatores convencionais, uma linha sinuosa que o divide de modo ascendente.” Mediante a descrição e fazendo uso dos fatores de aproximação e unificação o deciframos como uma figura representativa do yin e yang, como arquétipo da dualidade, equilíbrio, paz, felicidade e harmonia, o que é corroborado nas disposições no altar de São Francisco, numa talha representando as figuras do

irmão Sol, e da irmã Lua, Clara e Francisco, que, igualmente, remetem ao arquétipo de equilíbrio dual – yin e yang. É uma signa simultânea que contrabalança dois extremos estabelecidos entre o início e o fim, podendo também ser outro começo; entrevedo quando contrastado com as partes azuladas das asas, que alça voo a partir do espírito que se sobrepõe às vibrações sensoriais do azul intangível, significando uma imaterialidade e a essência restauradora do signo divinal.

Retângulos da Iluminação são uma unidade formal que se configura por elementos figurativos e formas geométricas. Compõem-se por uma predominância de paralelogramos que, formalmente, se exibem em quatro séries proporcionais de quadrados grandes que, no seu interior, comportam nove retângulos verticais pequenos que se subdividem em sete espaços, com quatro cores básicas diversificadas, integrando-se através da semiótica das cores, produzindo significados distintos, nos quais o amarelo simultaneamente surge como uma das cores mais divinas, e uma das mais terrestres, enquanto o verde é símbolo do reino vegetal, da esperança e do despertar da vida, o azul de imaterialidade que sugere a necessidade de transcender, o alaranjado revela o amor divino, o lilás é símbolo da morte de Jesus e da morte como passagem e o vermelho simboliza o princípio da vida em ação, conforme o *Dicionário de símbolos* (2003, p. 27).

Os nove retângulos coloridos, subdivididos em sete espaços verticalizados, aparentemente sugerem fatores de continuidade, de modo contínuo naquele conjunto imagético, comportam-se em um processo alternado ora ascendente, e ora em declive definindo e elevando sua potência tônica que, visualmente, se expressa de acordo com sua posição valorativa. O elementoônico pode encontrar-se em dois campos distintos como na área da linguagem, posto que, na gramática, é designado como a maior intensidade com que se profere uma vogal ou sílaba de uma palavra, enquanto na música é a primeira nota de uma escala. Nessa alternância de altitudes espaciais, podemos dizer que as notas de uma partitura são o conjunto de linhas e espaços onde ficam as notas, igualmente os retângulos movimentam-se nestas linhas e espaços no interior delimitado – como na pauta em que estão as notas – ambos dispostos para cima ou para baixo como nas linhas de uma partitura musical (Benincasa, 2022).

Aqui lembramos que este trabalho é sobre um multiartista que, além de vitralista, trilhava nas linhas da composição musical, logo é bem plausível esta simbiose imagética entre a música e a arte vitraria em questão, de onde se

evidencia o designativo sonoro número místico, no qual o receptor apresenta-se como integrante deste melodioso cosmo e, sobretudo, uma identificação de nível sensível dos altos e baixos da vida; desse modo, os fatores de continuidade convergiram de tal maneira que todos os elementos formais, por intermédio do paralelogramo, se estabeleceram em um constante, dinâmico e harmônico milagre da vida.

O Portal é um chamado para que adentremos ao espaço do sagrado, espaço que não é um ambiente qualquer. Ele nos induz a uma marca franciscana que remete à sacralização ancestral de um circunscrito mundo natural, comprimido ritualisticamente no amplo universo natural constituído a partir de uma significativa paisagem íntima na qual “o templo primitivo e natural, antes que o homem conhecesse a arte de construir, foi o Mundo. O próprio mundo é a morada da Divindade, como lembra Pasto (2010, p. 90), ao citar a Escritura: “o céu e a terra estão cheios de tua glória”. Mas, não é única nem uníssona a ideia da junção ancestral deste universo natural como um espaço do sagrado; também os apelos contemporâneo do período pós-revolução industrial, com o terror científico experimentado pelo potencial de uma guerra nuclear pela pressão exercida pela ideologia do consumismo na exploração dos recursos naturais, levou-nos a uma crise ambiental sem precedentes na história da humanidade.

Segundo Castella (2022, p. 1), “à medida que a humanidade aumenta sua capacidade de intervir na natureza com o objetivo de satisfazer necessidades e desejos crescentes, aparecem as tensões e conflitos quanto ao uso do espaço e dos recursos naturais”. Neste interim, foi gerado, desde 1869, um vocábulo específico – ecologia –, por Ernst Haeckel, pois já havia uma crescente intencionalidade em relação às questões ambientais, ocasionada pelas pressões acerca do usufruto do espaço e dos recursos naturais. Entretanto, toda a problemática conflitante e, por vezes, incongruente, entre a ideologia do progresso e o meio ambiente fez emergir uma oposição a esta situação. Para entendermos melhor a evolução iremos, de certa forma, organizar uma linha do tempo, na qual mencionaremos determinados acontecimentos e fatos que ilustraram alguns aspectos históricos sobre a problemática ambiental observando as reações à degradação do meio ambiente (Castella, 2022, “n.p”).

Iniciaremos pelo Brasil, onde é possível constatar que ocorreram intervenções a partir do ano de 1934, quando foi aprovado o primeiro código florestal; treze anos

depois, e na Suíça (1947), foi fundada a UICN - União Internacional para a Conservação da Natureza. Um acontecimento catastrófico em Londres motivado pela poluição do ar levou a óbito 1600 pessoas, em 1952. Agrotóxicos foram indiscriminadamente empregados como arma química na Primeira Guerra Mundial. No pós-guerras, mais precisamente na segunda metade do século XX, manifestou-se a ampla urgência de uma discussão das questões referentes ao tema ambiental, o que denotou uma mais ampla percepção de que a humanidade estava em um veloz e insano processo de inviabilização dos recursos necessários e imprescindíveis à sobrevivência dos seres vivos do planeta. Um evento intelectual de relevância foi a publicação do antológico livro de Rachel Carson, em 1962, cujo conteúdo, aliado ao título sugestivo – *Primavera silenciosa* – pela primeira vez abordou, de maneira científica, os efeitos nocivos da má utilização dos pesticidas e inseticidas e os impactos para o meio ambiente e para o próprio ser humano.

Logo o seu conteúdo se disseminou e protagonizou desdobramentos que ocasionaram um movimento ambientalista radical. No ano 2000, oito pesticidas foram considerados nocivos pela Assembleia Geral das Nações Unidas, bem como surgiram várias organizações em movimentos ecológicos na década de 1960, em escala mundial. Embora não exista um marco inicial para o movimento ambientalista, podemos identificar as primeiras concepções do movimento ambiental partindo de uma visão naturalista que apontava para a proteção e conservação da vida selvagem e de áreas verdes dos centros urbanos. Enquanto isso, no Brasil foi aprovado, via Congresso Nacional, o novo código florestal, em 1965. Na década de 1970 as formulações de políticas públicas resultaram em três abordagens, todas fruto de uma incipiente discussão sobre aspectos políticos, sociais e econômicos causadores dos impactos ambientais contemporâneos (Castella, 2022, “n.p”).

E para encerrar não poderia deixar de mencionar que, em 1981, o Brasil instituiu a Política Nacional do Meio Ambiente por meio da Lei nº 6.938/81, que dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente e institui o Sistema Nacional do Meio Ambiente, enquanto em nível global foi instituída, em 1983, a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), conhecida como Comissão Brundtland, que foi designada para realizar audiências ao redor do mundo e produzir um relatório formal com suas conclusões; em 1989 foi criado o Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas (IPCC, em inglês); na década de 1980 destacam-se alguns acordos multilaterais para o meio ambiente: a Convenção das

Nações Unidas sobre o Direito do Mar (CNUDM) – 1982; o Protocolo de Montreal sobre substâncias que destroem a camada de ozônio – 1987 (praticando a Convenção de Viena para a proteção da Camada de Ozônio – 1985). Então, é possível constatar que tanto em nível local quanto mundial há uma preocupação crescente com a temática ambiental.

Assim, afirmamos que a convulsiva conjuntura ambiental contemporânea já era existente no período da elaboração e concretização daquele conjunto estético arquitetônico – a Capela de São Francisco da qual alguns elementos foram tratado anteriormente, sobretudo aspectos elementares que corroboram ter a relação com a problemática ambiental influenciado o Padre Geraldo na temática do espaço sagrado dedicado ao patrono da ecologia, São Francisco de Assis, cuja aspiração de harmonia está sintetizada no lema exposto em cima do pórtico: - Paz e Bem, conforme já citado nesta Dissertação (Castella, 2022, “n.p”).

No frontispício superior da capela encontra-se um vitral em formato de circunferência, envolto por uma moldura branca e outra de tonalidade vermelho carmim. Nelas estão contidos significados distintos: enquanto o branco figura-se como um ininterrupto prelúdio, o vermelho afervora-se em uma hierofania; simultaneamente, no branco é feito o anúncio de um novo começo, enquanto o rubro mostra-se numa enérgica epifania que incita, delimita e circunvala uma ação na transição. O círculo é uma unidade significativa que se encerra por si mesma. Pela sua característica geométrica ele é uma sucessão de pontos que se circunvalam e sugerem essência divina infinda, do próprio Deus que, de forma intangível, figura-se como uma dinâmica ação cósmica mediante a sua contínua criação. A este respeito, Chevalier e Cheerbant (2003, p. 250). afirmam que “o círculo simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmo, sua causalidade, sua exemplaridade, seu papel providente. E por essa via junta-se aos símbolos da divindade debruçada sobre a criação, cuja vida ela produz, regula e ordena”.

Na circunferência é plausível identificarmos dois planos, no primeiro, encontra-se bem no centro do círculo uma imponente pomba branca com asas estilizadas com penas azuis, que paira perante um abissal precipício caótico e se insurge com um ramo de cor verde-oliva no bico, remetendo a um arcaico arquétipo do talmude judaico, com tanta frequência encerrando as fontes como também transmutando-se como regenerador aquático de equilíbrio cósmico, simulado no aparente fundo em segundo plano todo estilizado, conforme a Bíblia de Jerusalém

(2002, p. 45). Podemos observar que, concomitantemente, embora na iconografia cristã a pomba signifique o Espírito Santo, como terceira pessoa da trindade, contudo, ela traz no seu peito um elemento arquetípico não cristão, bem como outros que são ressignificados como no caso da fênix, signo ressurreto de Jesus. Este é utilizado de maneira deliberada ou, o que seria o mais apropriado, para dar conta da simbiótica sinificação de equilíbrio simétrico dos pesos visuais. A figura inferida nesta significação aponta para o dualístico signo homogêneo disposto no próprio altar, representando o claro e o escuro, feminino e masculino, Clara e Francisco, irmão Sol e Irmã Lua etc.; entretanto, culminaria no referindo arquétipo dualístico oriental, yin e yang. A própria pomba branca também sugere um arranjo no arcaico talmude judaico que, igualmente, é contrabalançado por dois extremos estabelecidos entre o início e fim, não obstante também ser outro começo, mas com suas pequenas amostras em azul contrastando com o azul das suas asas, sobrepõem um onírico alçar voo do espírito, o que nas vibrações sensoriais do intangível azul, transcende a imaterialidade da abóbada celeste restauradora do símbolo divinal.

No vitral intitulado "A Pomba" (anexo-11), a ave apresenta-se como uma espécie do mundo natural e indica-nos que podemos vislumbrar, conceitualmente, o pássaro condicionado em uma existência frágil, incapaz de se insurgir ante as adversidades das investidas das aves de rapina ou de outros predadores. Todavia, ela é ressignificada quando procuramos os vestígios da sua vinda, ou descida, nas inscrições gráficas existentes na linguagem das Escrituras Sagradas. A pomba aponta uma extraordinária e abalizada fronteira de absorção das compreensões transmutadas em outras significações, pois a arcaica signa talmúdica a indica como único animal alado capaz de anunciar a restituição do cosmo, quando do vislumbre da superfície terrestre no pós-dilúvio. Na iconografia cristã ela se ressignifica incorporando-se envolta em numa investida célica, exprimindo a intenção de encontrarmos os vestígios da representação icônica da vinda do Espírito Santo de Deus. Ela se insurge com as imateriais cores celestiais e traz consigo um vegetal de cor esverdeada representando o lenho e as suas sementes, além das linhas emolduradas, todas em vermelho. Essas últimas estimulam ao ato célico, enquanto o branco denota um novo começo. Imageticamente, com suas inerentes cores celestiais, a pomba é o sujeito de uma ação bélica representada pelo verbo no fruto encarnado.

Logo, para que a ação celestial possa acontecer será imperiosa a sua dependência para com o advir. O fruto encarnado traz consigo, do alto, a signa de um fogo abrasador que, ao refratar, não causa dor, mas, isto sim, se insurge revigorando-nos para uma incisiva e sublime ação celestial. Além do mais, o Espírito Santo é de um *continuum* signa de refranger a ardência em diversas passagens sagradas, como no batismo de Jesus Cristo. Mas esse simultâneo e efêmero testemunho de entrega será também o ulterior modo místico *resurreccion*, o que culmina no provejo processo irradiador do fogo santo em Pentecostes. Contudo, de forma congruente, nessa divinal composição a pomba, com seus aspectos alados, encontra-se pairando sobre o 2º plano, todo fragmentado, do qual surge numa reiterada signa de caos diante da violenta convulsão caótica, cujo ancestral arquétipo de animal frágil é corroborado por suas cores incorpóreas, e se insurge contrapondo-se com a matiz de uma cor incisiva, dinâmica e viva – o vermelho – provendo simultâneas cores celestiais que traz consigo, nelas figurando, igualmente, um aspecto como que de uma brisa suave, mas penetrante, sublime, incisiva e marcante, a qual aponta para uma conseqüente tradicional insígnia regeneradora do cosmo.

Então, podemos constatar que o conjunto confirma a existência de uma cosmologia cristã-franciscana que, além do já evidenciado, é corroborada quando visa a adaptar os aspectos climáticos e ambientais, através da inculturação do espaço sagrado, na adaptação para o clima tropical do Nordeste do Brasil. E, mais precisamente, no ambiente da unidade federativa de Pernambuco, que é classificado, no site do Brasil Escola (2020, p. 1), no artigo *Aspectos naturais do Estado de Pernambuco*, no qual constatamos que nela se encontre a mesorregião da Zona da Mata que, inclusa na faixa litorânea, é definida, com muita propriedade, como ambiente de clima tropical. Destacamos que nela viveu o Padre Geraldo Leite. “O clima tropical ocorre nas áreas litorâneas denominadas de zona da mata. A temperatura é elevada, a média anual é de 24°C. Quanto aos índices pluviométricos, a média anual é de 1.500 mm”. Além de todos os indelévels aspectos ambientais que balizaram as elaborações dos projetos e execuções dos espaços sagrados inculturados, foram levados em conta, ataravés da contemplação, os feitos litúrgicos compreendidos nas intervenções imagéticas e as maneiras das celebrações interagirem e auxiliarem as significações regionais da inculturação litúrgica.

Os retângulos da iluminação(Anexo-12) enquadram a luz solar de forma

direta, sem a ingerência translúcida de vidro, que emoldura uma hierofania evocadora da inefável manifestação de Deus que opera no âmago. Exceto pelo emprego dos retângulos coloridos no interior do quadrado do sol, movimenta-se de modo diversificado no espaço e se manifesta musicalmente pelos matizes de cores, denotando uma pluralidade étnico-cultural do nosso país, o que é um aspecto riquíssimo e favorável ao emprego da simbiótica inculturação litúrgica. Conforme já destacamos, uma das categorias que Geraldo Leite desenvolveu com maestria foi a musical, mais precisamente como compositor de música ritual inculturada.

Enquanto compositor ele foi um dos pioneiros de uma música-ritual que valorizava a inculturação litúrgica enquanto requisito para a criação de beleza via intervenção de uma audiência sonora pelas formas e modalidades a partir da cantoria do povo, que se expressava através de loas (louvores de alegria) e lamentos (cânticos de tristeza). Nesta territorialidade, iremos parafrasear o próprio Padre Geraldo Bastos na introdução do Livro de Cântico Loas e Lamentos (1984, p. 36) para demonstrar a musicalidade da gente “deste Nordeste sofrido e trágico, de Santos e cangaceiros, de penitentes e dançarinos”. Porque uma das experiências de criação artística desenvolvidas por ele foi a música-ritual inculturada, que produzia uma simbiótica formulação entre a cultura do Nordeste e a excelência na escrita do pesquisador, nós buscamos dar uma ideia da genialidade deste multiartista, o que corroborado pelo embasamento teórico e pela pesquisa com a exposição da farta documentação que ele, magistral e academicamente apresentou a criação da música-ritual inculturada do Padre Geraldo Leite Bastos (1984, p. 36), da coleção, das Paulinas, “Liturgia e participação”, sob o sugestivo título de *O canto novo da nação do Divino: música ritual inculturada na experiência do padre Geraldo Leite Bastos e suas comunidades*, de autoria do Frei Joaquim Fonseca (2000). Na publicação do livro, Fonseca (2000, 164) esclarece – e nós também enfatizamos – sobre a dimensão e acerca do quão imprescindível foi o protagonismo deste compositor de música-ritual inculturada ao afirmar que, além das fontes matizes para composição da “MR – Sagradas Escrituras e nas fontes litúrgicas – GLB buscou nas manifestações populares, especialmente na folc música religiosa nordestina, a vertente mais genuína para criar uma MR inculturada”.

Nesse contexto podemos, então, compreender que o enquadramento da luz natural e a interceptação ao traspassamento da luz nos nove pequenos retângulos coloridos distribuídos no seu interior, compõem uma unidade formal que é validada

por seus aspectos visuais e pela congruência advinda do fato de o autor ser também produtor de música ritual inculturada. Assim, podemos inferir que, formalmente, seus aspectos retangulares na horizontal são divididos por nove linhas paralelas verticais e apresentam-se por intermédio de uma visão linear, o que sugere, pelos fatores de semelhança, continuidade, alternância e movimento, um sentido harmonioso representado por uma intersecção, na composição, entre a cultura visual da forma e a categoria da música-ritual inculturada pela perceptiva inferência de uma escala musical na interpretação formal da musicalidade do significativo conjunto dos Retângulos da Iluminação.

3.3 VITRAL DE SANTA PAULA FRASSINETTI

A Capela de Santa Paula Frassinetti apresenta aspectos nitidamente campestres e está situada na periferia oeste da cidade da Escada, conta com amplo espaço comunitário e foi construída em um ambiente ainda hoje bastante arborizado, uma agrovila, ou seja, um conjunto habitacional destinados aos trabalhadores do campo, operários rurais popularmente chamados de cortadores de cana. Por este motivo o seu co-padroeiro é Santo Ezídio, um espanhol patrono dos camponeses. Naquele ambiente sacrossanto foram empregados vitrais, que se subdividem em quatro conjuntos, localizados no seu frontal; na parte superior encontra-se uma rosácea e, logo abaixo, três portões como parte do conjunto. Após esta rápida descrição dos frontispícios, abordaremos agora os vitrais dispostos nos nichos laterais, figurados em hexágonos em posição vertical. Foram aplicados três vitrais de cada lado, no interior do templo, no centro das janelas, ornados com flores brancas desabrochadas, que contam com um núcleo amarelo em redor do qual se agrupam, simetricamente, ascendendo de cada lado, de forma alternada, duas folhas divididas em amarelo e verde. Uma faixa laranja, no centro, em 2º plano, aparenta sobrepor-se a uma faixa branca em 3º plano.

Diante do frontispício visualizamos, no campo superior contíguo, um conjunto translúcido distribuído entre a unidade do portal, com três portões, no que seria uma constante – uma quase totalidade - deixar passar a luz natural, exceto por encontrar-se, em cada portão, uma flor azul circunvalada por dez círculos laranjas, acima do portal referido; isso porque, segundo dizem, pelo olhar das pessoas encontram-se elementos identificados geometricamente como uma circunferência e, formalmente,

uma mandala, uma rosácea cognominando-se com o círculo cósmico(Anexo-13).

O portão(Anexo-14) é composto por três portões que, mesmo não sendo conceitualmente um vitral nos moldes convencionais, completam o conjunto proporcionando uma insígnia ação deste, com suas linhas curvas e círculos entre elas, o que sugere uma dualidade expressa nas linhas paralelas. Na parte superior do pórtico está disposta uma rosácea designada como círculo cósmico, distribuída em duas unidades, na qual a primeira se apresenta por meio de linhas perpendiculares que formam as intersecções de espaços intercalados em azul e branco, contrastando com um fundo todo em branco, que dão a impressão de uma flor na intersecção de outra flor. Dirigindo o olhar mais para o centro da rosácea encontra-se uma outra, na coloração vermelho carmim, com o núcleo em amarelo, como ponto de atração visual de um manifesto aceleração centrípeta de uma translúcida arte vitraria.

No conjunto imagético encontra-se uma diversidade de elementos recorrentes na tradicional iconografia cristã e na arte dos vitrais, o que corrobora a ideia que o vitralista Geraldo Leite Bastos, apesar de estar nos confins da “periferia do mundo” era um inovador, ainda que fosse proveniente de uma tradicional arte envidraçada que se comunica com o observador através da translúcida contemplação imagética. No frontispício deparamo-nos com os recorrentes arquétipos do pórtico, das rosáceas e dos outros que se exibem em formato hexagonal. O que aferia a ele adentrar esse tradicional espaço e classificá-lo como pertencente a um seletivo grupo que se destinava a criar, por intermédio da luz, uma comunicação imagética através da contemplativa arte iluminada. Sua comunicação imagética foi desenvolvida por uma infinidade de arquétipos. Aqui recorreremos a Nunes (2012) que nos auxilia com o seu trabalho acadêmico para, assim, mostrarmos os exemplos “Rosácea” presentes no Românico (Anexo-15) e “Rose window”(Anexo-16).

Os recorrentes arquétipos encontram-se dispostos no frontal da Capela Santa Paula Frassinetti, onde o conjunto composto pelas unidades distribuídas entre dois vitrais, é combinado por um vitral – o *círculo cósmico* – confeccionado por materiais tradicionais como vidro e chumbo, e estão dispostos como suporte e contorno; um outro, entretanto, mesmo não usando os materiais tradicionais, é composto por um portão de ferro, como contorno e suporte, todo trabalhado em flores e circunferências em monocromos vidros de cor laranja, que fazem parte de uma composição denominada o *pórtico* que tem na sua parte inferior três portões

dos quais, utilitariamente, um dá acesso à capela que, como já destacamos, foi dedicada a Santa Paula Frassinetti e tem um co-padroeiro, Santo Ezidio, patrono do camponeses.

No caso específico podemos explicar, por intermédio de uma das etapas do método iconológico, tal como transmitidas através das fontes literárias, ou obtidas por leituras e, ainda, através da tradicional oralidade que essa etapa da análise iconográfica pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos que a temática da capela se propõe (Panofsky, 2014, p. 58). Naquele contexto e ambiente, a inclusão de Santo Ezidio como co-padroeiro foi uma escolha natural do Padre Geraldo, um sensível conhecedor da situação de subjugo a que os trabalhadores viviam submetidos naqueles ambientes permeados por discussões, lutas e conflitos como, por exemplo, no caso das Ligas Camponesas, do Engenho Galiléia (Vitória de Santo Antão/PE). Ocorrido devido à exacerbada violência histórica sofrida por causa da interferência e influência da agroindústria sucroalcooleira que condicionava grande parcela da sua população a condições sub-humanas, condições estudadas com profundidade por Josué de Castro (1966, p. 13). Podemos ter uma ideia daquela situação por intermédio de fragmento de sua obra, quando ele explica que na “monocultura da cana-de-açúcar a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem, reduzindo tudo a bagaço”. Assim, é impossível que algum elemento daquela composição não tenha alguma inferência para a complexa máquina de moer tudo, caracterizado pela agroindústria sucroalcooleira que visava a manutenção do seu senhorio herdado dos senhores de engenhos. Todo aquele poder emana da antiga invasora e conhecida gramínea que se constituiu economicamente em uma das mais importantes *commodities* brasileiras no mercado.

Estamos nos referindo à cana-de-açúcar que viabilizava a ocupação e influência dos ibéricos, auxiliando no estabelecimento da povoação nas terras do além-mar. Esta versátil gramínea adaptou-se tão bem às condições climáticas e ambientais que se tornou um importante elemento impulsionador na construção da civilização luso-brasileira, mantendo uma íntima relação na formação do ser nordestino e brasileiro, a ponto de ser compreensível que alguns pensem ter ela origem nas terras tupiniquins:

Como o Brasil é o maior produtor de cana, muitos acreditam que se trata de uma cultura genuinamente nacional, mas não é verdade. A planta surgiu na ilha de Nova Guiné, no meio do oceano pacífico e se espalhou para o

mundo gradualmente, junto com a migração humana. No Brasil a cana-de-açúcar só chegou em 1520, logo após os portugueses (Nova cana, 2020, p. 1).

É neste contexto que o portão, as rosáceas com suas circunvaladas circunferências e, sobretudo, as linhas sinuosas remeteriam simultaneamente aos sulcos das plantações como também às linhas mecânicas formadas pela acúmulo simétrico das folhas deixadas no campo no pós-colheita. Também os movimentos das folhas que balançam suavemente por intervenção dos ventos orientais, embora por vezes inversamente ele é signo de devastação quando sopra do clima árido e intervém nas plantações, queimando os grãos (Gn. 41: 6 e 23, 24) e ressecando as vinhas (Ez. 17: 9). O mesmo vento oriental é nocivo para aqueles que despoticamente se perpetuam no poder, como na praga dos gafanhotos que provocou a destruição dos elementos vegetais da terra. É fato que essa ventania é signo da justiça divina quando opera uma práxis divinal em favor dos oprimidos, pois foi o mesmo vento oriental do Êxodo (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 122) que proclama: “Moisés estendeu a sua mão sobre o mar. E lahweh, por um forte vento oriental que soprou toda aquela noite, fez o mar partir-se. Este se tornou terra seca, e as águas foram divididas”. Da mesma forma, o forte vento do Oriente foi também responsável por saciar o desejo de proteínas por parte do povo hebreu trazendo as codornizes, também conforme a Bíblia de Jerusalém (2002, p. 220). No nosso caso, o vento oriental proveniente do Oceano Atlântico favorece e incide sobre o continente em uma suave brisa-úmida sem oscilações climáticas bruscas.

Os ventos reiteradamente surgem nos textos sagrados como sopro de uma hierofania da existência criadora de Deus e da sua circunspeção sobre a terra, porém eles se apresentam com heterogêneos significados, principalmente os levantinos, que são lembrados pelos malefícios registrados nas escrituras, pois o mesmo vento que, neste caso, foi proveniente do deserto matou os dez filhos de Jó, conforme relato da Bíblia de Jerusalém (Jó, 1. 18-19): “estavam teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo na casa do irmão mais velho quando um furacão se levantou das bandas do deserto e abalou os quatro cantos da casa, que desabou sobre os jovens e os matou. Só eu pude escapar para trazer a notícia”.

O vento leste também é encarado como uma práxis da justiça celestial, além de ter um significado de bem-aventurança (Mt 5, 1-7). Logo os heterogêneos ventos favorecem o plantio da cana-de-açúcar e o despótico poder dos senhores donos dos

meios de produção sucroalcooleira; não obstante, nós sentimos naturalmente, através dos sentidos corpóreos, que este vento oriental nos traz benesses por intermédio de uma brisa suave e úmida e, assim, temos a sensação de que esses ventos marítimos significam o sublime e divino soprar de vida em nós.

Outro elementos presente no portão são os círculos do entorno das rosáceas como signa do seu pólen, mas, também, as sementes (gomos de cana) lançadas nas valas, ou seja o nó de cana nos sulcos das plantações que serão enterradas e, posteriormente, darão origem à cana que, depois de queimada e cortada, renasce da soca e ressoca ininterruptamente, neste caso como elemento inculturado, suscitando nesta unidade uma ambiguidade simbólica como na ressignificação do mito da Fênix como signa do Divino que, de forma exuberante, ressurgue das cinzas para dar igual sentido à cana (soca e ressoca) e ao Cristo ressurreto que, *a priori*, remetem a uma aparente finitude, mas, em seguida, emergem com toda força em radiante esplendor.

A composição do pórtico que dá acesso ao interior da capela é corroborada pelo vitral acima nomeado *círculo cósmico*. Ele é constituído por uma circunferência em formato de rosácea que se divide, no seu interior, por duas unidades circulares: a primeira, apresenta-se sobre um fundo branco por meio de linhas perpendiculares que formam as intersecções e também formam, alternadamente, um espaço nas cores azul e branco; por sua vez, a segunda unidade parte de um ponto amarelo no centro do vitral, o que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 251), recorrendo a Plotino expõem: “o centro é o pai do círculo [...]”. Inúmeros autores, dentre os quais Henry Suso, aplicam a mesma comparação do centro e do círculo, a Deus e à criação”. Esse ponto, conforme Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 559), sugere a ação celestial eterna, no centro da flor vermelha, apresentando-se como “o lótus [que] tradicionalmente tem oito, pétalas, como o espaço tem oito direções, ela é ainda símbolo da harmonia cósmica”.

O vermelho, cor que exaure o princípio da vida em sua constante dinâmica, e o amarelo, como signa de uma força centrípeta, incitam a ação que se manifesta no princípio irradiador de onde emana toda a força celestial. Enquanto nos nichos laterais existem vitrais) constituído por um texto monossêmico compostos pela representação de uma colmeia. Segundo Nunes (2012, p. 92), chama-se de monossêmico o texto no qual “a interpretação da imagem só tem um significado, só há uma maneira de interpretá-lo corretamente”, o qual podemos apresenta-lo como

“A Colmeia”(Anexo-17). Deixando o frontispício, vamos na direção dos quatro conjuntos de vitrais intitulado: “Flores de Santa Paula”(Anexo-18), dispostos nas laterais, três de cada lado, em posição vertical, na qual os paralelogramos retangulares mantêm significado contínuo de ascensão. Encontram-se dispostos, ascendendo em 1º plano, seis flores sobrepostas em cor branca contendo, no centro, difuso tom amarelo, com duas folhas segregadas ao meio pelos matizes amarelo e verde, seguindo uma linha que ocupa função de caule e divide o vitral.

O vitral segue segregando em uma barra alaranjada que, visivelmente, está sobrepondo a branca em 3º plano. Todos esses elementos compostos no formato retangular e em posição vertical, pelos seus matizes sugerem um significado de ascensão que, conforme explicitado no fragmento do artigo de Fernandes (2015, p. 15), é representado unicamente como comunidade humana, ou seja, sociorreligiosa, que é caminhante neste mundo e almeja ascender à utópica perfeição e, assim, encontrar-se, ou religar-se à perfeição do Reino de Deus, visto que para ele “cabe ao homem buscar em sua interioridade os caminhos que o levam a estados mais elevados de consciência; podemos chamá-los de [...] Reino de Deus e assim descobrir o amor que é a expressão mais clara da Divindade dentro de nós mesmos”. Em 2º plano, o vitral em hexágonos traz uma recorrente signa de colmeia que compreende, no contexto específico, uma unidade sem outra significação a não ser a de cooperação comunitária e fraternidade, nele representada como as Comunidades Eclesiais de Base (CEB’S).

O conjunto representa, naquele espaço sacrossanto, alusão a uma dinâmica de ascensão espiritual que visa a galgar um degrau mais elevado, porém sem deixar os pés bem fincados no barro massapé do Nordeste, ou seja, nas implicações dos compromissos sociais para a construção do Reino de Deus aqui e agora; assim, não poderíamos nunca desvincular-nos da justiça e, conseqüentemente, da opção preferencial pelos pobres, ou seja, daqueles que Jesus carinhosamente chama de seus pequeninos como está anunciado no Evangelho segundo Mateus: “em verdade lhes digo: cada vez que fizestes a um destes meus irmãos mais pequeninos, a mim o fizestes” (Mt, 25, 40-41). Então, todos são chamados, pela fé, a um compromisso para com os empobrecidos deste mundo, como fez Jesus de Nazaré, a esperar no sentido de não deixar que o mar de miséria se alastre por todos os cantos da terra, contrapondo-se ao projeto patrocinado pela injustiça e violência dos que detêm o poder.

Este conjunto indica uma diversidade de arquétipos recorrentes na vasta tradição de arte vitraria cristã. O pórtico é composto pelo superior círculo cósmico e, na sua parte inferior, é constituído pelo portão, pois é neste último que podemos observar por todas as nuances da análise iconográfica que as linhas sinuosas das flores e os circunvalados círculos sugerem uma unidade que, pela contemplação imagética, expede ao Cristo ressurrecto, pois de forma similar à Fênix, a cana-de-açúcar é esfacelada em gomos (sementes) que, ao serem enterradas, brotam em uma vigorosa gramínea; depois, para colhê-la, faz-se uma queimada, é decepada pelo pé e, finalmente, transportada para a agroindústria, onde será moída para se transformar em uma diversidade de produtos derivados.

É preciso compreender que, posteriormente, por intermédio do processo ininterrupto da soca e ressoca, ressurge vigorosamente, semelhante ao Cristo ressuscitado pois o cerimonial da liturgia católica constrói uma ação memorial que, no universo cristão, tem sua gênese na fundante Cerimônia da Santa Ceia, a qual é dialogicamente rememorada. Para Júlio Egrejas (2001, p. 23), a “transubstanciação é o milagre da Presença Real de Cristo, que atesta Seu amor completo pelos homens e conduz, na celebração da missa, ao momento da comunhão, no qual recebemos o verdadeiro e real Corpo de Cristo e o seu verdadeiro e real Sangue”. Nessa busca, a contemplação imagética dialógica demonstra a ação divina transformadora do mundo em lugar mais harmonioso para os seres que habitam a esfera terrestre e vislumbram o seu equilíbrio ecológico, tão ameaçado na contemporaneidade.

Em seguida, ainda no frontispício encontra-se, na parte superior, uma rosácea denominada *círculo cósmico* que, conforme já afirmado, em suas linhas perpendiculares nascores azul e branca, que se sobrepõem e se entrelaçam na significação de um aparente enérgico movimento cósmico, corroborado pelo ponto centrípeto amarelo no centro do vitral em segundo plano, o qual, nesta etapa do método da interpretação iconológica, corrobora com o que queremos demonstrar do trabalho de Chevalier e Cheerbant (2003, p. 251), para os quais “o centro é o pai do círculo [...]. Aplicam a mesma comparação do centro e do círculo, a Deus e à criação”. O que tem uma signa de infinita atuação cósmica emanada do ponto centrípeto amarelo, mas que se movimenta na direção oposta, recorrendo à força centrífuga disposta pela flor vermelha, uma vez que podemos compará-la ao conjunto dessa flor.

Todavia, estas dicotômicas cores aliadas à ausência do vermelho extenuam o precioso princípio da vida, enquanto o amarelo tem função centrípeta para o observador, e teria a simultânea função de ser centrífuga e incitar a ação cósmica no princípio de uma hierofania solar oriunda do ponto central irradiador de onde emana uma absoluta força cósmica.

É reconhecível que a rosácea reiteradamente se insurja de uma signa ininterrupta de movimentos cíclicos da vida e do mundo cósmico, pois, simultaneamente, as rosa-dos-ventos e a rosácea gótica sinalizam para uma transposição signa da rosa ao da roda, o que é corroborado por este fragmento do poema “Anúncio da Rosa”, de Carlos Drummond de Andrade (1989, p. 79): “rosa na roda, rosa na máquina, apenas rósea.” É crível que, em tempos e lugares diversos, os arquétipos desempenharam significados diferentes, como aqui nos múltiplos significados dos arquétipos da rosa com outro fragmento novamente extraído do texto de Chavalier e Cheerbant (2003, p. 788), no qual os autores expressam que, segundo a “iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo [...]. Coloca a rosa no centro da cruz, isto é, no lugar do coração de Cristo, do sagrado coração”.

Porém, a rosa representa imagem icônica de Cristo, mas também a nossa própria trajetória da vida, que, em simultâneo, se apresenta com suas flores e espinhos, ou seja, é feita de contingentes de situações adversas, bonanças, conquistas, embora quase sempre exija de nós resiliências para ultrapassarmos os percalços que podem ser ressignificados pela liturgia católica que, no Domingo de Ramos, que é uma pausa no luto e na luta quaresmal, para findarmos na Sexta-feira Santa e, *a posteriori*, vivenciarmos a mística da fundante vigília pascal.

É plausível que este vitral tenha a acepção de uma ancestral rosácea-gótica, mas ele também nos remete ao arquétipo de uma mandala, do mundo em si e da ação celestial, expressa por Fernandes (2015, p. 54) que, amparado em Jung, afirmar que “a figura de Cristo é o centro da mandala cristã”. Nesta composição é imprescindível identificarmos simetricamente uma sobreposição das cores perpendiculares nas linhas que se entrecruzam em duas unidades cíclicas e, aparentemente, operam em movimentos independentes, o que faz referências a um inconsciente coletivo transmitido através de um dito popular messiânico nordestino, que um dia há de chegar à justiça, em detrimento do poder despótico vigente: “um

dia a roda grande passará por dentro da roda pequena’.

A História rememora que, em todo fim de século ou milênio, exista o sentimento de um ciclo que se fecha. Por isso há um retorno, por intermédio do inconsciente coletivo, disseminado pela sociedade no sentimento de consumação dos tempos e, por este motivo, surgem expressões que corroboram como no exemplo a seguir que lembra o dizer dos antigos afirmando que a partir de 2000, seriam anos apocalípticos.

Todavia, os implicados por essas ideias que foram amplificadas, no caso específico, pelas mídias modernas, também buscam nas Escrituras Sagradas um reconforto, então é possível que, no Antigo Testamento, e no simbolismo do Apocalipse de São João, primordialmente as consultas se realizem em maiores quantidades. Os profetas também eram, de forma escatológica, muito requisitados. Isso propicia a que a rosácea, com seus aparentes e ininterruptos movimentos cíclicos, nos leve a um significado, transportando-nos até o deslumbre do profeta Ezequiel:

Eis a visão que tive: Vi um vento tempestuoso que soprava do Norte, umas grandes nuvens e um fogo chamejante; em torno de lá, uma grande claridade no centro algo que parecia eletro, no meio do fogo [...]. Olhei para os animais e eis que junto aos animais de quatro faces havia, no chão, uma roda. O aspecto da roda fazia lembrar o crisólito. As quatro rodas eram semelhantes entre si. Quanto ao seu aspecto e à sua disposição, davam a impressão de que uma roda estava no meio da outra, moviam-se nas quatro direções e ao mover-se nunca se voltavam para os lados (Bíblia de Jerusalém, 1973, p. 173).

No imaginário popular as coisas se transformam sobremaneira em um esperar messiânico e, a partir deste momento, surgiria um mundo novo de justiça e paz como nunca existira anteriormente. Semelhante é poética de Carlos Drummond de Andrade (2000) que, no poema *Cidade prevista* versa sobre a alegoria de uma cidade imaginária que designa uma antevisão como mote primordial e, de forma imprescindível, remeteria ao mundo utópico no qual nossa condição existencial seria a de

um mundo enfim ordenado, uma pátria sem fronteiras, sem leis e regulamentos, uma terra sem bandeiras, sem igrejas nem quartéis, sem dor, sem febre, sem ouro, um jeito só de viver, mas nesse jeito a variedade, a multiplicidade toda que há dentro de cada um. Uma cidade sem portas, de casas sem armadilha, um país de riso e glória como nunca houve nenhum. Este país não é meu nem vosso ainda, poetas, mas ele será um dia o país de todo homem (Andrade, 2000, p. 161).

Erguido o templo em veneração à Santa Paula Frassinetti, escolhida pela sua

dedicação às crianças, porque Jesus clamou, conforme a Bíblia de Jerusalém (2002, p. 1738): "deixai as crianças e não as impeçais de vir a mim, pois delas é o Reino dos Céus". A escolha do Santo Ezidio como co-padroeiro, efetuada pelo Padre Geraldo esteve conscientemente interligada à sua opção presencial pelos pobres, ali representados pelos cortadores de cana, classe tão sofrida e discriminada em nossa região, mas, também, por ser o santo o patrono dos camponeses e pela sua história de proteção contrária à relação opressiva de trabalho. O templo, com suas cores e formas, propicia um espaço sagrado simples, sem prescindir da beleza, um ambiente bucólico e acolhedor que integraria os moradores. O conjunto valoriza, pela extremada exigência ética e estética pessoal do Padre Geraldo, que dedicou-se à edificação de templos principalmente para os empobrecidos, espaços sagrados com todo o rigor técnico, repletos de encantos para os pequeninos – os preferidos por Cristo. Então, teriam que ser dedicados a eles, para eles e com eles, e teriam que refletir toda a beleza advinda da humildade e simplicidade naturalmente externadas pelos amados do Divino.

Na composição manifesta-se também uma signa da pluralidade étnica e cultural do nosso país, tão valorizada pela inculturação litúrgica. Para o presbítero da Nação do Divino, aquela experiência teve início na Comunidade Eclesial de Base da Ponte dos Carvalhos, magistralmente documentada no livro *Liturgia e participação: o Canto novo da nação do Divino*, do Frei Joaquim Fonseca (2000, p. 164), que aborda a experiência da música-ritual inculturada do Padre Geraldo Leite Bastos com a sua comunidade eclesial:

Além das fontes matizes para composição da Música Ritual – Sagradas Escrituras e fontes litúrgicas – Geraldo Leite Bastos buscou nas manifestações populares, especialmente na folclórica música religiosa nordestina, a vertente mais genuína para criar uma MR inculturada (Fonseca, 2000, p. 164).

No tempo em que Dom Helder Camara administrou a Arquidiocese de Olinda e Recife, a comunidade eclesial de base orientada pelo Padre Geraldo Leite era um referencial para pessoas de diversos lugares vivenciarem uma experiência espiritual inculturada primorosa, baseada nos documentos do Concílio Vaticano II, que se prestava a uma práxis teológica viva e frutuosa no meio dos empobrecidos.

3.4 UMA MULHER NO CÉU FOI VISTA

Os estudos da disciplina teológica Mariologia, corroboram a importância de

Maria, visto que está no cerne do despontar do cristianismo. Como a mãe de Jesus, ela é compreendida em todas as denominações cristãs; para algumas, encontra-se em excelsa posição em relação às outras mulheres; já em outras igrejas ocupa um lugar especial, porém vista na qualidade humana de uma mulher que foi escolhida, unicamente pela graça do Divino, para o projeto de genitora da segunda pessoa da trindade, Jesus Cristo, e que, assim, pôde acompanhar toda a trajetória salvífica (Batista, 2018, p. 52).

É crível que a composição musical e imagética representada pelo vitral de autoria do Padre Geraldo advém de uma longa tradição mariana que remonta aos primeiros séculos do cristianismo. Isso é confirmado no então incipiente estudo literário cristão, nomeado pelo protestante J. F. Budde, em 1730, como teologia patrística (Batista, 2018, p. 55). Nestes escritos temos a afirmação da ideia de que “já os escritos patrísticos (...) trazem várias referências a Maria, do início do cristianismo, em forma de homilias, hinos, comentários bíblicos e orações” (Batista, 2018, p. 55). O que também é confirmado na longa tradição cristã por intermédio de uma diversidade de fontes documentais.

Dialogicamente iremos delinear as relações existentes entre os diversos elementos linguísticos que funcionam na produção de sentido, como os signos escritos e os imagéticos. Todavia, explicitamente, o vitral se caracteriza pela inculturação, pois ao referir-se à Bíblia, no Livro do Apocalipse, inspirou o Padre Geraldo a compor uma música-ritual intitulada *Uma mulher no céu foi vista*, construindo uma simbiose entre o vitral, a música-ritual inculturada e o Livro do Apocalipse (12, 1-6).

O vitral *Uma mulher no céu foi vista* (Anexo-20) apresenta-se com cores vibrantes, bem solares, com arquétipos do folclore nordestino e faz referências ao apocalipse. Ele encontra-se disposto em posição vertical e, no seu interior, existem sete elementos figurativos. Em 1º plano a Virgem Maria, o dragão, os anjos (dançarinos-negros), destacando-se que um se apresenta com bastão e fitas coloridas dos mestres do Maracatu Rural e dos reisados e, outro, com o maracá que é um instrumento sagrado indígena. Toda a cena se desenrola em um ambiente com vegetação típica do semiárido nordestino, onde um radiante sol, em 2º plano, está por trás da virgem e, no 3º e último plano, o céu e o fluxo.

O ícone da virgem Maria é bastante presente na cristandade, mais especificamente este caracterizado por uma mulher vestida de sol – bastante

popular por trazer uma intrínseca relação com tradicional insígnia cristã de devoção mariana – sobreposta, em 2º plano pelo azul celeste que, no Gênesis (1973, p. 33 – citação de rodapé, letra “f”) é o símbolo da “aparente ‘abóbada’ do céu era, para os antigos semitas, uma sólida cúpula que retinha as águas superiores; através de suas aberturas jorrará o dilúvio”. As águas celestiais, como regeneradoras da esperança, também têm presença marcante na literatura. Todos estes elementos, ou linguagens, mantêm intensa relação com a temática e estão ligados ao texto fundante das Sagradas Escrituras, no Livro do Apocalipse, capítulo 12, versículos um ao seis.

Na cultura brasileira muitos elementos arquetípicos de mulheres permeiam nosso imaginário, assumindo diversos papéis e significados, como, por exemplo, os de progenitora, de musa inspiradora, de ser resiliente ao se adaptar às intempéries, a que resiste às alterações ou aos infortúnios, como a dor, o sofrimento, a sujeição a que as mulheres são acometidas pelo machismo estrutural; no entanto, também elas trazem em seu íntimo a signa de serem e terem uma imprescindível beleza e portarem uma dinâmica que embeleza harmonicamente os ambientes, o que foi tão bem expresso nas literaturas brasileira e mundial. Um exemplo magnífico seria a renomada obra de Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol*, cuja imagem da capa do livro consta dos anexos (Anexo-21).

Outra referência a este tema está no texto do Apocalipse que contém escatológica narrativa acerca de uma mulher gestante, já em trabalho de parto que, apesar de estar em uma situação ímpar de necessidade e vulnerabilidade, não pode apoiar-se por que o perigo sorrateiramente à espreita no intuito de destruir a existência do seu nascituro. Um ambiente tão pernicioso que não garantiria a uma parturiente o natural direito de parir sem correr o risco de ser acometida por uma violência extremada, pois não é um espaço favorável à manutenção da própria vida. Apesar do contexto adverso, a mulher puérpera demonstra resiliência ao reagir em defesa do seu rebento, o que é representado por uma lança que, de modo transversal, ataca o dragão destruidor:

Um grandioso sinal apareceu no céu: uma mulher vestida como o sol, tendo a lua sob seus pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres, e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra. O Dragão postou-se diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o

seu filho, tão logo nascesse. Ela deu à luz a um filho, um varão, que regerá todas as nações com cetro de ferro. Seu filho, porém, foi arrebatado para junto de Deus e de seu trono (Apocalipse, 12, 1-6).

Neste exemplo envidraçado é ressaltada uma sublime mulher negra, como Nossa Senhora Aparecida, com indumentária e acessórios étnico-raciais com aspectos regionalistas, no seu inconfundível manto azul-celeste e sua túnica branca com barras mescladas em dourado e laranja. Ela majestosamente insurge como o sinal garantidos de que “uma mulher no céu foi vista”, como uma progenitora célica sobrelevada no cenário em relação ao inominável, representado pelo dragão, e que trava uma luta simbólica na qual ela não é indiferente, pois defende o seu rebento e tudo aquilo que ele representa, contrapondo-se ao projeto que viabiliza as sublevações maléficas.

Todavia coexistem dois projetos antagônicos, nos quais encontramos um esperançar no projeto salvífico do Cristo ressuscitado, conforme narra o Evangelho de João (cap. 10, vers 10-11), no momento em que anuncia que “o ladrão vem só roubar, matar e destruir. Eu vim para que todos tenham vida e a tenham em abundância. Eu sou o bom pastor: o bom pastor dá a sua vida pelas suas ovelhas”. Na sua mão direita a mulher carrega um menino-negro sagrado e na esquerda empunha uma lança que transversalmente atravessa, da esquerda para direita, um elemento figurativo identificado por um medonho Dragão, com olhos de fogo, crina em ardor de coloração furta-cor vermelha e laranja, que tem seu corpo uma coloração esverdeada com divisões em configurações circulares brancas e alternadas formas triangulares brancas contrastante com as verdes. Na parte inferior do vitral encontram-se os benditos negros-anjos brincantes que bailam um cerimonial, exibem-se com matizes e feitios regionalizados nas suas indumentárias com predominantes colorações amarelas nas camisas e chapéus, cores avermelhadas no colete de couro e calças azuis que lembram as dos vagueiros. Contém adereços como chapéus em cores amarelas nos quais vemos, em suas partes superiores figuras círculos e, no outro, estrelas azuis, sendo também possível distinguirmos fitas vermelhas, verdes e azuis.

Os anjos-negros bailam juntos os passos de um memorial que é marcado pelo ritmo de um instrumento sagrado, que um do anjos-dançarinos traz em uma de suas mãos, o maracá, que, por sua sacralidade cerimonial oferece igual equivalência a outro instrumento de percussão, muito difundido secularmente, mas imprescindível

primordialmente para as religiões de matriz africana – o tambor – que é um instrumento elementar para as realizações das danças cerimoniais, porque demarca o ritmo e dá o tom para as manifestações do sagrado. Para Chevalier e Gheerbrant (2003), o maracá produz um efeito equivalente porque é um

instrumento sagrado com a mesma função que o tambor siberiano entre os xamãs americanos. Para os índios pawnees, os maracás simbolizavam seios da Mãe Primeira. Os Tupinambás do Brasil levavam seus maracás além-túmulo para assinalar sua presença aos antepassados. Um dos símbolos da entrada em comunicação com o divino (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 592).

O maracá baliza o ritmo da dança-cerimonial, enquanto o outro, com bastão todo enfeitado de fitas coloridas, atua como se fosse o regente, o que os remete às festas de Reis e, também, aos mestres-brincantes do Maracatu Rural, que dão a marcação através do mote improvisado, e cantam e dançam encenando um teatro cultural nos folguedos do Nordeste brasileiro. Todo o conjunto constrói um memorial como um co-participante reforçando asavas celestiais para a batalha, enfim como no versículo da Epístola de São Paulo (aos...), que proclama: ‘combati o bom combate, terminei a minha carreira, guardei a fé’, ou seja, não é uma luta versus outrem, mas para pôr fim àquela épica contenda e, enfim celebrar uma signa festança da vitória do amor, que debela o ódio, tudo em função de valores benditos nestes versos que proferem que “disciplina é liberdade, compaixão é fortaleza; ter bondade é ter coragem” (Renato Russo). É nesta celebrativa passagem imagética arquetípica que advém das Escrituras Sagradas, que a inculturação litúrgica possibilitou esta signa disputa ser travada no ambiente, conforme diz Bastos (1984, p. 65): “deste Nordeste sofrido e trágico, de Santos e cangaceiros de penitentes e dançarinos”. É neste cenário que a batalha é travada, podendo ser também interna, na qual personagens lutam de forma épica.

Portanto, vale ressaltar que a subjetividade da personagem representada pela mulher, apesar de apresentar uma condição signa de ternura, serenidade, confiança e fé, sinergicamente reage pela ação do espírito irradiada por uma hierofania solar localizada no lugar mais eminente; nesse ínterim, o menino Jesus encontra-se sob a proteção materna, mas, ao mesmo tempo, a ação que deflagra o golpe do varão de ferro na direção do Dragão, sugere uma ação do Espírito Santo de Deus, logo estamos diante de uma sublevação simbólica da Divindade Triádica. Oferecendo uma sinérgica força que lhe possibilitou uma condição de altivez que a legitimou.

Bastos (1984, p. 66) prossegue afirmando que doravante poderemos dizer-te “Salve a virgem Maria, / Da igreja modelo e Guia, / Mãe dessa gente mestiça faz que teu Filho eterno / Com sua vara de ferro / faça reinar a justiça”. É uma Mulher vestida de Sol, revestida como instrumento do poder de Elohim, despontada em uma hierofania solar. Nos versos do Pe. Geraldo Bastos (1984, p. 65-66), “A mulher é a igreja / Sua força é a fraqueza / O poder de Deus é assim. / Neste mundo desterrada / Sempre a marchar sem parada/ para regiões do sem fim”. Enquanto isso, seu opositor encontra-se furtivamente entre as gamas cromáticas do verde e vermelho-terra, camufla-se, debelado aos pés da Mulher e se metamorfoseia simultaneamente em dragão e serpente, pois é da sua dúbia natureza perversa provocar tanto o confronto quanto o sutil ataque sorrateiro. Poder nefasto representado nestes versos inculturados nos quais o Pe. Geraldo Bastos (1984, pp. 65-66) anuncia que “Os poderosos da terra / Vão semeando a guerra / É o batalhão do dragão / Todo de ouro enfeitado / Com seu dinheiro roubado / tenta iludir os cristãos”. Na última unidade apresenta-se o azul celeste como um componente transcendente célico, o que, segundo trecho do Livro de Gênesis, é o símbolo do que a “aparente ‘abóbada’ do céu era, para os antigos semitas, uma sólida cúpula que retinha as águas superiores; através de suas aberturas jorrará o dilúvio”. Esta concomitante significação indica tanto um acontecimento caótico, quanto sempre é de uma signa regeneradora, um esperar na benéfica restituição da ordem cósmica.

É plausível todos os elementos figurados naquela diáfana obra, de modo arquetípico, remeterem a um marchar com insígnias regionalistas desfraldadas, não obstante, a ação passar-se em um ambiente bem característico da paisagem do semiárido do Nordeste brasileiro onde foi encenado este imagético auto. É aí que a virgem sinergicamente atua no etéreo firmamento travando uma luta contra as forças maléficas representadas pelo dragão; além disso, tais forças também são representadas pelo medonho flagelo da seca que, como signa do imaginário popular nordestino é uma realidade inadaptável, maléfica e imutável, que requer a ação célica para ser transformada, o que está bem expresso em trecho no canto inculturado do Padre Reginaldo Veloso “como os riachos secos lá do meu Sertão / muda Senhor, assim, nossa situação”. Diante de uma realidade de difícil transformação, a Mulher se reveste da hierofania solar, com suas matizes multicoloridas similares às do um maracatu, e representa a própria Revelação de Deus ou sua manifestação em Jesus: epifania do Senhor. Tudo é muito bem

demonstrado pela música-ritual inculturada, retirada do texto de Bastos com o mesmo título, composta ritmo que é patrimônio do histórico estado de Pernambuco: o Maracatu:

UMA MULHER NO CÉU FOI VISTA

Uma mulher no céu foi vista, / De doze estrelas coroada/ toda vestida de Sol
/ E com a Lua calçada (Refrão)

1. Na mais terrível intriga / entre a serpente antiga /Contra a frágil mulher/ Todo poder deste mundo portando um ódio profundo, parece vitória ter.
2. Os poderosos da terra / Vão semeando a guerra / É o batalhão do dragão / Todo de ouro enfeitado / Com seu dinheiro roubado tenta iludir os cristãos.
3. A mulher e a igreja / Sua força é a fraqueza / O poder de Deus é assim. / Neste mundo desterrado / Sempre a marchar sem parada/ para regiões do sem fim.
4. Salve a virgem Maria, / Da igreja modelo e Guia, / Mãe dessa gente mestiça faz que teu Filho eterno / Com sua vara de ferro / faça reinar a justiça (Loas e Lamentos, 1984, p. 65-66).

Mediante a densidade das complexas insígnias que compõem o conjunto da obra envidraçada que denota uma polissêmica interpretação, pela base real da descrição pré-iconográfica como uma etapa de fácil identificação empírica por parte de um observador comum, aqui é reforçada a relação dos textos iconográficos da capa do livro *Uma mulher vestida de Sol*, ao das Sagradas Escrituras no capítulo 12, versículos de 1 a 6, do Apocalipse, e com arquétipos do imaginário popular nordestino. Pode haver nos temas das escrituras e das alegorias uma explícita identificação, ou seja, só havendo uma maneira de interpretá-lo corretamente como em um texto monossêmico (Nunes, 2012). Todavia, trata-se de um texto imagético polissêmico, pois na composição é plausível observarmos alta pregnância, pois quando olhamos a imagem do vitral facilmente o interpretamos, ou seja, o receptor consegue entendê-la rapidamente, e isso se deve à capacidade que teria de produzir informações com o máximo de equilíbrio, clareza e unificação visual (Gomes Filho, 2003).

a

3.5 ROSA-MÍSTICA

A Rosa Mística (Anexo-22) é um belíssimo vitral que, aparentemente, contém aspecto monocromático, o que é caracterizado pela predominância quase absoluta da imaterialidade do azul-celeste. Todavia, se o observamos com cautela identificamos alternância do branco entre as densidades das gradações claras; para

realçar o contraste, ascende o laranja emerge da parte inferior uma forma com menor grau de pregnância em incisivo vermelho.

O tema primário ou natural do vitral é um paralelogramo retangular que pode ser segregado em três planos. O primeiro contém sinuosas linhas paralelas, com gradações branca, azul, amarelo e verde, denominadas fluxos, que ascendem de um ponto inferior da composição. No mesmo plano, com uma dinâmica ascensionada de linhas e flores estilizadas no seu interior, a composição amplia-se, inter cruzam e fluem movimentos centrífugos (Gomes Filho, 2003).

No segundo plano encontram-se, com quase imperceptível grau de pregnância da forma, um enigmático pássaro localizado na parte inferior e central de onde se originam todos os fluxos. Enquanto o 3º e último ilustra que, dentre as três categorias da tipificação textual, o conjunto pode ser classificado como texto de configuração polissêmica; segrega este último plano, indubitavelmente, a leitura deste conglomerado de retalhos, o que culminaria em um texto monossêmico por sua representação formal com alternâncias nas cores azul e branca, o que é exposto, no terceiro plano, como insígnia de caos (Nunes, 2012).

Esta fase da análise implica uma proximidade com específicos temas e juízos de valor iguais aos comunicados através das fontes literárias, quer obtidos por resolutas leituras ou viabilizados pelas tradições orais. Podemos observar que o vitral foi confeccionado com suporte de chumbo e armação em aço. No seu aspecto iconográfico encontra-se segregado em três planos: no primeiro, apresenta-se um formato retangular e no seu cerne enflora-se, entre as linhas paralelas e sinuosas em cores amarela, branca, azul e verde, um fluxo-floral que, partindo de um ponto central inferior, se sobleva e entrecruza em direções opostas. Em segundo plano, encontra-se uma representação complexa com pouca pregnância formal, mas que, pelas formas e cores – branca, vermelha, amarela e azul – revela um pássaro, também pelos aspectos formais dos penachos. No terceiro e último, o vitral encontra-se alternadamente em azul e branco todo fragmentado, significando um plano caótico.

Este vitral figura-se em cores como o azul celestial, signa da imaterialidade transcendente; contudo, e inversamente, o amarelo mostra um supino grau de calefação, em direção ascendente que tende a crescer vertiginosamente no instante exato da grande explosão dos fluxos em florescência, o que corroborado pelo signo da rosa. Segundo Chevalier e Cheerbant (2003, p. 788-789), “na iconografia cristã a

rosa é a taça ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou signos das chagas de Cristo [...]. Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico”.

Esta composição vitraria sugere, a partir de suas cores celestiais, com a presença imaterial do azul e da antagônica e incisiva cor amarela, um concomitante significado da explosão do renascimento místico, como também conduz ao precedente e caótico óbito de Cristo, representado no terceiro plano, todo em pedaços, mas que, *a posteriori*, surge ininterruptamente no tempo e espaço memorial por intermédio das narrativas escritas. Além disso, é revivido desde tempos imemoriais nos textos imagéticos, como neste caso em que a ascensão da explosão dos fluxos-florais está expressa no vitral da Rosa-Mística.

Ele, portanto, nos direciona a uma dinâmica simbólica do renascimento místico, expresso categoricamente pelo íntegro Cristo Ressuscitado. Esta convulsiva condição caótica, faz memória ao categórico momento da morte do Cristo que, igualmente, de modo súbito e célere, esmaecia por si mesmo os luzeiros da abóbada celeste, o que é corroborado pelo texto das escrituras sagradas que descreve, claramente e de maneira crucial, a solene passagem da vida para a morte, assunto eternizado pelas publicações das escrituras sagradas.

Aqui recorremos ao evangelho segundo Lucas para aclamarmos: “era já mais ou menos a hora sexta, e houve trevas sobre a terra inteira até à hora nona, tendo desaparecido o Sol. O véu do Santuário rasgou-se ao meio, e Jesus deu um forte grito: Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito! Dizendo isso, expirou”. A sua passagem pela morte é o ponto zero, mas não o fim deste episódio, pois, no desenrolar dos acontecimentos assumiu, depois, um caráter sobrenatural, no qual a morte foi debelada pela sublevação do Ressurreto, provendo contínuo memorial e um novo retorno à natureza primordial do estado edênico.

É oportuno expressar que todos os arquétipos daquele vitral contêm uma organização da forma que conduz para uma ordem espacial, pois têm o intuito de, por meio do agrupamento, constituir uma figura total, alcançando, assim, uma estável estrutura e uma boa continuidade da forma que favorece a fluidez visual dos que o contemplam. Entretanto, observamos que existe um elemento abstrato na organização da forma, o que dificulta a interpretação e, assim, denota uma menor pregnância da forma. Mas os fatores de proximidade e sequencialidade são expressos na obra, e isso é corroborado pelo vitral *A criação*, no qual é quase

consecutiva a condição dualística dos arquétipos de caos e cosmos, percepção confirmada através das formas, linhas e cores.

A composição encontra-se diversificada na cor branca, o que representaria um eterno estado de transição, enquanto o azul aparece como profundo mergulho no onírico que, interconectado ao signo da Rosa-mística, lhe outorga uma signa metafísica com seus fluxos florais. Chevalier e Cheerbant (2003, p. 437-439) reforçam a significação quando expõem que “as flores representam muitas vezes as almas dos mortos, [...] apresenta-se como uma figura – arquétipo da alma, como centro espiritual. [...] é idêntica ao elixir da vida; a floração é o retorno ao estado primordial”.

Tal característica é representada no terceiro plano, que só existe mediante a compreensão do conjunto que está constituído por fragmentos em azul e branco, fazendo menção ao momento caótico de ruptura da conexão entre o criador e a criatura, período de crise no instante da morte de Cristo, arquétipo sempre presente em sua obra. Porém, da mesma forma, conduz à própria efêmera condição da existência humana, que oscila entre um estruturado equilíbrio psicológico e, por vezes, experimenta momentos caóticos. Entretanto, quando este fato ocorre em um sentido mais amplo, ou seja, em um nível sociopolítico e econômico, obviamente alcança a esfera simbólica e se reflete na sociedade, ocasionando uma desarticulação na produção de significados (Siepierski, 2003).

Não obstante, estas narrativas expositivas auxiliam no fabrico de significações destinadas à sociedade que, na antiguidade, se encontrava em dilatada desarticulação, originando um vácuo de significados, dando lugar à inter-relação entre a ocupação da cultura estrangeira e a alternativa cristã ulterior à derrocada do Império Romano, marco temporal do fim da Idade Antiga e início da Idade Média Ocidental. Naquele período transitório gestava-se uma nova articulação de significados que gerou, a partir de então, a divisão na história em antes e depois de Cristo.

A obra envidraçada é constituída por matizes e elementos formais que remetem, simbólica e simultaneamente, ao estado transitório, com uma imersão no onírico, inter-relacionado ao terceiro plano em pedaços, uma circunstância convulsiva que remete ao ponto zero, a um marco histórico na espacialidade temporal produzido precisamente entre as trevas signas da inexistência, que foi o exato momento da morte de Jesus Cristo, magistralmente descrita no Evangelho de

Lucas: “Já era mais ou menos meio-dia, e uma escuridão cobriu toda a região até às três horas da tarde, pois o Sol parou de brilhar”.

Então Jesus deu um forte grito: “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito. Dizendo isso, expirou”. Mediante a natural e inalterável categoria da morte, Cristo se insurge para torná-la uma efêmera condição que, com força, é circunstanciada no vitral por fluxos florais, e deferem uma signa da Rosa Mística como símbolo do Cristo Ressurreto, descrito nas Escrituras Sagradas, quando anunciam o poder de explicitar o fundamental e imprescindível dogma da fé cristã, eternizado no arrebatador versículo do Evangelho segundo Mateus.

De repente houve um grande tremor de terra: O anjo do Senhor desceu do céu e, aproximando-se, retirou a pedra, e sentou-se nela. Sua aparência era como a de um relâmpago, e suas vestes eram tão brancas como a neve. Os guardas tremeram de medo diante do anjo, e ficaram mortos. Então o anjo disse às mulheres: “Não tenhais medo. Eu sei que vocês estão procurando Jesus, que foi crucificado.” Ele não está aqui. Ressuscitou, como havia dito” (Edição pastoral, 28. 2- 6, 2003, p. 1279).

O vitral nomeado como Rosa Mística conserva nos seus arquétipos um fechamento que, por intermédio da continuidade, favorece uma fluidez visual e, assim, diante do vitral da Rosa Mística, é plausível que nesta narrativa textual imagética contenha uma alusão ao momento em que o Filho do Homem, em um aparente corpo perecível, inversamente se insira em uma divindade ressurreta, condição prévia intencional para tornar-se incógnito na sua real identidade, o que vinha gradativamente sendo revelado. Tal juízo foi corroborado no Concílio de Calcedônia, que definiu, nas palavras de Silva (2009, p. 17) ser o “Cristo, perfeito quanto divindade, e perfeito quanto humanidade, verdadeiramente Deus e verdadeiramente homem, constando de alma racional e de corpo consubstancial”.

Esta definição da ortodoxia doutrinária, formulada no Concílio de Calcedônia, é considerada oficial pelas igrejas cristãs; ele formulou e pôs fim aos debates ao produzir uma formulação da natureza de Cristo aceita até os dias atuais, Cristo como uma divindade triádica; naquele concílio concluiu-se que ele é incorruptível tanto na divindade quanto na sua humanidade, é uma só pessoa: Cristo é o mesmo, ou seja, ele é Senhor, mas é também o Filho Unigênito e, além disso, é admissível a coexistência de duas naturezas o que, de forma alguma pode ser anulado, sequer pela morte, pois é inconfundível e imutável, inseparável e indivisível. A elevação de sua natureza de modo algum é anulada, porque é a associação de diferentes coisas, de modo a formar um todo homogêneo, sem anular a subjetividade de cada uma das

partes que se conservam ilesas e convergem para estruturar uma só pessoa e substância (hipostasia) (Silva, 2009, p. 17). Misticamente revela-se, na junção de agrupamentos de subsídios em um só corpo material, uma mesma substância eucarística, ou seja, em uma ulterior consubstanciação em Cristo Ressurreto.

Em segundo plano, encontra-se uma representação complexa que lembra um pássaro em cores vermelha, branca, amarela e azul, enquanto em terceiro e último plano um fundo, em fragmentos de cores azul e branca se alternam. As linhas oblíquas lembram o movimento em ação, iniciam-se de um ponto zero e vão se alargando dando uma visão de perspectiva e profundidade. Com seu fluxo floral e uma beleza efêmera, como a nossa vida, transcorre em direção ao alto, simbolizando a relação da terra com o céu. Podemos relacioná-la com a Teologia da Libertação, através de numa citação retirada de Boff (1986, p. 90): “a ressurreição é a realização de seu anúncio de total libertação [...] chegou com a ressurreição de Jesus, à plena luz ao meio-dia [...] fez que todos os grilhões se rompam e Ele emerge para a vida”.

Para discutirmos sobre o conceito de unidade daquele vitral, faz-se necessário atentarmos às discussões sobre o sistema de leitura visual da forma, o qual encontra-se como subtema do livro *Gestalt do objeto*, não obstante ser o conteúdo abordado conceituado sobre as leis da Gestalt pelo escritor João Gomes Filho, que é um professor condicionado a atender às necessidades didático- pedagógicas das artes visuais. Gomes Filho (2003), promove um debate temático visando a implementar um juízo explicando que

uma unidade pode ser consubstanciada num único elemento, que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo. Ainda, numa conceituação mais ampla, pode ser entendido como o conjunto de mais de um elemento, configurando o “todo” propriamente dito, ou seja, o próprio objeto [...]. Uma ou mais unidades formais podem ser segregadas ou dentro de um todo por meio de diversos elementos como: ponto, linhas, volume, cores, sombras, brilhos, texturas e outros, isolados ou combinados entre si (Gomes Filho, 2003, p. 29).

Diante do vitral da Rosa Mística, constatamos que o conjunto se divide em três unidades, embora possa ser percebido em configuração no todo, ou seja, na totalidade do próprio objeto. Logo, assimila-se que a unidade formal que se configura em um todo é perceptível por intermédio das conexões das subunidades, da mesma forma que é factível compreendê-los em uma diversidade de elementos que, conjuntamente, podem encontrar-se estando dispostas isoladamente ou

estarem combinadas entre si (Gomes Filho, 2003, p. 29). Este conjunto, de acordo com tipificação textual, pode ser categorizado como um texto polissêmico devido ao fato de nele haver uma diversidade de insígnias que o configuram em encantada atuação celestial (Nunes, 2012, p. 92). A ação célica, exposta por intercessão de elementos iconográficos, como ponto, linhas, volume, sombras, brilhos, texturas, cores e formas, ampara a constatação de que se presta como intermediário entre os arquétipos de fluxos, o que acabou simulando um desprendimento do ínfimo chão, tendo a ação de influir, pela força dos fluxos predispostos, e de crescer vertiginosamente, resplandecendo em intensos e ascendentes influxos em florescência; em numa adversativa dinâmica, tudo explode e conduz a um contrafluxo expedido no momento excepcional de uma significação do renascer místico, por sinalização, em Cristo Ressurreto.

3.6 OBRA-PRIMA: A CRIAÇÃO

O vitral (Anexo-23) é descrito, com efeito, em três planos bem definidos por linhas, cores, textura e formas que se encontram inicialmente por doze linhas paralelas sinuosas tendo no seu interior uma textura ondulada e ligeiramente embaçada. Neste plano inicial estão representados seis fluxos que se expandem em direções opostas, mas partem do mesmo ponto inferior.

No plano seguinte, entre as anteriores e estilizadas linhas sinuosas, sinergicamente movimentam-se os pássaros, ou um pássaro em sequência de voo, multicolorido(s) em matizes que vão desde o vermelho ao amarelo-ouro, do branco-fosco e, prosseguindo, até as duas tonalidades de azul, auxiliando uma diversidade cromática. A terceira unidade, disposta em fragmentos, sugere tanto os elementos para uma edificação e ordenação cósmica, quanto os empilhamentos de elementos caóticos.

Neste vitral, nos planos iniciais, os fluxos partem do mesmo ponto inferior para o alto, em direções opostas, com tonalidades claras e texturas onduladas ligeiramente opaca nos seus vidros, e indicam aparentes movimentos no seu campo cromático, o que sugere o fruir das águas primordiais; fazendo-se uso da técnica de aplicação da perspectiva, eles dão a impressão de profundidade entre o plano do fluxo-líquido e o fundo cenográfico todo fragmentado, sendo observável entre eles o aplainar dos pássaros, ou o sequencial voo de um único pássaro, multicolorido(s),

com gradações que vão desde o branco como ausência de todas as cores, que contrasta, predominantemente, com as gradações do azul, denotando uma imersão no onírico mundo da imaterialidade cromática, seguido do significado de fecundidade do laranja, findando com o rubro – sempre associado ao símbolo do que ocorre durante o período diurno – brilhante como o vermelho que incita à ação e se lança sob a égide do impulso centrífugo e das desmesuradas e irredutíveis forças solares espalhadas por todos os cantos e coisas (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 107, 141, 536, 686). Para Chevalier e Gheerbrant o vermelho é

universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo, e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro [...]. Este vermelho, como se vê, é o matricial, uterino [...]. O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 944-945).

No primeiro livro, por meio da sua forma e conteúdo, as características dos artifícios literários tornam plausíveis, segundo Pinto (2006, p. 23), que no “Gênesis comunica tanto por meio da sua forma quanto por meio de seu conteúdo”. Os vitrais comunicam de modo imagético por meio das figuras e cores que, neste último, embora aparentemente se disponham equidistantes, se relacionam harmonicamente na transposição para a ausência irrestrita do simbólico, do disforme; além disso, da mesma forma pode ser produzida uma narrativa imagética que relata um acontecimento essencial do universo recém-criado, ou seja, transporta-nos ao mesmo tempo da criação para o caos em um memorial de onde “as trevas cobriam o abismo” (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 133).

A leitura da Escritura Sagrada serve para proclamar um instante de transitoriedade do Gêneses que se inicia na progressão do caos (Gn. 1. 2), mas, quando o Criador verbaliza que é boa a criação divina, bendiz toda a sua criação, principalmente os seres humanos dotados de vitalidade e fertilidade para desfrutarem da sua criação. O vitral representado pela sinérgica dinâmica do vermelho como símbolo do pássaro-de-fogo e pelo ar, especificado no texto de Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 944), onde explica-nos de forma explícita como sendo a mais “antiga prova da crença nas almas – pássaro está, sem dúvida, contida no mito da Fênix, pássaro de fogo [...] composto de força vital [...] está no cimo da árvore cósmica [...] representando o coroamento da obra”. O simbolismo do fogo está relacionado às intrínsecas nuances cromáticas da radiação solar, concomitantemente

no plainar sobre o ar, o que difere de uma aparente insígnia que se encerra em si no próprio voo dos pássaros. Nos cenários que compõem o vitral identificamos três planos dispostos em doze sinuosas linhas paralelas que representam os fluxos que partem do mesmo ponto, por todo o campo cromático, em direções opostas, tipificados como o fluir das águas primordiais. Com o auxílio da técnica da perspectiva, no entremeio entre o pano de fundo fragmentado em terceiro plano e os fluxos-fluidos do primeiro e do segundo, deparamo-nos com os policromados pássaros, ou com um único, que sobrevoava(m) alternadamente em movimentos centrífugos e cenários díspares, tão somente realizados por intermédio do poder da palavra, expressa pelo próprio Deus que ordena aos pássaros que “voem acima da terra, diante do firmamento do céu. Assim se fez”(Gênesis; 1: 20. 2002, p.34).

.. O terceiro plano é composto por fragmentos de vidros artesanais em gradações furta-cores com os estilhaçados conglomerados de vidros, o que significa uma condição caótica, bem como o simultâneo soerguimento de uma construção; todavia faz menção á pedra angular que diz respeito a uma aspiração de ordenação cósmica que está muito bem-disposta no *Dicionário dos símbolos*, dos escritores Chevalier e Gheerbrant (2003), como denotando uma constituição digna de construção: “a Construção, pedra sobre pedra, evoca, evidentemente, a de um edifício espiritual [...], a primeira pedra do edifício, a que retomada do texto do Salmo 118: a pedra que os construtores rejeitaram tornou-se a pedra angular.”

Primordialmente os fluxos sobem com veemente força e, no seu intermédio, os pássaros esvoaçam por todo o espaço, expedindo ao ato ou efeito de tirar do nada, a criação, imperiosamente verbalizada pelo Divino no instante em que disse: “fervilhem as águas de seres e que as aves voem acima da terra, sob o firmamento do céu”. Em um comentário de rodapé da Bíblia de Jerusalém (2002), lemos o seguinte:

Desponta plasmando-se os pássaros psicodélicos que ao contemplá-lo conduzem-nos ao mundo onírico, a despeito esvoaçavam-se caoticamente, satisfazem a uma ordem simétrica, nos quais todos estão interligados, por circularem coletivamente no momento magnânimo da criação, restrito designadamente na concepção do ser humano (Rodapé da Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 34).

Elohim indica uma insígnia coletiva do agir divino. Deus diz: “façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança. [...] Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele os criou, homem e mulher ele criou”. No vitral as linhas paralelas foram figuradas como arquétipos dos fluxos das águas primordiais segregadas da

terra no instante exato da criação:

Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento., e Deus chamou ao firmamento de céu. [...] Deus disse: 'que as águas que estão sob o céu se reúnam num só lugar' e que apareça o continente, e assim se fez. Deus chamou o continente de terra e a massa das águas 'mares' (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 34).

Os fatores de semelhanças caracterizam os arquétipos dos fluxos-fluidos como as incipientes águas apartadas e dispostas pelo Divino-Criador, o que corresponderia ao lugar onde originaram-se, ao mesmo tempo, os mares e o continente; além disso, de modo dicotômico relacionam-se aos arquétipos da Fênix, a ave que, após ser carbonizada, renasceria das cinzas, o que é confirmado no tomo do Gênesis por onde é explicitado que “no princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas”. Naquele conjunto envidraçado integram-se os fragmentos, convergindo aos simultâneos arquétipos caóticos, constituindo-se em um momento anterior no qual há uma cosmogonia que é definida por Chevalier e Gheerbrant como um

relato da criação, rico em símbolos [...]. A irrupção do ser para fora do nada, ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição, sem testemunha. A única percepção é o fruto da criação, a criatura, e não a própria criação (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 295).

O próprio relato da criação está exposto no processo transmutado como o estado que o antecede, a ausência do que nada contém, o vazio. Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 295) conceituam o cosmo como “espaço universal; o universo que, composto por matéria e energia, se organiza seguindo suas leis particulares; cosmos”. Além disso, remetem para uma potência que está intrinsecamente interligada ao incomensurável e majestoso poder amorável de Elohim (Deus) para a ulterior cosmogênese, manifestando-se no engenho de criar uma ordenação do universo em uma dança cósmica dos corpos celeste, o que influi nas transformações do espaço para os seres humanos estanciáveis; entretanto, de modo dicotômico, seu poder manifesta-se nas forças cataclísmicas objetivando julgar a humanidade pelo pecado.

Adventos que serão eternizados num ininterrupto memorial, constituído por intermédio do ritual-litúrgico que expede para a contínua reconstrução de um mundo novo, em relação ao que o antecedeu, para uma ulterior concepção descrita nas

Escrituras Sagradas, em Romanos, que proclama: “Não vos conformeis com este mundo, mas transformai-vos, renovando a vossa mente, a fim de poderdes discernir qual é a vontade de Deus, o que é bom, agradável e perfeito”. Corroborado, na contemporaneidade há nova interpretação de um utópico projeto propagado na construção de um mundo novo, abalizado pelo Reino de Deus, o qual tornou primordiais os menos favorecidos, de tal maneira que se tornou uma opção oficial da Igreja Católica, além de ser uma questão crucial para uma diversidade de grupos religiosos que, assim, justificariam optarem por uma radicalização (Silva, 2006, p. 38). Ponto de vista amplamente defendido na Segunda Conferência do Episcopado Latino-americano, reunido em Medellín, na Colômbia, em 1968. Mas o que foi “muito mais impactante que a própria reunião, talvez, tenha sido a sua famosa ‘opção preferencial pelos pobres’, que acabou ganhando muito mais relevo no espaço simbólico”. Esta preferência advém de um longo processo histórico da Igreja que buscava adentrar, definitivamente, na modernidade.

Todo o processo teve como um dos seus expoentes o Papa João XXIII, que convocou o Concílio Vaticano II. Segundo Silva (2008, p. 31), “a abertura do Concílio Vaticano II, em 1962, foi o mais importante acontecimento na História da Igreja nos últimos séculos”. Período de efervescência que comportou a construção de uma teologia latino-americana, que estava sendo gestada desde a década de 1940 com a organização de cursos e conferências no país objetivando formar cristão mais críticos em relação ao mundo e ao continente latino-americano. Tais acontecimentos entusiasmaram católicos como o próprio Dom Helder Camara, e foram bastante incentivados pelo padre Lebrecht (Silva, 2006, p. 36).

Segundo Silva(2006),parafrazeando Michael Löwy (2006, p. 42), podemos identificar esta teologia insurgente na América Latina, na segunda metade do século XX. Para ele, a Teologia da Libertação “seria herdeira dos movimentos religiosos surgidos no Brasil nos anos de 1950 e 1960 ou que teriam passado nesse mesmo momento por profundas transformações interiores”.

Ela seria mais que uma abordagem teológica, uma vez que é uma nova reflexão surgida no contexto social do continente e seus efeitos mais ampliados que apenas querelas religiosas. Segundo Silva (2006, p. 42), verdadeiramente vários movimentos sociais estiveram ligados à Teologia da Libertação, é tanto que Michael Löwy preferiu chamar Teologia da Libertação de Cristianismo de Libertação, destacando as múltiplas facetas e consequências desses movimentos. Ulteriormente

ficou conhecida como Teologia da Libertação e foi uma construção efetuada por uma diversidade de teólogos, como Juan Luís e Gustavo Gutiérrez dentre outros, mas, para Silva (2006, p. 37), o marco fundante do surgimento foi ainda em 1968, “algumas semanas antes da abertura do encontro de Medellín, Gustavo Gutierrez apresentou em Chimbote, no Peru, uma conferência que seria o gérmen da Teologia da Libertação”.

Neste íterim é possível percebermos nas mudanças efetuadas da segunda metade da década de 1960 em diante, que a maioria dos clérigos decidiu abraçar uma práxis radicalmente mais próxima do povo, saindo dos ambientes clericais, despindo-se da ostentação na Igreja, para morar nos rincões populares; o próprio Concílio e, de certa forma os Pontífices, lideraram a nova atitude. Não obstante, aquela nova maneira de ser serviu como intermediária e legitimou uma nova teologia, intitulada Teologia da Libertação (Silva, 2006, p. 35-36).

Como parte do mesmo processo do Concílio Vaticano II, nos documentos do Magistério da Igreja por uma convenção escrita foi elaborado o termo “inculturação litúrgica”, para indicar uma simbiose entre o Evangelho e as culturas autóctones e, em simultâneo, a introdução dessas culturas na vida da Igreja. No olhar da Congregação para o Culto Divino (1994, p. 8), tais mudanças são imprescindíveis, uma vez que “a inculturação significa uma íntima transformação dos valores culturais autênticos, graças à sua integração no cristianismo e ao enraizamento do cristianismo nas diversas culturas humanas”.

Mediante a observação do vitral *A criação*, com suas múltiplas formas e multicoloridas cores, conseguimos relacionar a inculturação compreendida nas narrativas cosmogônicas do “novo mundo” que denotavam ainda mais as perspicácias e o laborioso engenho da criação divina, no qual a complexa biodiversidade do continente americano e a imensa miscigenação vivenciada, absorvidas na liturgia da Igreja pela inculturação litúrgica, foram representadas naquele neste fantástico elemento litúrgico visual, o vitral *A criação*.

As Ciências da Religião compreendem também os estudos do campo das culturas visuais, privilegiando o aprofundamento dos estudos referentes á linguagem imagética, com o desígnio de compreender, em sua totalidade, a conjuntura contemporânea. Por isso, asseguramos categoricamente que não tivemos a ambição de finalizar os estudos sobre a obra vidraria do Pe. Geraldo Leite Bastos, pois, além da sua riqueza simbólica, existem numerosas obras de sua autoria ainda

sem catalogação. Dessa forma, o intuito foi o de dar uma singela contribuição ao campo das Ciências da Religião, em suas interfaces com a cultura visual. Assim, reafirmamos que, no nível estético, o trabalho do Padre Geraldo foi de correlacionar sua obra ao contexto das transformações geopolítica o que é confirmado pelo ideário do Concílio Vaticano II, no tocante à inculturação litúrgica e a correspondente Teologia da Libertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de auxiliar a tarefa de significar, tão indispensável para os seres humanos, simultaneamente empregamos métodos de interpretação da forma, exposta no livro: “O significado nas artes visuais”, de Erwin Panofsky (2017), denominado de “método iconológico”, cuja interpretação busca analisar as imagens entre três distintos níveis didáticos que são, ao mesmo tempo, indissociáveis, no objetivo de compor o significado da imagem estudada na sua totalidade (Higuet In Silveira, 2018). Antônio F Costella(2003), nos apresenta no seu livro “Para apreciar a arte: roteiro didático”, como o próprio título demonstra, nos oferece um roteiro didático como objetivo específico de decifrar as mensagens plasmadas nas imagens. Simultaneamente trabalhamos de forma mais esporádica com outro método que dispõe do sistema da forma, apresentado no livro Gestalt do objeto, de autoria de João Gomes Filho (2003).

O homem Geraldo Leite, não foi unicamente um mero espectador, mas um ente que acompanhou os ulteriores acontecimentos do pós-guerra do século XX, por que, curiosamente, ele nasceu na primeira metade e finalizou sua vida na segunda. Em sua efêmera existência foi dialeticamente influenciado – e também influenciou – construindo, assim, sua personalidade sociocultural, política e eclesial. Apesar de ter vivido apenas 53 anos, foi um homem indelével e sujeito consciente da sua história; assumiu consensualmente a sua missão de padre, igualmente sua trajetória de vitralista. Um homem que cumpriu um papel ativo para moldar e transformar a sociedade no tempo espaço, ou seja, um sujeito da história, inserido socialmente e explicitado por Berger(1985.p 15): “Toda biografia individual é um episódio dentro da história da sociedade, que a precede e lhe sobrevive”.

Testemunhou a história de um mundo em transformação onde a juventude, nos decênios de 1960 e 1970, protagonizou mobilizações por meio dos movimentos de juventude estudantil. O mundo encontra-se em ebulição em escala global, que tem seu ápice no ano de 1968, (Müller, 2021, p. 4). Foi um período de transformações sociocultural, onde Müller (2021, p. 4), amparado no historiador Robert Francês (2008), esclarece-nos que “os anos 68 podem ser entendidos como

um período de mudanças sociais, um período que conjuga mutação cultural e contestação política, o que pôde ser visto em escala mundial”. No Brasil o movimento deve ser entendido como parte dessa conjuntura presente em diversos lugares do mundo (Müller, 2021, p. 3). Contudo, nas terras Tupiniquins havia uma situação dissemelhante em relação a outros países, uma forte tendência ao rompimento democrático e assim cambiar para regimes autoritários, que vinha há se confirmar, que é corroborado por Müller (2012, p.4) como um período compreendido “a partir da Revolução Cubana, em 1959 -, até o fim do ano de 1968, podendo ser prolongada até o final dos” anos de chumbo” do governo Médici (1969-1974) e o extermínio da luta armada”.

Enquanto isso, no interior da Igreja Católica, vivia-se as reformas conciliares do Vaticano II, principalmente o que versa sobre a sagrada Liturgia. Diante desta conjuntura eclesiológica, o Pe. Geraldo Leite Bastos desenvolveu uma liturgia inculturada, tornando-se um reconhecido liturgista, que integrou a cultura popular do Nordeste brasileiro as tradições da Igreja Católica. O que é confirmado por Souza (2008, p. 88), que recorrendo ao Pe. Reginaldo Veloso, seu grande amigo e parceiro, explica-nos que as contribuições litúrgicas, do Padre Geraldo Leite, foram irrefutáveis e imprescindíveis, como podemos vê na citação, que revela-nos: “Geraldo foi o pioneiro da liturgia popular, caracterizada pela espontaneidade da comunicação, pela linguagem gestual, a dança, o corpo, pela coreografia policromada ou visual rico e abundante, pela música de raízes folclóricas(...)”.

Todavia, Souza (2008), utiliza-se termo abraço para indicar-nos a sua total aderência aos ideais do Vaticano II, primordialmente o Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia, que trata da Inculturação Litúrgica, portanto expõe que para o padre não havia distinção entre a vida cotidiana e eclesial. Vivera integralmente ambos os aspectos (Souza, 2008, pp. 84-133). Concomitante a manifestação imagética da obra translúcida do Padre Geraldo Leite, nos conduz a um deslumbramento a partir do seu imaginário místico-religioso, aos indubitáveis aspectos que versam com todo um arcabouço estético e eclesial contemporâneo.

Não obstante, se fizermos a análise mais acautelada possível dos vitrais no espaço sagrado não evidência uma singela e exclusiva função decorativa; mas torna-se perceptível que a obra envidraçada cumpre, nesses ambientes, uma função linguística imprescindível e de grande valia sancionada por Nunes (2012, p. 11): “A expressão grafada em latim, “vitreorum ministerium”, aponta(...), que mais do

que decoração ou iconografia, os vitrais desempenharam um verdadeiro ministério de transmissão de conhecimento no tempo e espaço que ocuparam”. Por esse motivo é preciso compreender que uma obra é caracterizada como parte integrante do mundo cultural de uma determinada civilização, logo se constituem como parte de um todo que se integra em um encadeamento de fatos (Costella, 2003, p. 47).

A produção artística e o circunscrito espaço consagrado, existem desde os primórdios, os quais tinham a função metafísica. Conquanto Pasto (2010, p. 39) postula que tenhamos atenção porque “nada na construção do espaço sagrado é feito ao acaso. Construir o espaço sagrado não é o mesmo que construir as paredes de uma casa”, como já fora ressaltado nesta dissertação.

É nesse referido ambiente que se encontra completamente preenchido de signos que atuam de modo apropriado no intuito exclusivo de dá acesso a uma hierofania. Para tanto o padre tinha igualmente um talento natural para ser construtor de recintos consagrados, o que é confirmado por Souza (2008, p.88): quando explica: “Para um pastor e liturgo tão extraordinário, o espaço litúrgico também deveria ser igualmente especial e propiciador da alegria, da comunhão fraterna, da ativa e frutuosa participação da assembleia”, como já foi ressaltado nesta Dissertação. E neste ambiente arquitetônico sacrossanto que ocorre a comunicação dessa arte translúcida, o vitral, que no caso do Pe. Geraldo, encontra-se presente a manifestação imagética de uma diáfana arte inculturada. Porque “nada pode sair do artista que não esteja no homem” (H. L. Mencke In Renaux 1994, p. 117).

Por isso, asseguramos que não temos a ambição de finalizarmos estes estudos sobre a obra vitraria do Pe. Geraldo Leite Bastos, pois, além da sua polissêmica riqueza simbólica, existe uma vasta obra ainda sem catalogação. Nosso intuito foi o de dar uma singela contribuição ao campo das Ciências da Religião e Teologia (código 44 CAPES n.º 174/2016), que compreendem também os imprescindíveis estudos da cultura, privilegiando aprofundamentos teóricos e práticos referentes à linguagem imagética, com o desígnio de compreender a totalidade conjuntural contemporânea e as suas interfaces com a cultura visual.

Buscamos corroborar com esta dissertação, cujo título: “Inculturação litúrgica e expressão do sagrado nos vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos”, que discorre sobre obra envidraçada, intrinsecamente correlacionada ao seu contexto social, estético e eclesiológico, que fora proveniente dos acontecimentos históricos do

século XX, e no âmbito eclesial o ideário do Concílio Vaticano II, de modo, mas específico, ao Sacrosanctum Concilium no tocante à inculturação litúrgica. Todavia, é plausível que, concomitante as outras categorias artísticas, no nível estético, a arte translúcida deste multiartista e liturgo, de modo irrefutável e probante, concorre para o **Vitral Inculturado**.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. 736p.
- ALVES, J. F. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- ANDRADE, M. C. **Poder político e produção do espaço**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1984.
- ARAÚJO, C. M. M. **Os vitrais de Júlio Resende na Igreja de Nossa Senhora da Boa Vista**: uma leitura teológica, um itinerário espiritual e catequético, como proposta de evangelização. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia: Mestrado Integrado em Teologia (1º grau canónico). Porto, 2019.
- ARAÚJO JÚNIOR, Iron Mendes de. **O papel das imagens sacras na religiosidade**: análise das obras do Museu de Arte Sacra de Pernambuco e igrejas do sítio histórico de Olinda. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco, 156f, 2016.
- AUGUSTI, W. TICÃO, Padre. Jesus esteve ao lado dos pobres, desvalidos e enxotados desde o seu nascimento. In: **Revista Carta Capital**. 2020. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/jesus-esteve-ao-lado-dos-pobres-desvalidos-e-enxotados-desde-o-seu-nascimento/>>. Acesso em: 15 out. 2022.
- BARBOSA, D. G. *et al.* **Análise Epistemológica de Teses e Dissertações de Dois Programas de Pós-graduação Stricto Sensu da Educação Física Sobre Pessoas com Deficiência**. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbee/a/bwqBF79gzbM9qjbbSyv4nzq/?lang=pt>>. Acesso em: 04 mai. 2022.
- BASTOS, G. L. **Loas e lamentos, número 2**. Escada, PE: s.n., 1984.
- BATISTA FILHO, F. G. **Um retiro popular de 40 dias - Quaresma e Semana Santa em Escada – PE**: uma análise da comunicação litúrgica. São Paulo: Paulinas, 1987.
- BATISTA, Percy Marques. “Quem canta reza duas vezes”: uma análise de canções marianas de Lindbergh Pires, SJ. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2018.
- BBC BRASIL. Homem Vitruviano, a resposta genial de Da Vinci a um enigma da Antiguidade para criar 'edifícios perfeitos', 27 setembro 2020. <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54265749>>. Acesso em: 02 mai. 2023.
- HISTÓRIA DO MUNDO**. <<https://www.historiadomundo.com.br/egipcia/caracteristicas-geograficas.htm>>. Acesso: 23/05/2022.
- BECHARA, Evanildo (org.). **Dicionário da Academia Brasileira de Letras**: Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011. História do Mundo.
- BERGER, Peter L. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulinas, 1985.

- BERKENBROCK, Volney. J. **O mundo religioso**. Petrópolis: Vozes, 2019;
- BETTO, Frei. **Puebla para o povo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1983;
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 2003.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulinas, 1973.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOFF, Clodovis; BOFF, Leonardo. **Como fazer Teologia da Libertação**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BOFF, Leonardo. **A fome como desafio ético e espiritual** 2017. Disponível em: <<https://leonardoboff.org/2017/05/14/a-fome-como-desafio-etico-e-espiritual/>>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- BOFF, Leonardo. **Jesus Cristo libertador**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BOFF, Leonardo. **Nova evangelização: perspectiva dos oprimidos**. Petrópolis: Vozes, 1990.
- BOFF, Leonardo. **Jesus Cristo Libertador**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CARPANEDO, P. **Cantar a Deus em terra estranha**. São Paulo: Paulinas, 1986.
- CARPANEZ, J. História do Vidro. In: **Revista Superinteressante**. Atualizado em 31 out 2016, 18h27 - Publicado em 31 ago 1991, 22h00 [18:42,18/12/2021: Disponível em: <<https://super.abril.com.br/história/vidro/>>- 1991. Acesso em: 18/12/2021.
- CARREIRA, P. Textos da religião de Aton. **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**. Ano III, 2004, n.º 5/6, p. 231-262. Acesso:19/04/2022.
- CASTRO, Josué de. **Homens e carangueijos**. Lisboa: Editorial Presença, 1966.
- BENINCASA, F. **Pauta musical: o que é e como aplicar na leitura de partituras**. Disponível em: <<https://www.musicdot.com.br/artigos/pauta-musical-o-que-e-e-como-aplicar-na-leitura-de-partituras>>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- CASTELLA, Paulo Roberto. Material complementar - **Ciclo de Palestras: “Resíduos Sólidos”**. Disponível: em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/educacao_ambiental/evolucao_historica_ambiental.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022;
- CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHOAY, F. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação da Liberdade; UNESP, 2001.
- COLEÇÃO ARTE NOS SÉCULOS**. Vol. II. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- CONCLUSÕES DA III CONFERÊNCIA GERAL DO EPISCOPADO LATINO-AMERICANO. Texto Oficial: **Evangelização no presente e no futuro da América Latina** Puebla de Los Angeles, México, 27-1 a 13-2 de 1979. São Paulo: Paulinas, Roma, 4 de Dezembro de 1963.
- CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E A DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS. **A liturgia romana e a inculturação: IV instrução para uma correta aplicação da constituição conciliar sobre a liturgia**. (n. 37-40). São Paulo: Loyola, 1994. 47p.

Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=MAXxOjwzIE8C & pg= PA9 & lpg= PA9 & dq=%7B...%7D+%E2%80%9CA+incultura](https://books.google.com.br/books?id=MAXxOjwzIE8C&pg=PA9&lpg=PA9&dq=%7B...%7D+%E2%80%9CA+incultura)>. Acesso em: 19 fev. 2023.

CORTELLA, Mário Sérgio. Ninguém é feliz o tempo todo e infeliz o tempo todo. **Coamo Agroindustrial Cooperativa**. Edição 487, Dezembro de 2018. Campo Mourão, PR. Disponível em: <[http://www.coamo.com.br/jornal/conteudo.php?ed= 60 > id=1043 >](http://www.coamo.com.br/jornal/conteudo.php?ed=60&id=1043). Acesso em: 19 jul. 2022.

COSTA, L. R. **O imaginário das artes no mundo místico-religioso dos vitrais do Padre Geraldo Leite Bastos**. Recife, 2005. Curso de Especialização em História das Artes e Religiões. UFRPE, 2005.

COSTA, R.; PESSOA, F. **A estética na Antiguidade e na Idade Média**. Vitória: UFES, 2017. Disponível em: <<https://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-na-antiguidade-e-na-idade-media>> Acesso em: 17 out. 2022;

COSTELLA, Antônio F. **Para apreciar a arte**: roteiro didático. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2003.

CROSBY, A. W. **Imperialismo ecológico**: expansão biológica da Europa, 900-1900. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHAPOT, G. O grande hino ao Aton e a expressão da teologia amarniana. **Mundo Antigo**, Ano II, v. 2, n. 04, Dezembro 2013. ISSN 2238-8788. Disponível em: <<http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-2/artigo05-2013-2.pdf>>. Acesso: 19/04/2022..

DEAN, W. **A ferro e fogo**: a história e a devastação da Mata Atlântica. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Definição de Homo Sapiens**. 2021. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/homo-sapiens/>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (orgs.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas; Paulus, 2013.

EGREJAS, Júlio. **O que acontece na transubstanciação?**. 2021. Disponível em: <<https://www.a12.com/redacaoa12/duvidas-religiosas/o-que-acontece-na-transubstanciacao>>. 2021. Acesso em: 16 out. 2022.

EISENBERG, Peter. **Modernização sem mudanças**: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ELIADE, M.; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões**. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das religiões, v. III: de Maomé à Idade das Reformas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FATOOHI, L. **Breve biografia do profeta Muhammad**. 2014 Disponível em: <<https://qaraislam.com/breve-biografia-do-profeta-muhammad>> Artigo traduzido do blog/website do autor com sua permissão © 2014 – 2020 Acesso em: 20 abr. 2022.

FAUSTO FILHO, S. G. O espaço sagrado. **Senso**. São Paulo, n. 16, maio/junho.2020.

FERNANDES, D. *In* PEREIRA, Clevisson J. Espaço Sagrado. Dimensões do espaço religioso. **Senso**. Org. Dalvani Fernandes 15 de maio de 2020/. Por Clevisson J. Pereira. Disponível em: <<https://revistasenso.com.br/edicao-16-espaco-sagrado/BibliaPauperum>>. Acesso em: 23/05/2022.

FERNANDES, R. R. A Psicologia Analítica e resgate do sagrado. **Viver Mente e Cérebro**. São Paulo: Editorial Pinheiro, 2015. (Coleção Memória da Psicanálise, 02 - Jung).

FERRARI, M. Santo Agostinho idealizador da revelação divina. **Nova Escola**. 2008. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1683/santo-agostinho-o-idealizador-da-revelacao-divina>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FILGUEIRAS, G. **Como foi que “Yeshua” virou “Jesus”?**. 2020. Disponível em: <<https://bibliaseensina.com.br/como-yeshua-virou-jesus/>>. O nome original hebraico/aramaico para “Jesus” é “Yeshua” {יֵשׁוּעַ}. Acesso em: 22 fev. 2023.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 5. ed. São Paulo: Escritura, 2013.

FONSECA, J. **O canto novo da nação do divino: música ritual inculturada nas experiências do Padre Geraldo Leite Bastos e sua comunidade**. São Paulo: Paulinas, 2000.

FRANCISCO, W. C. Aspectos naturais do Estado de Pernambuco. **Brasil Escola**. 2020. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/brasil/aspectos-naturais-estado-pernambuco.htm>. Acesso em: 14 set. 2022.

FREYRE, G. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e paisagem do Nordeste do Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GIKOVATE, Flávio. **Café filosófico: a felicidade depende do autoconhecimento**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T32Srx8k5Tw>>. Acesso em: 11 mar. 2022. (27; mm 46') 2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GRONDIN, J. **Quer saber sobre filosofia da religião?** Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2012.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2003.

GORGULHO, Frei. **Jesus: sua terra, seu povo, sua proposta**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Letra, 1988.

GUARDA, A. . Caboclo de lança, guerreiro do maracatu, desperta fascínio no Carnaval de Pernambuco. *In*: **JC ONLINE**. 2020. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-folia/noticia/2020/02/07/caboclode-lanca-guerreiro-do-maracatu-desperta-fascinio-no-carnaval-de-pern>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

GUIMARÃES, Matheus Silveira. **História e Mundo Atlântico**: contribuições para o estudo da escravidão africana nas Américas. Cadernos Imbondeiro; PPGH-UFPB. João Pessoa, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ci/article/view/21838>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

GRINSTEINS, V. **Nossa Senhora da Conceição da Escada**. Disponível em: <<http://catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=A616221F-93E8-EFB58173CED1BF37A197 & mes=Marco2000>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea**: do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

GONZAGUINHA. LP/CD- caminhos do coração. Gravadora: EMI-Odeon- Catálogo: 064 422912, Ano: 1982, Artistas: Gonzaguinha. Disponível em: <<https://immub.org/album/caminhos-do-coracao>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

HARARI, Yuval Noan. **Sapiens: Uma breve historia da humanidade**. Editora L e PM São Paulo, 2015.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

JALUSKA, T. Experiência de aprendizagem por meio da arte de Cláudio Pastro no espaço sagrado de Aparecida. **Senso**. São Paulo, n. 16, maio/junho. 2020.

JAMILLE, M. **A análise dos tablets de Akhenaton**: a resposta dada por um vestígio em contexto. [1]. 2012. Disponível em: <<http://arqueologiaegipcia.com.br/tag/talatat/>> Acesso em: 19 abr. 2022.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAMPREIA, C. **Linguagem e atividade no desenvolvimento cognitivo**: algumas reflexões sobre as contribuições de Vygotsky e Leontiev. 1999. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/prc/a/fYtffQ8jhwz7Dn3sNGKzRwt/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

MÜLLER, Angélica. **O “Acontecimento 1968” Brasileiro: Reflexões** acerca de uma periodização da Cultura De Contestação estudantil. Universidade Federal Fluminense Niterói – Rio de Janeiro – Brasil. rev. hist. (São Paulo), n.180, a03920, 2021. <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.168586>>;

MACIEL, N. **Incêndio na catedral de Notre-Dame consome 859 anos de história em Paris**: incêndio destrói parcialmente a igreja medieval que representa um tesouro artístico e cultural e é uma das atrações turísticas mais visitadas do mundo. O presidente da França convoca "os maiores talentos" para a restauração. **Correio Brasileiro**. 2019. Disponível em: < <https://www.correiobraziliense.com.br/>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

MIRANDA, M. Â. M. **Metodologias de intervenção em vitrais**: a práxis da Empresa Vetraria Muñoz de Pablos – Segóvia (Espanha). Relatório de estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2019.

NASSER, Maria Celina de Queirós Cabrera. Linguagem simbólica como ponte - Ciências da religião. **História e sociedade**. Ano 2, n. 2, 2004. Disponível em: [editorarevistas.mackenzie.br › article › download/](http://editorarevistas.mackenzie.br/article/download/)>. Acesso em: 23 jul. 2020.

NERET, G. **Matisse recortes**. Lisboa: Ed. Taschen, 2002.

NOTAKER, H.; GAARDER, J.; HILLEN, V. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, R. F. **Vitorium Ministerium o didatismo dos vitrais medievais**: história e linguagem visual, os vitrais da Yorkminster. São Paulo: Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo (USP), 2012.

OLIVEIRA, F. B. O recurso didático à geometria em Agostinho e Espinosa. **Filos. e Educ.** Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 452-487, maio./ago, 2018.

OLIVEIRA, J. M.; NORMÉLIA, R. L. M. L.; DINIZ, M. F. **Fenomenologia-hermenêutica de Paul Ricoeur como referencial metodológico numa pesquisa de ensino em enfermagem**. 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/reben/a/7y7W8mcJns5c4TY4hgGBqWg/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

OLIVEIRA, L. C. F. **A arquitetura do sagrado - o sagrado da arquitetura**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, 212f, 2013.

OLIVEIRA, P. L. **Matisse e a religião da arte**. Rio de Janeiro: UERJ, 2020.

PANOFISKY, Edwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia, e tecnologia da Idade Média. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFISKY, Edwin. **Significado das artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEDRO K. I. C. Maria no Vaticano II: renovação na Mariologia. **Atualidade Teológica**. Rio de Janeiro, v. 48, p. 554-571, set./dez.2014.

PEREIRA, C. J. In FERNANDES, Dalvani (org.). Espaço Sagrado. Dimensões do espaço religioso. **Senso**. São Paulo, n. 16, maio/junho. 2020. Disponível em: <https://revistasenso.com.br/edicao-16-espaco-sagrado/BibliaPauperum>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PINTO, C. O. C. **Focos e desenvolvimento no Antigo Testamento**: estruturas e mensagens dos livros do Antigo Testamento. São Paulo: Hagnos, 2006.

PASTRO, Cláudio. **A arte no Cristianismo**: fundamentos, linguagem, espaço. São Paulo: Paulus, 2010.

REINAUX, M. **Cícero Dias: o sol e o sonho**. Recife: Universitária da UFPE, 1994.

RENDERS, Helmut. "A gravura O caminho estreito e o caminho largo, de Hieronymus Wierix, de 1600: uma análise panofskiana de uma obra da reforma católica com ecos latino-americanos". **Estudos da Religião**, SBC, v. 30, n. 2, p. 195-228, maio/ago. 2016.

SGARBI, A. T. Teoria Geral e Filosofia do Direito. Abril de 2017. Disponível em: <<https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/127/edicao-1/revogacao#:~>>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

SALEM, Helena (coord.). **A Igreja dos oprimidos**. São Paulo: Brasil Debates, 1981.

SANTANA, D. R. M.; SOUZA, A. W. S. **A arte dos vitrais**: fé, tradição e tecnologia. Universidade Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade – XIII Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, VI Colóquio Internacional sobre Desenho 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira. 2004.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SIEPIERSKI, C. T.. **O sagrado num mundo em transformação**. São Paulo: Edições ABHR, 2003.

SILVA, Edson Hely. **O Lugar do Índio - Conflitos, Esbulhos de Terras e Resistência Indígena no Século XIX**: o caso de Escada-PE (1860 - 1880), 1995, 119p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

SILVA, Josadak Lima da. **Teologia Sistemática II**: Cristologia, Antropologia e Hamartiologia Caderno de Estudos: Centro Universitário Leonardo da Vinci-Indaial: Grupo Uniasselvi, 2009. Disponível em: <<https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=25035>>. Acesso em: 08 nov. 2022;

SILVA, L. P. M.. "O que é quadrado?" In: **Brasil Escola**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/matematica/o-que-e-quadrado.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2022.

SILVA, S. R. F. **Teologia da libertação**: revolução e reação interiorizadas na Igreja. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense – UFF, Centro De Estudos Gerais, 2006.

SILVEIRA, Emerson Sena da (org.). **Como estudar as religiões**: métodos e estratégias. Petrópolis: Vozes, 2018.

SISTHERENN, J. **Pressupostos, fundamentos e princípios epistemológicos da complexidade**: caminhos para a reforma do pensamento. Curso de Pós-Graduação em Educação e Cultura, da Universidade Federal do Pará, Campus do Tocantins/Cametá, em 2016. Disponível em: <<https://epg.unifesspa.edu.br/images/Artigos/JULIANOSISTHERENN.pdf>>. Acesso em: 04 mai. 2022.

SOUZA, J. F. **Música litúrgica e inculturação**: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório litúrgico do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2008.

STREFLING, S. R. **Os sete graus de atividade da alma humana no *De quantitate animae* de Santo Agostinho**. 2014, 182p. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/trans/a/f78rJf53w3qQ5cS3RJvDBxf/?lang=pt>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

WILLAIME, Jean-Paul. **Sociologia das religiões**. São Paulo: Unesp, 2012.

VALLEPÉREZ, P. **O vitral**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

VIEIRA, C. S. **Homem**: o centro e a medida de todas as coisas
Human: the center and measure of all thinks, Disponível em: <<https://saberhumano.emnuvens.com.br/sh/article/view/120>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

VELOSO, R. Lançamento do CD O canto novo da nação do divino. In: Blog Nação do Divino. 2015. Disponível em: <https://nacaododivino.blogspot.com/?view=magazine>. Acesso em: 13 abr. 2022.

VERONESE, M. **Islamismo**: Alá, infinito e eterno. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/islamismo-ala-infinito-e-eterno/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.