

A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor¹

Maria de Fátima Eusébio

*Ao Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério
O "Pastor" que orientou e defendeu
a Faculdade de Letras da UCP*

RESUMO

A estruturação de uma nova religião – o cristianismo – não representou uma ruptura com a cultura e a arte greco-romanas. Contrariamente, verificou-se a apropriação de símbolos e imagens, que vão ser integradas em novos esquemas compositivos e dotadas de um significado distinto em correspondência com os novos princípios doutrinários. Neste quadro tem particular evidência a imagem do Crióforo greco-latino, cujo modelo formal se perpetuou na arte cristã sob a forma do Bom Pastor.

ABSTRACT

The appearance of a new religion, the christianity, did not represent a rupture with the greco-roman culture and art. Contrarily, it was verified the appropriation of symbols and images, that go to be integrated in new composite plans and endowed with one meaning distinct in correspondance with the new doctrinal principles. In this picture the image of the Kriophorus has particular evidence greco-latin, whose formal model was perpetuated in the christian art under the form of the Good Shepherd.

¹ Texto apresentado nas XV Jornadas de Formação de Professores, de Homenagem ao Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, Faculdade de Letras da UCP, 29 e 30 de Abril de 2004

No quadro de expansão e afirmação dos seus princípios doutrinários, a religião cristã socorreu-se essencialmente de expedientes orais e, em menor proporção, escritos. Paralelamente, os cristãos desde cedo compreenderam as potencialidades da expressão artística no processo de comunicação com os fiéis, bem como para a sua participação no novo culto, imbuído de caracteres diferenciados e de um espírito específico.

Esta emergência e definição da nova linguagem artística, ocorreu num contexto muito particular, marcado pela intersecção de várias orientações:

— A cultura judaica² que rejeitava as representações figurativas, por as considerar fonte da idolatria que era apanágio das manifestações pagãs.

— O alcance e a firmeza da cultura e produção artística greco-latinas, nas quais se encontravam integradas as sociedades cristãs.

— O contexto de perseguições e de clandestinidade do cristianismo primitivo, exigindo a adaptação de locais para o culto – as catacumbas e as casas particulares: as *domus ecclesiae*.

Este quadro vai influenciar fortemente a estruturação da nova linguagem plástica. Não obstante a tradição judaica e a oposição ao paganismo, os primitivos cristãos vão adoptar a representação figurativa, para assim facilitarem a comunicação dos princípios que enformavam a nova religião junto de uma sociedade acostumada a visualizar as imagens das divindades do panteão greco-latino. Simultaneamente, presenciou-se a adopção de símbolos pagãos, aos quais foi imputada uma nova leitura. Através deles procurava-se transpor para a imagem mensagens de conteúdo cristão.

Contudo, esta tolerância concretizou-se com fortes restrições: foi suprimido o naturalismo e o realismo das representações figurativas, sendo relevado o seu significado alegórico. As imagens foram exauridas da sua dimensão corporal, pois não se destinavam a ser objecto de idolatria, característica do paganismo.

Desenvolveu-se, assim, uma linguagem de cariz simbólico, “*uma expressão plástica na qual se procura sintetizar uma ideia*”³, através da qual se codificam os princípios e ideais cristãos. Contudo, os fracos recursos económicos da maioria dos cristãos e o contexto de

² A cultura dos povos do Oriente traduzia-se por uma forte aversão ao naturalismo de raízes helénicas, havendo uma clara preferência pela linguagem simbólica. Cf. PLAZAOLA (1999: 5).

³ VIANA (1958: 1).

clandestinidade do cristianismo primitivo não foram propícios ao aparecimento de manifestações artísticas significativas.

Os conjuntos pictóricos e escultóricos evidenciam um esquema compositivo simplificado, de execução rápida, reduzido aos traços essenciais para a identificação dos símbolos e figuras. Há um afastamento dos valores compositivos e formais greco-latinos, privilegiando-se a explanação de conceitos reduzidos aos seus traços essenciais.

A datação das primeiras manifestações artísticas do cristianismo suscita dificuldades, devendo os mais antigos exemplares remontar ao século II. O contexto de clandestinidade e de perseguições motivou a inexistência de edificações erigidas especificamente para a celebração da eucaristia⁴, pelo que os conjuntos escultóricos e pictóricos foram executados em locais já existentes, por isso insuspeitos, adaptados a essa finalidade: nas casas particulares (*domus ecclesiae*) e nas catacumbas.

Um dos mais importantes núcleos de pintura encontra-se numa *domus ecclesiae*⁵ ou sinagoga⁶, pertença de uma família que, face à sua conversão ao cristianismo, adaptou um espaço da própria casa para o culto. Trata-se da Dura Europos⁷, datada de c. 231, em cujos panos parietais foram explanadas narrativas judaicas e cristãs.

⁴ Com o Édito de Milão, promulgado por Constantino em 313, os cristãos tiveram liberdade de culto, pelo que só a partir desta data foi possível a edificação de construções especificamente destinadas à celebração da eucaristia – as basílicas paleocristãs. Por analogia com o que se verificou aos níveis das representações pictórica e escultórica, também na arquitectura se presenciou a influência das formas greco-latinas.

⁵ *Ecclesia* significa “assembleia”, tal como sinagoga.

⁶ Os primeiros cristãos, provenientes das comunidades judaicas, faziam as suas orações e leituras nas sinagogas, como consta das cartas de Paulo e dos Actos dos Apóstolos. Cf. PLAZAOLA (1999: 7).

⁷ Descoberta em 1932, localiza-se junto ao rio Eufrates. As suas pinturas integram na actualidade o Museu da Universidade de Yale.

As catacumbas⁸ eram câmaras subterrâneas construídas no subsolo, onde se efectuava o enterramento dos defuntos. A sua origem é oriental⁹, tendo sido importadas para o Ocidente pelos primeiros fiéis e judeus convertidos no século II, tendo continuado a ser utilizadas até ao século V, transformando-se, após a liberdade do cristianismo, em santuários dos mártires aí sepultados, aonde afluíam muitos peregrinos.

Localizavam-se no aro envolvente da cintura das muralhas da cidade de Roma¹⁰, beneficiando das características geológicas, pois o subsolo calcário facilitava a sua construção. Os cristãos, tomando como referência Cristo, abandonaram o costume pagão da cremação, optando pela inumação que permitia a preservação do corpo necessário à ressurreição.

As catacumbas não obedeciam a uma planimetria única. A sua estrutura baseia-se na existência de corredores¹¹ (*ambulacrum*), cujas paredes são escavadas, formando cavidades alinhadas e sobrepostas para a colocação dos defuntos, fechadas por uma lápide (figs. 1 e 2). Estas galerias desembocam em espaços mais alargados, pequenas salas (*loculi*) onde eram colocados os túmulos dos mártires (inseridos em arcosólios), se sepultavam famílias completas e se realizavam os rituais fúnebres (fig. 3).

Na sua origem tinham vocação essencialmente sepulcral, nelas processavam-se os rituais fúnebres e celebravam-se os aniversários dos mártires. Nas fases em que as perseguições eram mais intensas

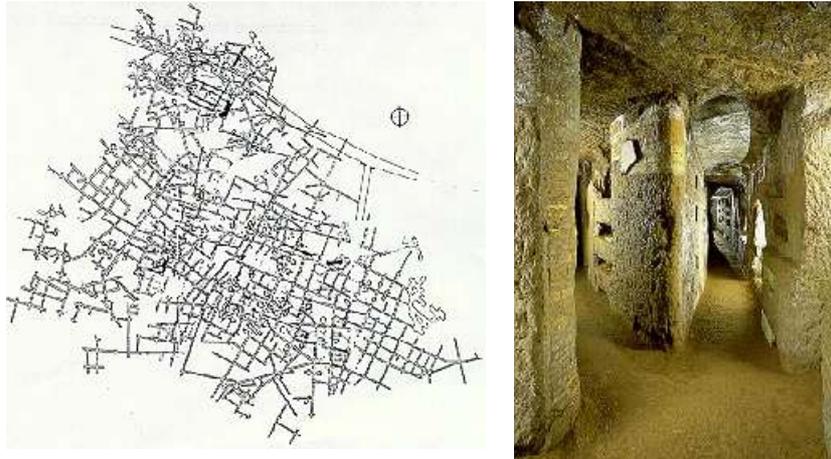
⁸ Durante o primeiro século os cristãos de Roma eram enterrados em cemitérios próprios, terrenos particulares, ou nos cemitérios comuns, daí que São Pedro tenha sido enterrado numa necrópole da Colina do Vaticano. A partir da primeira metade do século II recorrem ao subsolo – às catacumbas. Com o Édito de Milão foi possível a construção de locais de culto próprios, mas as catacumbas continuaram a ser utilizadas como cemitérios até ao século V. Com as invasões bárbaras muitas basílicas foram vandalizadas, o que levou os papas a retirarem as relíquias dos mártires e a transpô-las para as igrejas. Ficando abandonadas, as suas entradas foram progressivamente tapadas por terras, pedras e vegetação, pelo que durante a Idade Média se ignorou a sua localização, sendo descobertas no século XVI por António Bosio.

⁹ Para além das mais conhecidas, que são as de Roma, também existiram catacumbas em outros locais como em Nápoles, na Sicília, em Alexandria, na Grécia, etc.

¹⁰ Em redor das muralhas de Roma localizam-se várias catacumbas, das quais destacamos as de Domitília, as de Via Latina, as de Pedro e Marcelino, as de São Calixto. A sua nomenclatura tem origem no nome de um mártir aí sepultado, ou no nome do proprietário do terreno ou pode estar ligado a vicissitudes ocorridas no âmbito das escavações. Cf. HISTÓRIA DA ARTE (1996: 233).

¹¹ No caso concreto das Catacumbas de Domitília esta rede de galerias subterrâneas estende-se por uma área de 15 Km.

foram também utilizadas para a celebração da eucarística sem levantar suspeitas.



Figs. 1 e 2 - Catacumbas Domitilia, Roma. (retirado de www.catacombe.domitilia.it).



Fig. 3 - Catacumba de São Calisto, sala funerária. (Retirado de www.catacombe.roma.it).

As superfícies parietais das salas funerárias e as lajes que lacravam as sepulturas vão constituir o suporte dos primeiros programas iconográficos representativos da espiritualidade cristã. Símbolos e figuras que marcam a emergência da iconografia cristã, utilizada com objectivos catequéticos e pedagógicos. Neles são codificados os princípios da nova religião que se pretendiam

transmitir aos fiéis, de forma que estes os assumissem como vectores de conduta ao longo da vida terrena.

Nos conjuntos pictóricos das catacumbas e das *domus ecclesiae* e nos relevos das sepulturas evidencia-se um sincretismo entre os motivos de origem pagã e os de matriz cristã, retirados do Antigo e do Novo Testamento.

Os primitivos cristãos inspiraram-se em formas e imagens pagãs, integrando-as num contexto e simbologia cristãs. Assim, não tiveram relutância em usar os recursos pré-cristãos, incluindo as fábulas antigas¹² da mitologia pagã, mas com significação cristã¹³. Trata-se de imagens neutras, que podiam passar despercebidas, mas que eram facilmente inteligíveis à generalidade dos fiéis.

Entre as tipologias utilizadas há um predomínio das que ilustram as ideias de oração e de salvação. Simbolicamente explana-se a importância de Jesus Cristo e da sua missão salvadora. Uma linguagem simples mas de rápida interpretação e compreensão¹⁴.

Entre os símbolos utilizados vamos apenas referenciar alguns, que testemunham o compromisso com as formas pagãs: o peixe, a âncora, o alfa e o ómega, a videira e a pomba.

O peixe (figs. 4 e 5), surgiu com tripla simbologia: na vertente semântica, ICHTHYS (peixe em grego) codifica uma frase que é uma máxima fulcral na espiritualidade cristã – *Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador*; na sua simbologia material correspondia à representação do próprio Cristo; mercê da sua vivência em ambiente aquático, era também relacionado com o sacramento do baptismo. Quando associado aos pães, aludia ao milagre da multiplicação dos pães e à pesca milagrosa com Pedro e André.

A âncora (fig. 5) significava “*a esperança na Salvação, a segurança no meio da agitação do mundo e foi usada nos primeiros tempos do cristianismo para representar a cruz*”¹⁵.

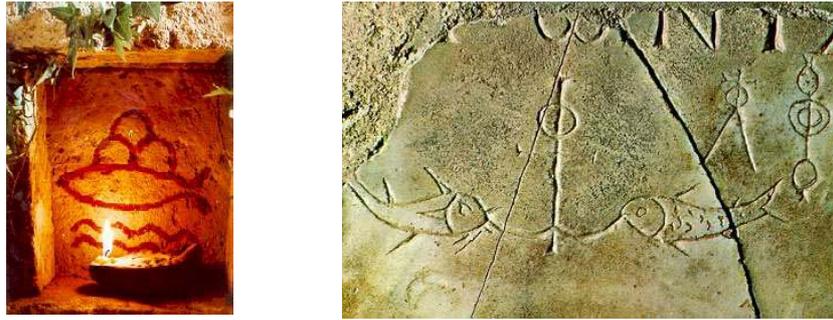
Era habitual a utilização da primeira e última letras do alfabeto – alfa e ómega – grego, muitas vezes associadas ao monograma de Cristo, explanando a ideia de que a absoluta grandeza de Deus é o princípio e o fim de todas as coisas.

¹² O mito pagão de Eros e Psique converteu-se no símbolo das provações da alma humana antes de entrar no Paraíso eterno. Cf. BAZIN (1976: 112).

¹³ PLAZAOLA (1999: 12).

¹⁴ Esta iconografia do cristianismo primitivo foi amplamente divulgada através de objectos móveis, de fácil circulação, como medalhas.

¹⁵ VIANA (1958: 5).



Figs. 4 e 5 - Catacumbas Domitilia, Roma. (retirado de www.catacombe.domitilia.it).

A videira, motivo decorativo muito utilizado na cultura clássica associada ao culto do deus do Vinho, é reabilitada pelos cristãos para simbolizar Cristo e os seus fiéis de acordo com a parábola evangélica:

“Eu sou a videira verdadeira e o meu Pai é o agricultor. Ele corta todo o ramo que não dá fruto em mim e poda o que dá fruto para que dê mais fruto ainda”¹⁶.

“Eu sou a videira; Vós os ramos. Quem está em Mim e Eu nele, esse dá muito fruto, pois, sem mim, nada podeis fazer”¹⁷.

Simultaneamente, o vinho é a materialização do sangue de Cristo, derramado para salvar os homens.

A cruz, que a partir da Idade Média se converte no símbolo máximo, no cristianismo primitivo aparecia disfarçada sob a forma da âncora, do T, da vela de uma embarcação, etc. O tema da crucificação não era objecto de representação, pela conexão directa com o castigo infligido aos delinquentes da sociedade coeva.

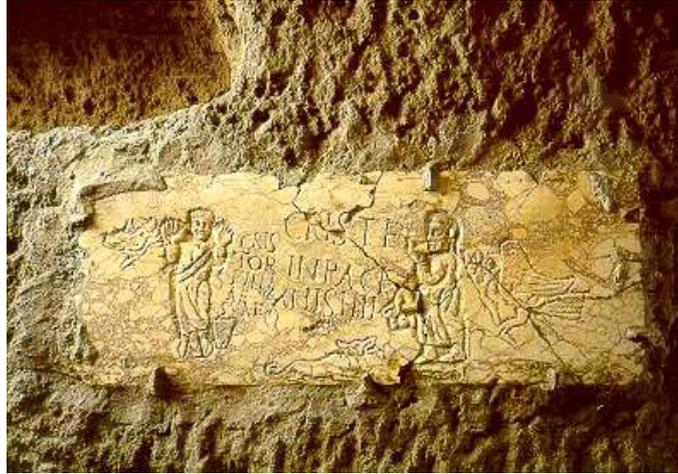
A pomba com um raminho de oliveira aludia à salvação da alma que descansava na paz divina.

Entre as representações humanas destaca-se a presença da figura orante (fig. 6), com as mãos erguidas, exaltando a importância da oração individual e colectiva para a salvação. Foram também encontradas figurações de Adão e Eva e da última Ceia.

Simultaneamente, apareciam representações de episódios do Antigo Testamento, expondo narrativas exemplares onde a Fé proporcionava o ultrapassar das dificuldades e conduzia à eternidade. São exemplos cenas como *Daniel na Fossa dos Leões*, *Jonas na Boca da Baleia* e os *Três Meninos na Fornalha Ardente*.

¹⁶ Jo XV, 1,2.

¹⁷ Jo XV 5.



Figs. 6 - Catacumbas Domitilia, Roma.
(retirado de www.catacombe.domitilia.it).

Verificamos, assim, a presença de um repertório simbólico limitado, repetitivo, que dominou a linguagem plástica cristã até ao século IV.

A representação visual da figura de Cristo neste período assumiu essencialmente duas formas: Cristo Filósofo e Cristo Bom Pastor. Uma iconografia que não se relaciona tanto com a componente cristológica, da sua personalidade, mas sim com a sua missão, ele era acima de tudo o Salvador¹⁸.

O Cristo Filósofo é figurado como mestre, ladeado pelos seguidores da sua filosofia, normalmente os Apóstolos, ensinando segundo o modelo dos filósofos antigos. Um verdadeiro pedagogo que através da palavra veiculava a autêntica sapiência, a doutrina de Deus.

Mas o modelo mais vulgarizado para a representação de Cristo neste período, foi o de Jesus Bom Pastor, mercê da sua profundidade simbólica.

Na Antiguidade, tal como nas sociedades primitivas, uma das principais fontes de riqueza era a pastorícia, fonte de alimento e de matéria-prima para a confecção de agasalhos. A relevância desta actividade e a afinidade de funções suscitou a conexão entre o dirigente do povo e a figura do pastor. Tal como o pastor guia as suas ovelhas em busca das melhores pastagens para assegurar o seu alimento e as defende dos ataques dos predadores, também o chefe de

¹⁸ PLAZAOLA (1999: 15).

uma comunidade tem por missão proteger e assegurar o sustento de todos os seus membros.

É neste âmbito de associação Rei/Pastor que a figura do pastor alcança especial relevo no Antigo e Novo Testamentos, através de imagens e alegorias da acção divina expressa na via pastoral¹⁹. A diáspora ocorrida na sequência do exílio da Babilónia concorreu para o reforço desta analogia.

No Antigo Testamento, David²⁰, entendido como um Rei exemplar, aparece como Rei/Pastor, pelas suas qualidades de condução e protecção do seu povo, colocando em perigo a própria vida para o defender. Contudo, este título de pastor apresenta-se num plano secundário, pois o rei é o pastor escolhido pelo verdadeiro e supremo Pastor, Deus.²¹

O salmo individual de David explana a plena confiança num Deus protector que orienta no caminho da salvação.

Salmo de David

O Senhor é meu pastor: nada me falta.

Em verdes prados me faz descansar

e conduz-me às águas refrescantes.

Reconforta a minha alma

e guia-me por caminhos rectos, por amor do seu nome.

Ainda que atravesse vales tenebrosos,

de nenhum mal terei medo

porque Tu estás comigo.

A tua vara e o teu cajado dão-me confiança.

Deus aparece como o Pastor de Israel que vai em busca de todas as suas ovelhas para as reunir através da sua palavra. Nas passagens bíblicas os conceitos de atenção, justiça e protecção são uma constante. O simbolismo do Pastor comporta também um sentido de sabedoria intuitiva e experimental²².

*“Porque assim fala o Senhor Deus: Eis que Eu mesmo cuidarei das minhas ovelhas e me interessarei por elas. Como o pastor se preocupa com o seu rebanho, quando se encontra entre as ovelhas dispersas, assim me preocuparei Eu com o meu”.*²³

¹⁹ BÍBLICA (1996: 6).

²⁰ David reinou 47 anos sobre Judá em Hebron e trinta e três em Jerusalém, sobre todo Israel e Judá.

²¹ BÍBLICA (1996: 6).

²² CHEVALIER (1982: 507).

²³ Ez 34, 11-12.

“Procurarei aquela que se tinha perdido, reconduzirei a que se tinha tresmalhado; cuidarei a que está ferida e tratarei da que está doente. Vigiarei sobre a que está gorda e forte. A todas apascentarei com justiça.”²⁴

Também no Novo Testamento a imagem de Jesus Pastor assume particular evidência. No seu percurso vivencial Jesus assume o papel de Pastor que reúne, guia e alimenta as suas ovelhas, os fiéis, através da sua palavra. Trata-se de uma protecção ligada a um conhecimento²⁵. Para o compreendermos temos que tomar como referentes *“as qualidades e acção do pastor em favor do seu rebanho, para percebermos a beleza e a profundidade da imagem simbólica de Jesus”*²⁶ como condutor do seu rebanho.

Inúmeras parábolas evangélicas referenciam esta imagem simbólica.

“Eu sou o Bom Pastor: Conheço as que são Minhas e elas conhecem-Me, assim como o Pai Me conhece e Eu conheço o Pai; e Eu dou a vida pelas Minhas ovelhas”.²⁷

Para explanar plasticamente estas mensagens bíblicas, os artistas do cristianismo primitivo vão-se socorrer de um tipo artístico que se perpetuou na arte greco-romana, um modelo bem conhecido, logo de fácil apreensão: Hermes²⁸ Crióforo, o Moscóforo²⁹ (fig. 10) ou Mercúrio Crióforo. Uma adaptação quanto à forma, mas que foi utilizada com um novo conteúdo simbólico.

²⁴ Ez. 34, 16.

²⁵ CHEVALIER (1982: 507).

²⁶ BÍBLICA (1996: 5).

²⁷ Jo, 10, 14-15.

²⁸ Hermes era filho de Zeus e Maia. A sua figura assumiu vários títulos: era o deus da Sabedoria e da prosperidade, o mensageiro dos deuses, o protector dos rebanhos o guia dos viajantes e das almas dos defuntos.

²⁹ Estátua votiva que representa um homem que sustenta um vitelo sobre os ombros, destinado a ser sacrificado como forma de agradecimento.



Fig. 7 - Hermes Crióforo, Bronze, c. 520 a.c. Museu de Boston. (Retirado de www.mfa.org/handbook/portrait.asp).



Fig. 8 - Hermes Crióforo, Bronze, c. 520 a.c. Museu de Berlim. (Retirado de www.mfa.org/handbook/portrait.asp).

De acordo com a descrição de Pausânias³⁰, em Tanagra, existiam dois templos consagrados a Hermes, um dos quais com o cognome de Crióforo. Este qualificativo terá tido origem num episódio veiculado pela tradição, segundo o qual Hermes protegeu Tanagra da peste dando uma volta em redor do muro da cidade com um cordeiro às costas, convertendo-se, assim, no deus dos pastores e dos rebanhos, pelo que o escultor Alamis executou a sua imagem com um cordeiro nos ombros³¹. Tem assim origem um modelo plástico que se perpetuou na produção artística greco-romana (figs. 7, 8 e 9).

Tendo em conta que Hermes Crióforo era representado como jovem³², bem como o seu estatuto de mensageiro dos deuses e de guia das almas dos defuntos, podemos aferir que os primitivos cristãos com facilidade estabeleceram as analogias com a personalidade de Cristo,

³⁰ Viajante e geógrafo grego do séc. II, autor da *Descrição da Grécia*, composta em dez livros, onde descreve pormenorizadamente os mais importantes sítios e monumentos da Grécia.

³¹ PAUSÂNIAS (9.22.1-2).

³² No Cristianismo primitivo Cristo aparece representado como jovem imberbe.

justificando-se também a apropriação que fizeram do seu modelo figurativo.³³



Fig. 9 - Hermes Crióforo, Bronze, c. 520 a.c. Museu de Bóston. (Retirado de www.fjkluth.com).



Fig. 10 - Moscóforo, c. 570. Museu da Acrópole de Atenas. (Retirado de www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Moschoforos.htm).

Nas representações pictóricas e escultóricas paleocristãs a figura de Cristo aparece como um jovem Pastor, normalmente vestido com uma túnica sem mangas que lhe cobre apenas o ombro esquerdo, segurando com uma mão o bordão, símbolo da condução (fig. 11). Preso à cintura ostenta o bernal. Na outra mão, nalguns casos, tem um recipiente para ordenhar. Sustenta um cordeiro sobre os ombros, que agarra com uma ou com as duas mãos (fig. 14). Nas pinturas, a figura do pastor é ladeada por ovelhas e integra-se numa paisagem, representada de forma muito sumária (fig. 12 e 13).

³³ Esta derivação mais ou menos directa tem sido problematizada por vários arqueólogos, suscitando opiniões divergentes. Cf. LECLERCQ (1938: 2280 – 2283).



Fig. 11 – Cristo Bom Pastor, Catacumba Domitilia, Roma. (retirado de www.catacombe.domitilia.it).

Para os cristãos primitivos o Bom Pastor converte-se na figura religiosa soberana para sintetizar a ideia da salvação e figurar Jesus como o Messias Salvador. Ele é o condutor e protector das ovelhas, identificadas como sendo os fiéis ou as suas almas, a quem transmite os seus ensinamentos e alumia no caminho para a eternidade. Um conteúdo simbólico que era facilmente descodificado pelos cristãos, o que justifica a importância que este modelo iconográfico alcançou, aparecendo representado na maioria das catacumbas e sarcófagos³⁴. Existem igualmente alguns epitáfios com este tipo de figura, e aparecia também em medalhões e lucernas da época, objectos móveis que contribuíram para a sua divulgação. As poucas esculturas de vulto³⁵ que chegaram até nós representam na maioria o Bom Pastor. No *Dicionário de Arqueologia Cristã e Liturgia* são inventariadas 337 imagens do Bom Pastor³⁶.

Uma presença tão vasta que nos permite inferir que a figura do Bom Pastor no período paleocristão ocupava a posição e importância que na actualidade é consagrada à imagem de Cristo Crucificado.

³⁴ Os primeiros sarcófagos cristãos adoptaram a forma e decoração romanas, distinguindo-se apenas pela simbologia das representações.

³⁵ Na generalidade datam do século IV.

³⁶ LECLERCQ (1938: 2272 - 2390).

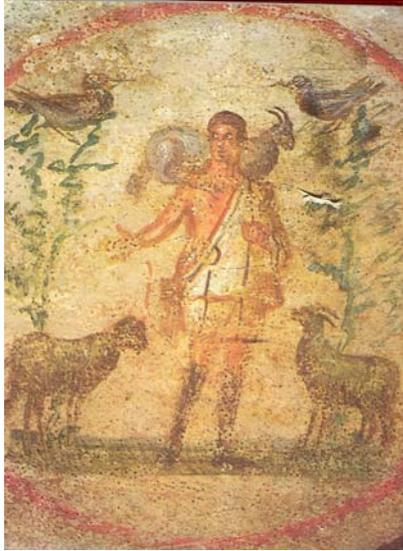


Fig. 12 – Cristo Bom Pastor, Catacumba de Priscilla, séc. III, Roma.



Fig. 13 – Cristo Bom Pastor, Catacumba dos Santos Pedro e Marcelino, séc. III, Roma.



Fig. 14 – Cristo Bom Pastor, séc. III, Museu Lateranense, Roma. (Retirado de www.catacombe.roma.it).

Após o Édito de Milão, com a liberdade de culto, verificou-se um enriquecimento da iconografia cristã, através da ampliação dos ciclos

narrativos, em correspondência com o triunfo do cristianismo. As representações tornam-se mais narrativas, minuciosas e realistas.

Na Idade Média, a imagem do Bom Pastor praticamente deixou de ser representada, sendo substituída pela do Cordeiro em sacrifício, ostentando o Estandarte da Ressurreição. A morte de Cristo na Cruz foi identificada com o sacrifício do cordeiro pascal, cuja cerimônia foi estabelecida por Moisés – “o inocente cordeiro que os hebreus e outros povos imolavam nos altares sacrificando-o a Deus para terem a sua benevolência”³⁷. O Cordeiro é o próprio Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens, daí a sua associação com o sacramento da Eucaristia. A “complexidade do simbolismo do *Agnus Dei*, levou a que se formasse, ao longo dos séculos, uma iconografia variada”³⁸.

Convertiu-se numa das representações mais frequentes nos portais e iluminuras dos estilos românico e gótico. Na Época Moderna foi um dos temas iconográficos mais repetidos nas portas dos sacrários.

A esta reabilitação do tema do Bom Pastor também não foi alheio o contexto humanista de estudo e valorização da cultura greco-latina, e da sua conseqüente assimilação na esfera espiritual. No tratado *Da Pintura Antigua* (1548), Francisco de Holanda explana esta admiração pela cultura clássica: “eu fui o primeiro que neste Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade e não haver outro primor nas obras (...). E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma”³⁹. A difusão dos valores estéticos da Antiguidade teve também impacto junto da Igreja, que os vai articular com o dogma cristão.

Paralelamente, os princípios cultivados pelos humanistas proporcionaram o desenvolvimento de uma expressão artística onde as figuras religiosas assumem caracteres mais próximos do homem, com os quais se identificam. A imagem do Bom Pastor explana esta proximidade, e tipifica a confiança num futuro de prosperidade e paz característica da sociedade humanista.

³⁷ VIANA (1958: 5).

³⁸ Podem-se definir quatro tipologias para a representação do Cordeiro Místico: “o cordeiro edílico, apoiado num rochedo de onde manam os quatro rios do Paraíso e acompanhado por um cajado e um vaso de leite; o cordeiro crucífero, ajoelhado com uma cruz e a jorrar sangue da ferida aberta no seu flanco; o cordeiro vexilífero, a apertar uma cruz com estandarte contra o peito, aludindo à Ressurreição; e, por último, o cordeiro apocalíptico, com o Livro dos Sete Selos. Cf. FALCÃO (2000: 31).

³⁹ Citado por MOREIRA (1995: 332).

É neste quadro de descoberta da cultura e arte greco-romanas, que se inserem as explorações e estudos científicos relativos aos locais de culto e de enterramento dos primitivos cristãos.

Após o Concílio de Trento (1545-1563), o tema do Bom Pastor vai reaparecer, embora sem o alcance que teve no cristianismo primitivo. Esta recuperação iconográfica verifica-se num contexto em que se intensifica a importância atribuída ao conteúdo teológico e ao impacto emocional das imagens. Um período em que se reforça o valor atribuído à iconografia no processo de catequização dos fiéis e de consolidação da Fé, reafirmando-se que “*através da representação plástica e sensível, os fiéis podiam obter uma instrução mais correcta que aquela que lhes era oferecida pelos simples enunciados teóricos da fé*”⁴⁰.

A iconografia do Bom Pastor foi veiculada por gravuras que circulavam com relativa facilidade, difundindo o tema que vai ser transposto para a escultura e pintura. Um exemplo é o quadro do *Bom Pastor* da autoria de Frei Carlos, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga.

Não existem estudos de conjunto sobre o impacto que esta iconografia teve na arte cristã ao longo da Época Moderna⁴¹, pelo que vamos apenas referenciar a sua presença em portas de sacrário dos séculos XVII e XVIII em Portugal.

Num sacrário trono que se encontra no Museu de Aveiro, de talha dourada e policromada de estilo barroco nacional, a porta é ornada com a imagem em relevo de Cristo Bom Pastor. Contudo, Cristo aparece com barba e veste uma túnica, sobre a qual recai um amplo manto, ambos estofados e policromados, actualizando-se, assim, o modelo primitivo.

Na porta do sacrário da igreja Matriz de Aguiar da Beira repete-se a mesma figuração de Cristo Pastor, com a ovelha sobre os ombros, envergando uma túnica até aos pés.

⁴⁰ MARTINS (1988: 27).

⁴¹ Tornou-se num motivo frequente nos altares espanhóis, franceses e alemães no séc. XVII. Cf. OSSWALD (1996: 79).



Fig. 15 – Sacrário da capela da Via-Sacra, séc. XVIII, Viseu.



Fig. 16 – Porta do sacrário da capela da Via-Sacra, séc. XVIII, Viseu.

Na porta do sacrário⁴², de estilo barroco joanino, da capela da Via-Sacra, sita em Viseu, (figs. 15 e 16) presenciamos um enriquecimento do conteúdo teológico desta iconografia: “ao centro, dominando toda a composição, é representada a imagem de Cristo Bom Pastor, vestido com uma túnica castanha, que lhe cobre a quase totalidade dos pés, e um manto vermelho esvoaçante, ambos estofados com motivos dourados. A cabeça é protegida por um chapéu de aba larga revirada, também castanho, e na cintura tem suspenso um bornal. Do lado direito do seu peito, parcialmente a descoberto, sai um jacto de sangue, cuja orientação é sublinhada pela inclinação do rosto de Cristo e pelo posicionamento da sua mão, o qual vai alimentar as ovelhas que o circundam, num total de seis, sendo que todas elas manifestam a acção de comer. Com a mão esquerda Cristo ergue o cajado, com a extremidade superior espalmada, em forma de colher. Na parte superior da porta, do lado direito, encontra-se lavrada uma estrutura arquitectónica muito simples, em forma de dois torreões, que pretende configurar um templo, enquanto no lado oposto se repete a figura de Cristo Pastor, em miniatura, em posição de caminhante, com a mesma túnica e chapéu, transportando uma ovelha aos ombros, que sustenta com as duas mãos, pelo que o bordão se encontra seguro pela faixa que lhe envolve a cintura. A

⁴² A porta apresenta a forma de octógono alongado, o que reforça o seu simbolismo, pois o 8 é o número simbólico da Ressurreição.

*extremidade esquerda da porta é delineada por um feixe de quatro espigas de trigo assimétricas.*⁴³

Esta iconografia e a disposição dos vários elementos têm paralelismo numa outra porta de sacrário, de prata, datada dos finais do século XVII, originalmente executada para o antigo Convento da Madre de Deus de Monchique⁴⁴. Apresentam apenas diferenças pontuais que não influem sobre a leitura de conjunto. Uma conformidade iconográfica e compositiva que pode ter origem numa gravura em que os dois artistas se inspiraram, ou num contacto por parte do encomendante ou do entalhador da obra de Viseu com a porta do Porto.

Para terminar, destacamos o vastíssimo número de pequenas esculturas indo-portuguesas, a maioria executada em marfim, nas quais figura o Bom Pastor, testemunhando a difusão do tema nas terras do Oriente. A este impacto não será alheia a fácil interpretação simbólica do tema, aspecto fundamental no processo de evangelização das comunidades dos novos territórios. Uma iconografia de propaganda evangélica que era fundamental no processo de comunicação entre a Igreja e os gentios.

Estas peças, de pequenas dimensões, foram executadas não só para a missão local, mas também para exportação para o continente europeu, como testemunham as fontes documentais: “*Um caixotinho com o título para o Irmão Bento Xavier com o seguinte: duas imagens do Bom Pastor, de marfim; uma imagem pequenina do Menino Jesus; uma de Nossa Senhora; uma do Senhor São José e um anjo, tudo de marfim*”⁴⁵.

Com frequência, nestes marfins, Cristo é representado como criança, opção iconográfica que se relaciona com o contexto coevo de crescente interesse pela infância divina e profana⁴⁶ e de desenvolvimento do culto a Cristo Menino (figs. 17 e 18).

A análise destas figuras indo-portuguesas evidencia a existência de um miscigenação iconográfica, entre a imagem de Cristo Bom Pastor e as divindades locais. Esta fusão resultava não só do facto de muitas das peças serem executadas por gentios, mas também da condescendência das entidades eclesiásticas, que procuravam assim facilitar o processo de conversão das comunidades autóctones.

⁴³ EUSÉBIO (2003: 494, 495).

⁴⁴ Actualmente, encontra-se no Tesouro de Arte Sacra da Catedral do Porto.

⁴⁵ OSSWALD (1996: 74).

⁴⁶ Idem (80).



Fig. 17 – Menino Jesus Bom Pastor, marfim, séc. XVII, MNAA. (Retirado de www.matriznet.ipmuseus.pt).



Fig. 18 – Menino Jesus Bom Pastor, marfim, séc. XVII. (Retirado de www.palaciorcorreiovelho.com).

Verificamos assim que a emergência da nova religião – o cristianismo – não representou uma ruptura com a cultura e a arte greco-romanas. Contrariamente, verificou-se a apropriação de símbolos e imagens, que vão ser integradas em novos esquemas compositivos e dotadas de um significado distinto em correspondência com os princípios doutrinários que se pretendiam veicular. Neste quadro tem particular evidência a imagem do Crióforo greco-latino, cujo modelo formal se perpetuou na arte cristã sob a forma do Bom Pastor.

Bibliografia citada:

- ALVES, Herculano (1996), *O Pastor*, in revista “Bíblica”, Março-Abril, Ano 42, nº 243, Difusora Bíblica.
- BAZIN, Germain (1976), *História da Arte: da Pré-História aos Nossos Dias*, 2ª ed., Amadora, Livraria Bertrand.
- CHEVALIER, Jean (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- EUSÉBIO, Maria de Fátima (2003), *A iconografia do sacrário da Capela da Via-Sacra de Viseu*, Actas do “II Congresso Internacional do Barroco”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- FALCÃO, José António (2000), *O Mistério de Cristo na revelação Artística*, Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000 “Cristo Fonte de Esperança”, Porto.
- LECLERCQ, Henri (1938), *Bon Pasteur*, “Dictionnaire d’Archeologie Chrétienne et de Liturgie”, Paris, Librairie Letouzey et Ané.
- MARTINS, Fausto Sanches (1988), *Estudo iconográfico do retábulo-sacrário da capela do Santíssimo Sacramento da igreja Matriz de Caminha*, sep. da “Revista da Faculdade de Letras”, IIª série, vol. V, Porto.
- MOREIRA, Rafael (1995), *Arquitectura: Renascimento e classicismo*, “História da Arte Portuguesa”, vol. II, Círculo de Leitores.
- OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro (1996), *O Bom Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*, Dissertação de Mestrado (policopiado), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- PLAZAOLA, Juan (1999), *Historia del arte Cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SOVERAL, Augusto (dir.) (1996), *História da Arte*, vol. 2, Lisboa, Editorial Planeta –de Agostini.
- VIANA, Manuel Couto (1958), *De alguns símbolos cristãos*, sep. do Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris, nº 8, 2ª série, Maio, Lisboa.