

Teologias da eucaristia na linguagem das artes visuais: Mino Cerezo Barredo e Marko Ivan Rupnik

Theologies of the Eucharist in the language of visual arts: Mino Cerezo Barredo and Marko Ivan Rupnik

Márcio Luiz Fernandes
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil

Felipe Sérgio Koller
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil

Resumo

Este trabalho constitui uma aproximação às teologias eucarísticas expressas nas obras artísticas de Mino Cerezo Barredo e Marko Ivan Rupnik, no quadro da possibilidade que a arte porta de ser ela mesma teologia. A eucaristia se configura como tema particularmente adequado para a leitura das obras, já que arte e eucaristia, no contexto teológico, são dimensões da manifestação do invisível no visível. A metodologia segue a proposta de análise das artes visuais de Gillian Rose, adequando-a ao campo da arte sacra e fazendo-a ser precedida por uma apresentação biográfico-contextual dos artistas. Analisam-se a pintura mural do Seminário Claretiano de Magdalena del Mar, de Cerezo, e o mosaico da Capela Redemptoris Mater, de Rupnik. Notam-se três temas convergentes na teologia eucarística visual de Cerezo e Rupnik: 1) a ligação inseparável entre o lava-pés e a eucaristia; 2) a ênfase na ternura quenótica de Jesus, manifestação de Deus que se revela como amor; e 3) a centralidade temática da restauração das relações fraternas a partir da eucaristia. Como ênfases particulares de um e de outro, nota-se uma complementaridade, com Cerezo privilegiando a dimensão histórico-escatológica da eucaristia, enquanto Rupnik põe o acento na dimensão cósmica.

Palavras-chave

Teologia da liturgia.
Arte sacra.
Mino Cerezo Barredo.
Marko Ivan Rupnik.
Teologia da arte.

Abstract

This work is an approximation to the theologies of the Eucharist expressed in the artistic works of Mino Cerezo Barredo and Marko Ivan Rupnik, within the framework of the possibility that art itself can be theology. The Eucharist is a particularly suitable theme for the analysis, since art and Eucharist, in the theological context, are dimensions of the manifestation of the invisible in the visible. The methodology follows Gillian Rose's proposal for the analysis of visual arts, adapting it to the field of sacred art and preceding it by a biographical-contextual presentation of the artists. The mural painting of the Claretian Seminary of Magdalena del Mar, by Cerezo, and the mosaic of the Redemptoris Mater Chapel, by Rupnik, are analyzed. There are three converging themes in the visual Eucharistic theology of Cerezo and Rupnik: 1) the inseparable connection between the washing of the feet and the Eucharist; 2) the emphasis on Jesus' kenotic tenderness, a manifestation of God who reveals himself as love; and 3) the thematic centrality of restoring fraternal relations based on the Eucharist. As particular emphases of both, there is a complementarity, with Cerezo privileging the historical-eschatological dimension of the Eucharist, while Rupnik emphasizes the cosmic dimension.

Keywords

Liturgical theology.
Sacred art.
Mino Cerezo Barredo.
Marko Ivan Rupnik.
Theology of art.

Introdução

Já não é possível dizer mais nada
mas também não é possível ficar calado.
Eis o verdadeiro rosto do poema.
Assim seja feito: a mais e a menos.¹

Os versos de Manuel António Pina caem bem para falar da encruzilhada em que a linguagem teológica acabou por se encontrar nesta fase tardia da modernidade. Se São João XXIII convocou o Concílio Vaticano II para pôr o foco na forma como as verdades de fé são anunciadas,² é porque certa linguagem anterior se havia exaurido: já não era possível dizer mais nada. Ao mesmo tempo, calar não é uma opção. Para Pina, é necessário fazer

¹ PINA, Manuel António. Já não é possível. In *O coração pronto para o roubo: poemas escolhidos*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 16.

² JOÃO XXIII. *Discurso de abertura do Concílio Vaticano II*. 11 de outubro de 1962. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/speeches/1962/documents/hf_j-xxiii_spe_19621011_opening-council.html>. Acesso em 29 set. 2020.

“a mais e a menos”: mais densidade, mais vida, mais experiência; menos pretensões, menos sistemas fechados, menos elucubrações.

É interessante que, em meio à celebração do concílio, esse grande evento que se debruçou sobre a linguagem eclesial, São Paulo VI tenha recorrido a um grupo que, em sua leitura, era com a Igreja o coprotagonista de um afastamento mútuo: os artistas. Em sua homilia aos artistas em 1964, o papa sublinhou que, se ao ministério da pregação faltasse a contribuição dos artistas, esse ministério se veria na necessidade de tornar-se ele mesmo artístico, já que é tarefa e missão própria da arte “ revesti r de palavras, formas, cores, acessibilidade” o “ mundo do espírito, do invisível, do inefável, de Deus”.³

A arte é indispensável para a linguagem da fé, ainda que, no contexto da recepção das forças renovadoras do concílio, particularmente na América Latina, frequentemente o esforço de atualização promovido pelos artistas cristãos é esquecido ou preterido em relação ao dos teólogos.⁴ João Manuel Duque afirma que “ a importância da arte para a teologia reside na sua capacidade para evitar a radicalização e mesmo o exclusivismo de um modo conceitual de proceder, completamente desencarnado”. Segundo o teólogo, a consequência do abandono da arte no campo teológico seria a de ignorar “ a dimensão corpórea, histórica, particular e afetiva da fé”, edificando “ um sistema transcendental construído simplesmente *a priori*”.⁵

A transição ocorrida no fim do medievo no campo da teologia, que teceu relações de influência mútua com outros campos, foi descrita por Aloys Grillmeier como uma passagem do símbolo à suma.⁶ Resgatar a arte na linguagem cristã em seu sentido pleno é abrir-se a uma forma de pensar e de

³ PAULO VI. *Messa degli artisti nella Cappella Sistina: omelia di Paolo VI. 7 de maio de 1964.* Disponível em: <http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

⁴ FERNANDES, Márcio Luiz. *Recepção artística na América Latina.* In *Dicionário do Concílio Vaticano II.* São Paulo: Paulus, 2015, p. 797-803.

⁵ DUQUE, João Manuel. *Teologia e arte: fundamentos epistemológicos.* In MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (org.). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação.* São Paulo: Paulinas, 2011, p. 25.

⁶ GRILLMEIER, Aloys. *Von Symbolum zur Summa: Zum theologiegesschichtlichen Verhältnis von Patristik und Scholastik.* In *Mit Ihm und in Ihm: Christologische Forschungen und Perspektiven.* Friburgo: Herder, 1975, p. 585-636.

falar sobre o mistério mais adequada ao seu objeto, uma forma que leve em conta que as dimensões experiencial e sapiencial são uma exigência intrínseca da linguagem teológica.⁷ Trata-se, como aponta Alex Villas Boas, de recuperar a “lógica poética da Revelação”.⁸

No intuito de corresponder a uma visão da arte em que ela não é reduzida a aspecto decorativo, mas é ela mesma portadora de sentido, este artigo não tem por objeto propor uma teologia eucarística para, em seguida, ilustrá-la com obras artísticas. Ao contrário, o que queremos é perscrutar a teologia que se manifesta nas obras de dois artistas de destaque na arte sacra contemporânea – o espanhol Mino Cerezo Barredo e o esloveno Marko Ivan Rupnik –, deixando-a emergir da própria linguagem das artes visuais.

Os dois artistas escolhidos estão entre os maiores representantes da arte sacra contemporânea e merecem o seu lugar também no estudo da arte contemporânea em geral. A obra de Cerezo Barredo, ligada às experiências dos cristianismos de libertação latino-americanos, está presente do México ao Chile, configurando-se na expressão de maior relevância da teologia da libertação nas artes visuais. Já a de Rupnik, presente sobretudo no continente europeu, dá-se no contexto do diálogo cultural entre a Europa do ocidente e a do oriente, em diálogo com os filósofos e teólogos ortodoxos russos do fim do século XIX e início do XX.

O tema a ser colhido em suas obras é o da eucaristia. A eucaristia é um tema particularmente ligado ao tratamento teológico da arte, na medida em que é central em ambos os casos o mistério da encarnação enquanto manifestação do Deus inefável na matéria do mundo. Na compreensão da tradição cristã, a celebração eucarística e o ofício artístico são dois elementos de uma mesma realidade de transfiguração do cosmo. Por isso, colher o sentido da eucaristia a partir da arte é um caminho promissor para compreender essa dimensão central, embora, muitas vezes ofuscada, do mistério eucarístico.

⁷ BOFF, Clodovis. *Experiência de Deus e outros escritos de espiritualidade*. São Paulo: Paulus, 2017, p. 122-125.

⁸ VILLAS BOAS, Alex. Recuperar a lógica poética da Revelação: uma contribuição do diálogo entre teologia e literatura. *Interações*, v. 9, n. 15, p. 61-86, 2016.

Percorrendo, em primeiro lugar, os aspectos biográficos e contextuais desses artistas, nós nos deteremos em seguida em uma obra de cada um deles de tema eucarístico. No caso de Cerezo, a obra selecionada é a pintura mural na capela do Seminário Claretiano de Magdalena del Mar, em Lima, no Peru. Já a obra de Rupnik é a cena eucarística em mosaico que é parte do programa iconográfico da Capela Redemptoris Mater, no Palácio Apostólico, no Vaticano. Por fim, a modo de considerações finais, evidenciaremos as convergências e as singularidades entre os dois exemplos.

Cerezo e Rupnik, dois percursos artísticos contemporâneos

Cerezo e Rupnik são dois artistas contemporâneos, tanto no sentido de viverem ainda na atualidade quanto em relação à linguagem artística que empregam. Ao mesmo tempo, ambos se reconhecem devedores da tradição iconográfica cristã do primeiro milênio. A partir da tradição, identificam a sua vocação de realizar uma teologia visual hoje e para o hoje, conscientes dos desafios culturais contemporâneos, ainda que a forma de enxergá-los e de responder-lhes tenha as suas especificidades. É importante compreender o contexto biográfico de ambos antes de nos determos na leitura de suas obras.

Maximino Cerezo Barredo nasceu em 4 de agosto de 1932 na cidade de Villaviciosa, na província das Astúrias, na Espanha. Penúltimo filho de Santiago Cerezo e de María Luisa Barredo Panda, teve quatro irmãos e uma irmã. Já na infância, transcorrida no entanto sob o impacto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), sentia fortemente a vocação artística, atraído principalmente pela pintura. Aos 18 anos ingressou na comunidade claretiana de Salvatierra, onde realizou o noviciado. Realizou os estudos filosóficos e teológicos na cidade de Santo Domingo de la Calzada. Foi ordenado presbítero em 1957, iniciando seus trabalhos pastorais na Galícia.

O seu itinerário de estudos em desenho teve início na Faculdade de Belas Artes San Carlos, em Valência, passando, em seguida, para a Escola de Belas Artes San Fernando, em Madri. Cerezo recebeu forte influência de seu

mestre, o expoente da escola realista espanhola Manuel López Villaseñor, que se dedicou à pintura mural e cuja obra é marcada pela elaboração de uma arte de cunho social e politicamente engajada. Para perceber nitidamente essa influência basta comparar as obras de López Villaseñor com as obras realizadas por Cerezo na década de 1960, em que se sente que a linguagem figurativa empregada revela o grito do ser humano diante da desoladora realidade sociopolítica ao seu redor.⁹

Em 1968, em uma viagem aos povoados das missões das Filipinas, Cerezo teve seu primeiro contato com as realidades dos países do Sul do mundo. Saiu de lá intencionado em deixar de lado a pintura e a arte, pois as considerava associadas a um estilo de vida burguês e distante da realidade dos mais pobres. “Havia valores que superavam os valores da arte que me nutriam até aquele momento”, contou.¹⁰

Em 1970, seus superiores o enviaram para a missão na América Latina. Depois de dois anos trabalhando na Amazônia peruana, o povoado onde vivia, Juanjuí, foi devastado por um terremoto que destruiu as construções e, em particular, o templo católico da localidade. Cerezo então se responsabilizou pelo projeto da construção da nova igreja e, com isso, decidiu pintar a luta do povo pela justiça. Esse acontecimento de Juanjuí foi chamado por estudiosos como a conversão artística de Cerezo.¹¹ Ele o narra da seguinte maneira:

Realizei 130 metros quadrados de pintura mural [...] sobre o tema da salvação. Aconteceu naquele período algo que influenciou muito o meu trabalho sucessivo de pintura na América Latina. [...] Um dia, entrei na igreja e vi uma senhora que percorria com o olhar toda a pintura mural, passando da imagem de Adão e Eva através da imagem do pecado original, do povo rebelde, dos profetas, do tema de Maria, de Cristo ressuscitado, até chegar a uma mulher [...] que olhava uma

⁹ FERNANDES, Márcio Luiz. A arte mural de Mino Cerezo Barredo no período militar brasileiro. *Caminhando*, v. 25, n. 2, maio/ago. 2020, p. 186.

¹⁰ CEREZO BARREDO, Maximino. *Autobiografia*. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

¹¹ FAVRE, Sara. *Un viaggio latino-americano: Maximino Cerezo Barredo: uomo, artista, missionario*. Udine: Forum, 2012; MARTÍNEZ, Jesús María. *L'opera pittorica di Mino Cerezo Barredo all'interno dell'arte sacra contemporanea*. Pontificia Università Salesiana, Facoltà di Scienze della Comunicazione Sociale, 2005; FERNANDES, Márcio Luiz. A hilética fenomenológica na obra mural latino-americana: uma mística de comunhão. In SOARES, A. M. (org.). *Religiões e paz mundial*. São Paulo: Soter/Paulinas, 2010, p. 2-1366.

criança morta em uma caixinha. Diante dessa imagem, a senhora caiu de joelhos, acendeu uma vela e ficou orando diante da imagem da mãe com o filho morto. [...] Eu me dei conta de que essa pessoa, por meio da força das imagens, conseguia entrar em contato com o mundo religioso e, assim, com Deus. [...] Por esse fato, decidi voltar a pintar. Descobri que, enquanto as palavras se consomem rapidamente quando são utilizadas, com as imagens isso não acontece.¹²

Esse episódio se deu em 1975, sete anos após a Conferência de Medellín e dez anos após o encerramento do Concílio Vaticano II, eventos que inspiraram Cerezo, ao lado do clamor do povo por justiça e pelos teólogos e mártires latino-americanos. Cerezo passou a compreender a sua vocação missionária e artística “descobrimo pouco a pouco aquele Jesus morto e ressuscitado que fez suas as causas dos pobres e dos excluídos, o Jesus que outras teologias nos haviam sequestrado ou deixado em cúmplices penumbras”.¹³

Cerezo se transferiu do Peru à Nicarágua em 1980, colaborando durante dois anos com o processo revolucionário. Dali em diante, sua obra se espalhou pela América Latina, alcançando também o Panamá, o Brasil, a Colômbia, a Argentina, a Guatemala, a Venezuela, o Paraguai, o México, a Bolívia, o Chile e El Salvador, além de Portugal, Espanha, Itália e Filipinas.¹⁴ No Brasil, sua atuação foi marcada pela colaboração com o bispo Pedro Casaldáliga, também ele claretiano, na Prelazia de São Félix do Araguaia. Nos anos 2000, Cerezo voltou a residir em seu país natal.

Já Marko Ivan Rupnik nasceu em 28 de novembro de 1954, em Zadlog, na Eslovênia, como o caçula de uma família com três irmãs, filho de Ivan Rupnik e Ivanka Kaucic. A tendência à expressão artística e o desenvolvimento do que, mais tarde – com a leitura de Vladimir Solov’ev, Vjačeslav Ivanovič Ivanov, Pavel Florenskij e Romano Guardini, entre outros –, ele chamaria de

¹² CERESO BARREDO, Maximino. *Autobiografia*. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

¹³ CERESO BARREDO, Maximino. Pedro, inspirador e guia. In: AA.VV. *Pedro Casaldáliga: as causas que imprimem sentido à sua vida - Retrato de uma personalidade*. São Paulo: Ave Maria, 2008, p. 342.

¹⁴ CERESO BARREDO, Maximino. *Murales*. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/murales/murales.html>>. Acesso em 29 set. 2020.

mentalidade simbólica, remontam ainda à sua infância.¹⁵

Entrou na Companhia de Jesus em 1973. Ali, as novas experiências fizeram emergir a necessidade de voltar às tintas.¹⁶ Ao terminar os estudos de Filosofia em Liubliana, ingressou em 1977 na Academia das Belas Artes de Roma, onde terminou os estudos em 1981. Suas primeiras exposições artísticas se deram em 1979, em Roma, Milão e Baltimore.¹⁷ Nesse período, sua arte recebeu influência do fascínio que nutria pelas obras de Van Gogh, Matisse, Klimt, Kandinsky e outros. Depois das Belas Artes, estudou Teologia na Pontifícia Universidade Gregoriana, em Roma. Foi ordenado presbítero em 1985.

Ainda na Gregoriana, iniciou os estudos de pós-graduação em Missiologia. No mestrado, sua dissertação abordou o significado teológico da arte moderna em Wassily Kandinsky. Em 1991, doutorou-se com uma tese orientada por Tomáš Špidlík – a quem considerou seu pai espiritual – sobre o significado teológico-missionário da arte em Ivanov. Viveu entre 1987 e 1991 em Gorizia, no nordeste da Itália, quase na fronteira com a Eslovênia, no Centro Stella Matutina, dos jesuítas, trabalhando sobretudo entre os jovens.

Nesse entretempo, a sua relação com a arte se alterou. “Pintava com força, dando vazão a esse mundo interior, inevitavelmente com conotações muito subjetivas. Fazia mostras, os críticos me notaram, e entendi o risco que a fama pode constituir”, contou.¹⁸ Diante disso, acolhendo a espiritualidade inaciana de liberdade interior e disponibilidade à vontade de Deus, Rupnik decidiu abandonar a arte, dedicando-se apenas ao trabalho pastoral.

Renunciando à arte, reencontrou-a de maneira renovada. Em busca do desenvolvimento de um senso eclesial mais profundo, visitava muito as catacumbas de Roma, “com o desejo” – contou – “de me sintonizar com o mundo espiritual dos primeiros cristãos – buscando colher o que pensavam, sentiam, viam, criam, amavam aqueles que pintaram as imagens que ainda se

¹⁵ RUPNIK, Marko Ivan. *Il colore della luce*. Roma: Lipa, 2003, p. 19.

¹⁶ RUPNIK, 2003, p. 151.

¹⁷ RUPNIK, 2003, p. 283.

¹⁸ RUPNIK, 2003, p. 151, tradução nossa.

encontram ali”.¹⁹ Foi nesse influxo que um dia, nas catacumbas, espontaneamente lhe veio de fazer o sinal da cruz diante dessas figuras.

Esse senso eclesial, relacional, comunal se aprofundou quando, após essa experiência, apaixonado pela figura do peixe, uma tomada de consciência se desvelou diante dele. “De repente descobri que o peixe que eu pintava tinha se tornado praticamente um olho. Aqui meu mundo mudou: repentinamente já não era eu que olhava e buscava possuir o mundo como um sujeito predador, mas me descobri visto, olhado”.²⁰ Do peixe veio o olhar, e do olhar o rosto, e daí a convicção de que é um engano pensar que a arte, para ser mais espiritual, deva ser mais abstrata.²¹

Desde setembro de 1991, vive e trabalha em Roma, no Centro Aletti, do qual é o diretor desde 1995. O centro, inicialmente ligado ao Pontifício Instituto Oriental, foi inaugurado oficialmente por São João Paulo II em 1993 como uma comunidade dedicada à pesquisa teológica, artística e cultural, colocando em diálogo a tradição cristã do Oriente e do Ocidente com a contemporaneidade. Foi nesse contexto que, ao entrar em contato com artistas de várias partes da Europa, recebia a solicitação de fazer algo por eles. O então superior-geral da Companhia, Peter-Hans Kolvenbach, o encorajou então a abrir um espaço para os artistas no Centro Aletti, o que aconteceu em 1996.²²

Com a equipe do ateliê de arte espiritual do Centro Aletti, executou mais de 200 obras em mosaico em 25 países dos cinco continentes, trabalho que teve início com o convite de São João Paulo II para que realizasse os mosaicos da Capela Redemptoris Mater, no Palácio Apostólico, inaugurados em 1999. A convocação do papa foi interpretada por Rupnik como uma nova experiência de chamado ao serviço da arte, agora em chave comunal, eclesial, e não mais como expressão subjetivista. No Brasil, o Centro Aletti realizou os mosaicos da Catedral de Santa Maria Mãe de Deus, em Castanhal, no Pará, e prepara-se para realizar os mosaicos das quatro fachadas do

¹⁹ RUPNIK, Marko Ivan. *Il rosso della piazza d'oro*. Roma: Lipa, 2013, p. 23-24, tradução nossa.

²⁰ RUPNIK, 2013, p. 24, tradução nossa.

²¹ RUPNIK, 2013, p. 21.

²² RUPNIK, 2003, p. 151 e 277.

Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

Rupnik é professor da Pontifícia Universidade Gregoriana e do Pontifício Instituto Litúrgico Santo Anselmo, além de consultor do Pontifício Conselho para a Promoção da Nova Evangelização, da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos e da Congregação para o Clero. Participou, na qualidade de perito, das assembleias gerais ordinárias do Sínodo dos Bispos de 2008 e de 2012.

Além das atividades como artista e teólogo, Rupnik mantém atividades especificamente pastorais, sobretudo por meio da orientação de cursos e exercícios espirituais. Entre os reconhecimentos recebidos, estão, em 2000, o Prêmio France Prešeren, o mais alto reconhecimento da República Eslovena no campo da cultura; em 2002, a honorificência “Sinal de honra da liberdade da República Eslovena”; e, em 2003, o Prêmio Internacional Beato Angelico para a Europa.²³

Em Cerezo e em Rupnik, portanto, temos dois europeus, um do oeste e outro do leste, marcados pelas encruzilhadas que caracterizam a história e a cultura europeia do século XX; dois cristãos, vivendo os desafios de atualizar a tradição cristã em suas próprias vidas em plena mudança epocal; dois presbíteros, com uma diferença de idade significativa, o que situa a ordenação de um na década anterior à do concílio e a de outro vinte anos após o seu encerramento; dois religiosos, um claretiano e outro jesuíta, em busca do que significa a consagração religiosa hoje; e dois artistas marcados pela influência das correntes modernas e que atravessaram circunstâncias de conflito em sua própria relação com a arte e com o seu lugar em suas vidas.

A teologia eucarística de Cerezo na pintura mural para a capela do Seminário Claretiano de Magdalena del Mar

Falar da teologia eucarística na obra mural de Cerezo significa tocar em um tema central e para o qual o artista voltou em várias ocasiões. Para Cerezo, pintar Jesus com o seu grupo em torno da mesa é tocar um tema de

²³ RUPNIK, 2003, p. 283.

raiz eucarística de máxima importância, porque fazia parte de um seu particular projeto. Ele mesmo recorda esse projeto ao afirmar que seu trabalho na América Latina “foi de inculturar a imagem religiosa em geral e, em particular, aquela que tem a ver com a Eucaristia, resgatando-a do legalismo, do rotineiro, de sua opacidade litúrgica, para inseri-la mais vivencialmente no dia a dia das pessoas”.²⁴

O artista, portanto, na suas representações da eucaristia buscou explicitar os gestos mais singelos de Jesus na ceia, ou seja, ilustrar o gesto do partir o pão e compartilhar o vinho na mesa junto com os discípulos e o lava-pés para vincular o tema da eucaristia com aquele do serviço, evidenciando, além disso, o caráter comunitário desse gesto. Com isso, Cerezo procura transmitir a unidade entre a memória de Jesus e a memória do povo de Deus.

Aqui nos propomos a examinar a cena na qual Cerezo une, numa só composição, os momentos neotestamentários do relato da instituição da eucaristia proposta nos evangelhos sinóticos e o lava-pés, que é a ceia-eucaristia na perspectiva do Evangelho de João. Os passos metodológicos elaborados por Rose²⁵ e aplicados por Helmut Renders²⁶ em suas pesquisas sobre as artes visuais religiosas nos parecem úteis para poder explorar, de modo objetivo, alguns componentes presentes na obra de Cerezo.

Rose estabelece três modalidades que precisam ser contempladas na análise. Uma primeira modalidade é aquela tecnológica que procura evidenciar o aspecto da circulação da obra de arte e indaga sobre os materiais utilizados na elaboração e âmbito no qual o artefato foi instalado. Em seguida, passa-se à análise da modalidade composicional, privilegiando os aspectos da produção da imagem em si, mostrando os traços socioculturais presentes, a linguagem corporal, as explicações históricas para as opções realizadas pelo artista, bem como o potencial e os limites de representação da obra. Por fim, chega-se à modalidade social, que encerra os aspectos da

²⁴ CEREZO BARREDO, Maximino. La eucaristía en la obra artística de Maximino Cerezo Barredo, in: AA.VV. *Danos hoy nuestro pan de cada día*. Simpósio Eucaristía-Vida. Segóvia: Misioneros Claretianos, 2011, p. 297, tradução nossa.

²⁵ ROSE, Gillian. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications, 2001.

²⁶ RENDERS, Helmut. Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas. *PLURA: Revista de Estudos de Religião*, v. 4, n. 2, 2013, p. 4-31.

encomenda, produção e recepção. Tal ferramenta metodológica permite abordar a complexidade da produção de uma obra. Por outro lado, quando aplicamos tal ferramenta ao caso das obras de arte sacras, teremos de fazer as contas com um quarto componente, que é aquele do universo teológico, porque cada imagem é veiculadora de uma compreensão sobre a figura de Cristo, dos santos, da ideia de Igreja e de comunidade.

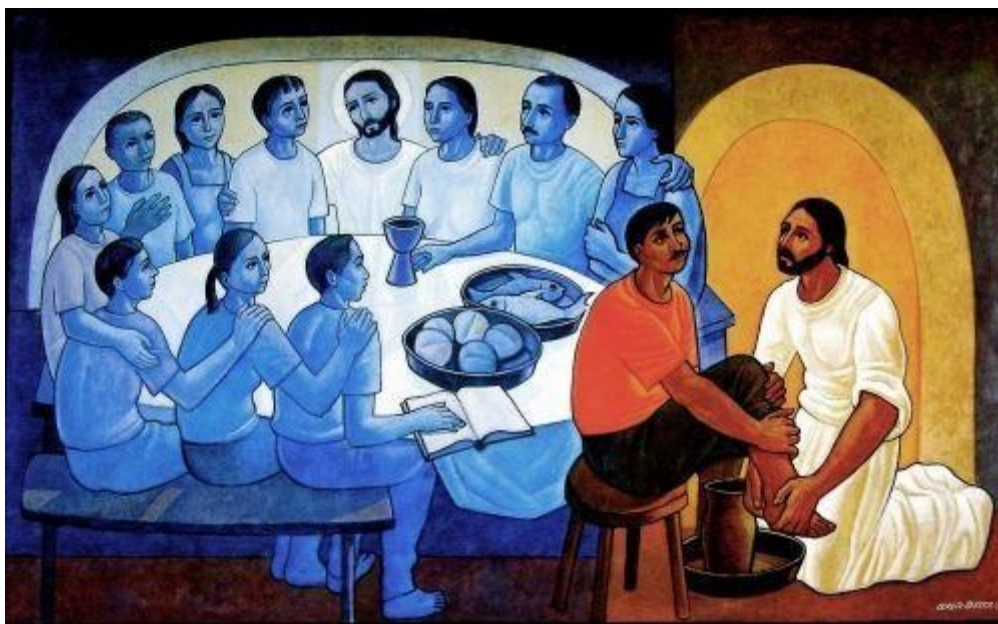


Figura 1: Cerezo Barredo²⁷

Obra Mural: Seminário Claretiano de Magdalena del Mar, Lima, Peru

Iniciemos a análise do mural (Figura 1) perguntando-nos a respeito dos aspectos de produção da obra e sobre a forma da composição das imagens em suas modalidades técnicas, composicionais e sociais. Onde se encontra o mural? Como foi elaborado e em qual formato? O mural foi realizado no ano de 2002, tendo sido encomendado para a capela privada do Seminário Claretiano de Magdalena del Mar, no Peru. É o período em que Cerezo retornou ao Peru e passou a viver na Paróquia São Miguel de Maranga. O período de 1990 a 2005, depois do qual o artista se retira para a Espanha, é caracterizado por uma intensa produção mural em diversas igrejas e comunidades.

²⁷

Disponível

em:

<http://www.minocerezo.it/photogallery/murales/PE_lima02/Mino_Cerezo.html>. Acesso em 29 set. 2020.

Toda a preocupação de Cerezo está voltada para a confecção de um programa iconográfico correspondente à função própria de um seminário que tem o objetivo de formar futuros missionários. Desse modo, coloca um primeiro mural, diante do altar, no qual aparece Maria como mestra e formadora que, junto com os estudantes, no silêncio da oração, deseja responder ao chamado de Deus. Já na parede da esquerda, está o mural que é o objeto principal deste tópico, de aproximadamente 3,5 x 1,5 metros, em que estão representados os dois gestos de Jesus: o primeiro é a ceia com os discípulos e as discípulas e o segundo é o gesto do lava-pés. Esse mural traz algo que é muito frequente nas pinturas de Cerezo, vale dizer: em torno de Jesus sempre vemos uma porção de homens e mulheres de diversas culturas e cores, sob o selo da comunidade.

Para compreender o trabalho artístico de Cerezo na América Latina, será preciso adentrar o universo teológico e pastoral. Aspectos das quatro constituições conciliares se refletem no mural, encarnados em um contexto, têm a ver com o mundo dos pobres e com a opção feita na América Latina por uma teologia libertadora, que engloba a contribuição das conferências gerais do episcopado em Medellín e em Puebla. Essa inculturação vital é narrada da seguinte forma pelo artista:

Minha arte nasceu do mundo dos pobres da América Latina e não dos sofisticados cenáculos do mundo artístico. Ela vem do mundo dos camponeses ribeirinhos, do Atrato chocoano afro-colombiano, bebeu das águas do Orinoco, do Amazonas, do Araguaia mato-grossense, do Tocantins, do Huallaga e do Huayabamba peruanos, do contato com os povos indígenas; surgiu das massas de povos jovens, de terras invadidas por essa massa de pobres desesperados dos Andes, quéchua e aymara, das favelas brasileiras.²⁸

Por isso, Jesus aparece pintado com o rosto dos últimos e com traços mestiços, realizando seu ministério entre os mais pobres. Os discípulos e discípulas vestem roupas contemporâneas, comuns. Na gestualidade de Jesus, em suas duas figuras, destacam-se, na primeira, o abraço com que se liga à

²⁸ CEREZO BARREDO, 2011, p. 282.

comunidade, e, na segunda, o olhar que troca com o discípulo de quem lava o pé.

Jesus aparece entre os seus discípulos e discípulas ao redor da mesa na ceia com os elementos dos cinco pães e dois peixes, evocando a narração neotestamentária da multiplicação dos pães e dos peixes. Sobre a mesa, vê-se também um livro aberto, o que remete à presença do Cristo tanto no pão e no vinho eucaristizados quanto na Palavra proclamada na liturgia. O abraço comunitário, com os seus múltiplos toques, conecta o cálice às Escrituras, enquanto o olhar de uma personagem conduz à cena do lava-pés. Acima das duas cenas representadas, abrem-se dois arcos que abrem espaço para o espectador sentir-se acolhido em ambos os gestos de Jesus.

A poesia de Casaldáliga, amigo, confrade, compatriota e companheiro de luta de Cerezo, ajuda a penetrar na imagem do mural:

Mis manos, esas manos y Tus manos
hacemos este Gesto, compartida
la mesa y el destino, como hermanos.
Las vidas en Tu muerte y en Tu vida.

Unidos en el pan los muchos granos,
iremos aprendiendo a ser la unida
Ciudad de Dios, Ciudad de los humanos.
Comiéndote sabremos ser comida.

El vino de sus venas nos provoca.
El pan que ellos no tienen nos convoca
a ser Contigo el pan de cada día.

Llamados por la luz de Tu memoria,
marchamos hacia el Reino haciendo Historia,
fraterna y subversiva Eucaristía.²⁹

O vínculo de amor, amizade e serviço entre Jesus e a comunidade e a sua presença no meio dela sugerem-se, pois, como o centro da cena, assim como a relação de mútua interpretação entre eucaristia e lava-pés. A inculturação do vestuário e dos traços das figuras manifesta essa comunhão

²⁹ CASALDÁLIGA, Pedro. Mi cuerpo es comida. In *Sonetos neobiblicos precisamente*. São Paulo: Musa Editora, 1996, p. 57.

com o Cristo como algo que se dá no hoje da história, e na cotidianidade das vidas, como possibilidade de um futuro novo, marcado pela fraternidade.

A teologia eucarística de Rupnik no mosaico da Capela Redemptoris Mater

A eucaristia é tematizada em diversas obras de Rupnik, seja no quadro da última ceia, dos discípulos de Emaús ou do banquete celeste. Para a presente abordagem, optamos por nos deter sobre aquela que talvez é a mais representativa: a da Capela Redemptoris Mater, no Vaticano, obra que deu início aos trabalhos em mosaico do ateliê do Centro Aletti, e que também privilegia a representação do lava-pés.

A obra foi assumida pelo ateliê do Centro Aletti a partir de um convite do Papa João Paulo II que, tendo recebido uma soma em dinheiro do Colégio Cardinalício como presente pelos seus cinquenta anos de ordenação presbiteral, comemorados em novembro de 1996, decidiu aplicá-la na remodelagem de uma capela do Palácio Apostólico. O papa desejava que essa capela fosse um sinal da unidade entre as tradições oriental e ocidental do cristianismo e, inspirado pela arte paleocristã, quis que ela fosse executada em mosaico.³⁰

Rupnik nunca havia trabalhado com mosaico, mas, diante da insistência do papa, procurou desenvolver uma abordagem dessa técnica que fosse ela mesma um símbolo daquilo que seria realizado e que fosse artisticamente significativa, de forma a “fazer reviver o mosaico como poética da pedra e dos esmaltes”.³¹ Isso diz respeito tanto ao modo de pensar

³⁰ SANTA SÉ. *The Redemptoris Mater Chapel: Spirituality and Brief History of the Chapel*. Disponível em: <<http://w2.vatican.va/content/dam/vatican/virtualtour/redemptorismater/index-en.html>>. Acesso em 29 set. 2020.

³¹ CENTRO ALETTI. *Cappella Redemptoris Mater nella II loggia del Palazzo Apostolico*. Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

a matéria a ser utilizada³² quanto à colaboração da equipe no trabalho, para citar dois aspectos particularmente mencionados pelo artista.

Quanto ao primeiro aspecto, ele se deu com grande influência da arte contemporânea. “Amo as correntes mais matéricas, como a arte povera, porque no nosso tempo que escorrega cada vez mais rumo ao virtual e ao imaginário, penso que seja importante o amor pela realidade, pela criação”, afirmou Rupnik.³³ Ruiz de Loizaga destaca, por outro lado, a influência do informalismo.³⁴ Há, entretanto, uma leitura teológica desse tratamento da matéria:

O sentido da matéria é ser hipostatizada, personalizada, isto é, adquirir um caráter pessoal. [...] A matéria, criada por meio da Palavra, aspira à plena participação na encarnação do Verbo e na transfiguração do mundo à imagem do Filho. O mosaico é uma linguagem em que é mais visível essa aspiração da matéria a se fazer corpo, a modelar-se num “tu”.³⁵

É a matéria que “pede para fazer parte do amor entre as pessoas, quer ser tomada no gesto de amor”.³⁶ A colaboração entre a equipe também é lida em chave teológica como comunionalidade. Para Rupnik, o mosaico é uma obra coral. “Se eu tivesse um projeto, eles [os outros artistas] seriam escravos, meros executores, mas o modo de governar a Igreja é a colegialidade e isso supõe que a verdade passa através de uma comunhão”, explicou o artista.³⁷

Os trabalhos na Capela Redemptoris Mater tiveram início em dezembro de 1996 e se estenderam até agosto de 1999, totalizando 664

³² RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, María. La reinterpretación del descenso de Cristo a los infiernos en los mosaicos litúrgicos del Centro Aletti. *Estudios eclesiásticos*, v. 94, n. 370, setembro de 2019b, p. 453-456.

³³ RUPNIK, Marko Ivan. Un’arte che desta venerazione. [Entrevista concedida a] Paolo Mattei. *30Giorni*, Roma, n. 4, 2008, disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_17699_l1.htm>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

³⁴ RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, María. La inspiración en el informalismo: el protagonismo de la materia en los mosaicos del Centro Ezio Aletti. In *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte: Vestir la arquitectura*. Burgos: Universidad de Burgos, 2019a, p. 522- 528.

³⁵ RUPNIK, 2003, p. 182, tradução nossa.

³⁶ CENTRO ALETTI. *Cappella Redemptoris Mater nella II loggia del Palazzo Apostolico*. Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020. Tradução nossa.

³⁷ RUPNIK, Marko Ivan. Implicaciones teológicas del mosaico: tradición y modernidad. In *Dios es amor*. Madri: San Dámaso, 2009, p. 70, tradução nossa.

metros quadrados de mosaico. O rito de dedicação da capela, presidido por João Paulo II, se deu em 14 de novembro de 1999.³⁸ Na homilia da celebração, o papa considerou a obra uma “expressão daquela teologia com dois pulmões, na qual pode haurir vitalidade nova a Igreja do terceiro milênio”.³⁹

Para se deter a considerar a cena eucarística presente na Capela Redemptoris Mater é necessário ter em conta, além daquilo que já foi dito, o programa iconográfico do espaço litúrgico como um todo. De planta quadrada, a capela é composta por quatro paredes que constituem, cada uma, uma unidade, conquanto em relação com as outras três e com a abóbada, onde se vê o Cristo Pantocrator.

Essas quatro paredes são as seguintes: 1) a parede da Jerusalém Celeste, executada pelo artista russo Alexander Kornooukhov a convite de Rupnik (é a parede próxima ao altar); 2) à sua esquerda, a parede da encarnação do Verbo; 3) diante dessa última, a parede da divinização do homem; 4) a parede da parusia, de frente para a parede da Jerusalém Celeste, na qual se localizam as portas de entrada da capela.



Figura 2: Centro Aletti⁴⁰

³⁸ RUPNIK, 2003, p. 270.

³⁹ JOÃO PAULO II. *Homilia na missa de dedicação da Capela Redemptoris Mater no Vaticano*, 14 de novembro de 1999. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/homilies/1999/documents/hf_jp-ii_hom_14111999_redemptoris-mater.html>. Acesso em 29 set. 2020.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020.

Mosaico: Capela Redemptoris Mater, Cidade do Vaticano (particular da mesa dos apóstolos)



Figura 3: Centro Aletti⁴¹

Mosaico: Capela Redemptoris Mater, Cidade do Vaticano (parede da encarnação do Verbo)

A cena eucarística (Figura 2) está na parede da encarnação do Verbo (Figura 3). Nessa parede, nota-se um eixo central vertical, que parte do Pantocrator na abóbada e organiza a disposição de três cenas, representadas segundo os esquemas da iconografia cristã tradicional: no alto, a natividade do Senhor; mais embaixo, o batismo do Senhor; e, por fim, a descida aos infernos. Nessas três cenas, visualiza-se uma progressividade na *kenosis* do Filho, que Rupnik comenta da seguinte maneira:

A criação é já manifestação do amor de Deus, mas a encarnação do Filho é o seu cume. Do ventre do Pai ao ventre da Virgem. Da gruta de Belém à gruta-tumba que é o Jordão, até o ventre da morte, o Sheol. A *kenosis*, a humilhação de Deus que em Jesus Cristo, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, desce até os últimos abismos do mal e da morte.⁴²

⁴¹ Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020.

⁴² RUPNIK, 2003, p. 161, tradução nossa.

Dois pares de cenas se encontram num primeiro nível em relação a esse eixo principal. O primeiro é constituído pelas cenas da anunciação, na extrema direita da parede, e da crucificação, na extrema esquerda. O segundo é composto pelas cenas da apresentação do Senhor, próxima à anunciação, e do encontro de Jesus com a mulher cananeia (Mt 15,21-28; Mc 7,24-30), próxima à crucificação. Rupnik comenta a respeito:

Nada pode existir que não tenha sido assumido por Cristo, no arco que se estende da anunciação — obra do Espírito Santo — à crucificação, quando com o sangue e a água emana esse mesmo Espírito. Ainda que Filho de Deus, o Verbo do Pai se submete à lei de Moisés e entra na história governada pelos homens. Supera o templo, torna-se Ele mesmo o novo templo, o definitivo, e se abre aos estrangeiros, vence o messianismo marcado nacionalisticamente e afirma os novos critérios da unidade e da família.⁴³

A cena eucarística é parte dum eixo transversal ao principal, que está disposto ao redor da descida aos infernos — que, na tradição iconográfica bizantina, é o mesmo ícone da ressurreição.⁴⁴ “O ícone, de fato, apresenta Cristo que desce, escancarando os umbrais dos infernos, e entra vivo no império da morte [...]. O reino da morte acabou porque acolheu um vivo”, comentam Špidlík e Rupnik.⁴⁵ Esse eixo horizontal é precisamente uma mesa, cujo centro é o Cristo Ressuscitado. À sua esquerda, essa mesa é a da casa de Simão, o fariseu (Lc 7,36-50); à direita, é a mesa da ceia com os discípulos.

Portanto, no contexto da capela, a cena eucarística, que se centra no gesto do lava-pés, só pode ser lida em relação com a cena da mulher que lava os pés do Cristo. O gesto de amor que surpreende Jesus é por ele assimilado e repetido diante dos discípulos — reconhece-se Pedro e mais um —, enquanto sobre a mesa veem-se o cálice e o pão, realizado com as mesmas pedras da montanha em torno da tumba do Cristo, como sinal de que a ressurreição dá

⁴³ RUPNIK, 2003, p. 161, tradução nossa.

⁴⁴ RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, 2019b, p. 457-459.

⁴⁵ ŠPIDLÍK, Tomáš; RUPNIK, Marko Ivan. *La fede secondo le icone*. Roma: Lipa, 2000, p. 57, tradução nossa.

ao cosmo a possibilidade de falar de Deus.⁴⁶ O elemento que completa a cena é um vaso, localizado próximo ao ponto em que o pé do discípulo e a mão de Jesus se tocam, e que é posto em relação com o vaso de alabastro da mulher, que é visto espatifado na cena ao lado. O artista comenta:

Senta-se à mesa com os pecadores, se faz seu amigo. E essa mesma mesa se torna a mesa dos apóstolos, todos eles chamados dentre os pecadores, pois Ele não veio chamar os justos. A mulher pecadora lhe lava os pés, um gesto de amor, de ternura, movida pelo arrependimento. Ele lava os pés de Pedro, dos apóstolos, da Igreja, impulsionado por uma filantropia sem igual, própria apenas a Deus. Era proibido aos servos hebreus que lavassem os pés, porque era humilhante demais, mas Ele os lava.⁴⁷

O Cristo que assume um serviço relegado apenas aos pagãos, aos impuros, é colocado em uma relação diagonal com a cena do encontro com a Cananea, para evidenciar esse movimento do antigo ao novo Templo. Para completar a descrição da parede como um todo, antes de nos determos na cena eucarística, cumpre dizer que o movimento das pedras que se nota entre as cenas descritas dá à parede a forma de uma flor. “Toda a parede está em movimento, criando uma espécie de flor desabrochada. A criação é semelhante a um botão de flor até a encarnação. Mas agora desabrocha, porque Cristo desce até o gineceu, fecundando a humanidade com a vida eterna”, elucida Rupnik.⁴⁸

Na cena da mesa dos apóstolos, chama a atenção a intensidade da curvatura do corpo de Jesus e da cor vermelha de sua túnica. O vermelho intenso indica “a sua máxima concentração nesse gesto de humildade, de *kenosis* total”.⁴⁹ A curvatura, evidentemente, se relaciona com o contexto geral de *kenosis*, mas é notável como, ainda que todas as figuras da parede estejam de algum modo inclinadas em direção ao Cristo – exceto o pecador

⁴⁶ CENTRO ALETTI. *Cappella Redemptoris Mater nella II loggia del Palazzo Apostolico*. Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020.

⁴⁷ RUPNIK, 2003, p. 161, tradução nossa.

⁴⁸ RUPNIK, 2003, p. 161, tradução nossa.

⁴⁹ CENTRO ALETTI. *Cappella Redemptoris Mater nella II loggia del Palazzo Apostolico*. Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020.

rígido, fechado em si mesmo, da cena ao lado —, nenhuma delas está tão curvada quanto a figura de Jesus, que lava os pés do discípulo. Ao mesmo tempo, um dos discípulos parece apontar com o olhar e as mãos uma ligação entre o lava-pés e o pão sobre a mesa.

As linhas e os olhares da cena apontam como seu centro o toque entre as mãos de Jesus e o pé de Pedro. A posição do vaso restaurado — podemos chamá-lo assim se comparado ao vaso da cena paralela —, em relação direta com esse toque, parece indicar que a nossa integridade é restaurada precisamente quando entramos no âmbito da relação, da comunhão.

Considerações finais

A partir das características da cena da pintura mural de Cerezo, podemos colher alguns traços da teologia eucarística ali expressa, elencando-os da seguinte maneira:

a) a partir da composição conjunta da cena da ceia com a do lava-pés: uma compreensão unitária de sentido entre a eucaristia e o gesto servidor de Jesus, em que um é chave interpretativa do outro;

b) a partir da gestualidade na cena da ceia: a dimensão comunitária da eucaristia, na compreensão da celebração eucarística como abraço de Jesus e entre nós e, assim, vivência da unidade;

c) a partir da presença do livro sobre a mesa e da sua conexão com o cálice: a fé na manifestação da presença de Jesus tanto no pão e no vinho quanto na Palavra proclamada e ouvida;

d) a partir das características dos personagens: a ênfase no hoje litúrgico, na encarnação servidora e fraterna de Cristo na história e na cultura aqui e agora, em meio às circunstâncias concretas em que o povo vive;

e) a partir da referência à multiplicação dos pães, no contexto de uma ceia fraterna: a liturgia como sinal de um futuro novo para os empobrecidos da América Latina, em que se viva a fraternidade e não falte o pão sobre a mesa;

f) a partir da relação composicional estabelecida entre o discípulo que tem os pés lavados e a mesa: o ingresso na comunidade fraterna de Jesus que

se dá a partir da acolhida da sua doação, do seu serviço, e não a partir das próprias conquistas.

Da mesma maneira, colhendo alguns traços da teologia eucarística expressa no mosaico de Rupnik, podemos listá-los da seguinte forma:

a) a partir da escolha da cena que representa a eucaristia no programa iconográfico da capela: o sentido da eucaristia é indissociável do sentido do lava-pés, enquanto serviço do Cristo a nós e mandamento de serviço ao irmão;

b) a partir da sua relação com o eixo horizontal em que está inserida, ou seja, com as cenas da mulher que lava os pés de Jesus e da descida aos infernos: a mesa eucarística é a mesa dos pecadores, uma vez atravessada pelo mistério pascal;

c) a partir da sua relação diagonal com a cena da cananeia: a mesa eucarística é mesa da unidade: o próprio Cristo se põe na posição do impuro para romper com a lógica da pureza ritual;

d) a partir da relação, pelas pedras utilizadas, entre o pão e a montanha: a compreensão da eucaristia é cósmica – pão e vinho são as primícias da transfiguração do cosmo – e, assim, é atravessada pelo mistério da encarnação;

e) a partir das características com que a figura do Cristo é iconografada, no contexto de toda a parede: a eucaristia é sinal da intensidade da *kenosis* amorosa de Deus;

f) a partir do toque como elemento central da cena, em sua relação com a figura do vaso: a eucaristia está ligada ao restauro da nossa integridade, o que se dá no restauro da nossa relacionalidade.

Nesse panorama, notam-se três temas que convergem profundamente na teologia eucarística visual de Cerezo e de Rupnik: 1) a ligação inseparável entre o lava-pés e a eucaristia; 2) a ênfase na ternura quenótica de Jesus, manifestação de Deus que se revela como amor; e 3) a centralidade temática da restauração das relações fraternas a partir da eucaristia. Como ênfases particulares de um e de outro, nota-se uma complementaridade, com Cerezo privilegiando a dimensão histórico-escatológica da eucaristia, enquanto Rupnik põe o acento na dimensão cósmica.

Referências

BOFF, Clodovis. *Experiência de Deus e outros escritos de espiritualidade*. São Paulo: Paulus, 2017, p. 122-125.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Sonetos neobíblicos precisamente*. São Paulo: Musa Editora, 1996

CENTRO ALETTI. *Cappella Redemptoris Mater nella II loggia del Palazzo Apostolico*. Disponível em: <<https://www.centroaletti.com/opere/redemptoris-mater/>>. Acesso em 29 set. 2020.

CEREZO BARREDO, Maximino. *Autobiografia*. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/uomo.html>>. Acesso em 29 set. 2020.

CEREZO BARREDO, Maximino. La eucaristía en la obra artística de Maximino Cerezo Barredo, in: AA.VV. *Danos hoy nuestro pan de cada día*. Simpósio Eucaristía-Vida. Segóvia: Misioneros Claretianos, 2011, p. 281-316.

CEREZO BARREDO, Maximino. *Murales*. Disponível em: <<http://www.minocerezo.it/murales/murales.html>>. Acesso em 29 set. 2020.

CEREZO BARREDO, Maximino. Pedro, inspirador e guia. In: AA.VV. *Pedro Casaldáliga: as causas que imprimem sentido à sua vida - Retrato de uma personalidade*. São Paulo: Ave Maria, 2008.

DUQUE, João Manuel. Teologia e arte: fundamentos epistemológicos. In MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (org.). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011.

FAVRE, Sara. *Un viaggio latino-americano: Maximino Cerezo Barredo: uomo, artista, missionario*. Udine: Forum, 2012.

FERNANDES, Márcio Luiz. A arte mural de Mino Cerezo Barredo no período militar brasileiro. *Caminhando*, v. 25, n. 2, maio/ago. 2020, p. 185-200.

FERNANDES, Márcio Luiz. A hilética fenomenológica na obra mural latino-americana: uma mística de comunhão. In SOARES, A. M.. (org.). *Religiões e paz mundial*. São Paulo: Soter/Paulinas, 2010, p. 2-1366.

FERNANDES, Márcio Luiz. Recepção artística na América Latina. In *Dicionário do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015, p. 797-803.

GRILLMEIER, Aloys. Von Symbolum zur Summa: Zum theologiegesschichtlichen Verhältnis von Patristik und Scholastik. In *Mit Ihm und in Ihm: Christologische Forschungen und Perspektiven*. Friburgo: Herder, 1975, p. 585-636.

JOÃO PAULO II. *Homilia na missa de dedicação da Capela Redemptoris Mater no Vaticano*. 14 de novembro de 1999. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/homilies/1999/documents/hf_jp-ii_hom_14111999_redemptoris-mater.html>. Acesso em 29 set. 2020.

JOÃO XXIII. *Discurso de abertura do Concílio Vaticano II*. 11 de outubro de 1962. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/speeches/1962/documents/hf_j-xxiii_spe_19621011_opening-council.html>. Acesso em 29 set. 2020.

MARTÍNEZ, Jesús María. *L'opera pittorica di Mino Cerezo Barredo all'interno dell'arte sacra contemporanea*. Pontificia Università Salesiana, Facoltà di Scienze della Comunicazione Sociale, 2005.

PAULO VI. *Messa degli artisti nella Cappella Sistina: omelia di Paolo VI*. 7 de maio de 1964. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html>. Acesso em 29 set. 2020.

PINA, Manuel António. *O coração pronto para o roubo: poemas escolhidos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

RENDERS, Helmut. Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas. *PLURA: Revista de Estudos de Religião*, v. 4, n. 2, 2013, p. 4-31.

ROSE, Gillian. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications, 2001.

RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, María. La inspiración en el informalismo: el protagonismo de la materia en los mosaicos del Centro Ezio Aletti. In *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte: Vestir la arquitectura*. Burgos: Universidad de Burgos, 2019a, p. 522- 528.

RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, María. La reinterpretación del descenso de Cristo a los infiernos en los mosaicos litúrgicos del Centro Aletti. *Estudios eclesiásticos*, v. 94, n. 370, setembro de 2019b, p. 443-475.

RUPNIK, Marko Ivan. *Il colore della luce*. Roma: Lipa, 2003.

RUPNIK, Marko Ivan. *Il rosso della piazza d'oro*. Roma: Lipa, 2013.

RUPNIK, Marko Ivan. Implicaciones teológicas del mosaico: tradición y modernidad. In *Dios es amor*. Madri: San Dámaso, 2009.

RUPNIK, Marko Ivan. Un'arte che desta venerazione. [Entrevista concedida a] Paolo Mattei. *30Giorni*, Roma, n. 4, 2008, disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_17699_l1.htm>. Acesso em 29 set. 2020.

SANTA SÉ. *The Redemptoris Mater Chapel: Spirituality and Brief History of the Chapel*. Disponível em: <<http://w2.vatican.va/content/dam/vatican/virtualtour/redemptorismater/index-en.html>>. Acesso em 29 set. 2020.

ŠPIDLÍK, Tomáš; RUPNIK, Marko Ivan. *La fede secondo le icone*. Roma: Lipa, 2000.

VILLAS BOAS, Alex. Recuperar a lógica poética da Revelação: uma contribuição do diálogo entre teologia e literatura. *Interações*, v. 9, n. 15, p. 61-86, 2016.

Trabalho submetido em 01/10/2020.
Aceito em 22/10/2020.

Márcio Luiz Fernandes

Professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Teologia (PPGT/PUCPR). Email: marciovisconde@yahoo.com.br

Felipe Sérgio Koller

Mestre e doutorando em Teologia (PUCPR). Email: felipesergiokoller@yahoo.com.br