



BENZEÇÕES, LIVRAMENTOS E CURAS: CULTURA, ESPIRITUALIDADE E CIÊNCIA

doi: [10.25247/paralellus.2025.v16n38.p097-120](https://doi.org/10.25247/paralellus.2025.v16n38.p097-120)

A EVANGELIZAÇÃO DA AMÉRICA NA CATEDRAL DE SÃO MIGUEL ARCANJO

THE EVANGELIZATION OF AMERICA IN THE CATHEDRAL OF SÃO MIGUEL ARCANJO

LA EVANGELIZACIÓN DE AMÉRICA DE LA CATEDRAL DE SÃO MIGUEL ARCANJO

*Marcio Luiz Fernandes**

*Christiane Meier***

RESUMO

Este artigo deseja apresentar a pintura mural da história da Evangelização da América, de Cláudio Pastro (1948-2016), que está na Catedral de São Miguel Arcanjo, na cidade de São Paulo. Considerado o maior artista sacro do Brasil na contemporaneidade, ele plasmou nas paredes da catedral a evangelização da América a partir da ótica dos eventos que envolvem a Mãe de Deus, narrando a aparição da Virgem de Guadalupe, o encontro da imagem de Aparecida, a presença da imagem de Nsa. Sra. da Penha, bem como a iconografia da Virgem negra de Altöttingen. Apresentaremos os vários relatos que ele pinta sobre a parede acima das portas que dão acesso à catedral, do lado interno, seguindo o percurso proposto pela própria obra. Notaremos que o artista inova ao apresentar as histórias de devoção mariana acima das portas principais da catedral e buscaremos entender a finalidade desta opção. Por último, faremos uma breve análise iconográfica do painel, destacando o significado do ano de

* Doutor em Psicologia (USP, 2007), estágio pós-doutoral em Psicologia (USP, 2013). Mestre em Psicologia (USP) e Teologia Fundamental (Pontifícia Universidade Lateranense). Graduado em Teologia e Filosofia. Professor adjunto PUCPR, visitante USP, membro do grupo "Tempo, memória e pertencimento". E-mail: marcio.luiz@pucpr.br.

** Doutoranda em Teologia (PUCPR). Mestre em Ciências Humanas (UNISA, 2018), graduada em Tradução (Johannes Gutenberg Universität Mainz, 1982). Membro-pesquisadora do Grupo Estética Arte Sacra. Pesquisa arte sacra cristã contemporânea, escola beuronense, Cláudio Pastro. Traduziu Romano Guardini. E-mail: cmeier@uol.com.br.



produção da obra, 1992, quando se comemorou os 500 anos da chegada dos espanhóis à América Central.

Palavras-chave: Devocão Mariana; Iconografia Sacra; Cláudio Pastro.

ABSTRACT

This article aims to present the mural painting of the history of the Evangelization of America, by Cláudio Pastro (1948-2016), which is in the Cathedral of São Miguel Arcanjo, in the city of São Paulo. Considered the greatest sacred artist in contemporary Brazil, he created the evangelization of America on the walls of the cathedral from the perspective of the events involving the Mother of God, narrating the appearance of the Virgin of Guadalupe, the fishing of the image of Aparecida, the presence of the image of Nsa. Sra. da Penha, as well as the iconography of the Black Virgin of Altöttingen. We will present the various stories he paints on the wall above the doors that give access to the cathedral, from the inside, following the paths proposed by the work itself. We will notice that the artist innovates when presenting stories of Marian devotion above the main doors of the cathedral and we will seek to understand the purpose of this option. Finally, we will make a brief iconographic analysis of the panel, highlighting the importance of the year in which the work was produced, 1992, when the 500th anniversary of the arrival of the Spaniards in Central America was celebrated.

Key words: Marian devotion; sacred iconography, Cláudio Pastro.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar la pintura mural de la historia de la Evangelización de América, de Cláudio Pastro (1948-2016), que se encuentra en la Catedral de São Miguel Arcanjo, en la ciudad de São Paulo. Considerado el mayor artista sacro del Brasil contemporáneo, creó la evangelización de América en los muros de la catedral a partir de los acontecimientos que involucraron a la Madre de Dios, narrando la aparición de la Virgen de Guadalupe, el encuentro de la imagen de Aparecida, la presencia de la imagen de Nsa. Sra. da Penha, así como la iconografía de la Virgen Negra de Altöttingen. Presentaremos las distintas historias que pinta en la pared sobre las puertas de acceso a la catedral, desde el interior, siguiendo el recorrido propuesto por la propia obra. Notaremos que el artista innova al presentar historias de devoción mariana sobre las puertas principales de la catedral y buscaremos comprender el propósito de esta opción. Finalmente, haremos un breve análisis iconográfico de la tabla, destacando el significado del año en que se realizó la obra, 1992, cuando se celebró el 500 aniversario de la llegada de los españoles a Centroamérica.

Palabras clave: Devoción mariana; Iconografía sagrada; Claudio Pastro.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo deseja apresentar a pintura mural da história dos 500 anos da evangelização da América do artista sacro paulistano, Cláudio Pastro (1948-2016), que está na catedral de São Miguel Arcanjo, na cidade de São Paulo. Em 1992, por ocasião das comemorações dos 500 anos da chegada dos espanhóis ao Caribe e da primeira missa celebrada na América, Pastro pinta na contrafachada¹ da igreja a

¹ Contrafachada é a denominação dada à parte interna da fachada de uma igreja.

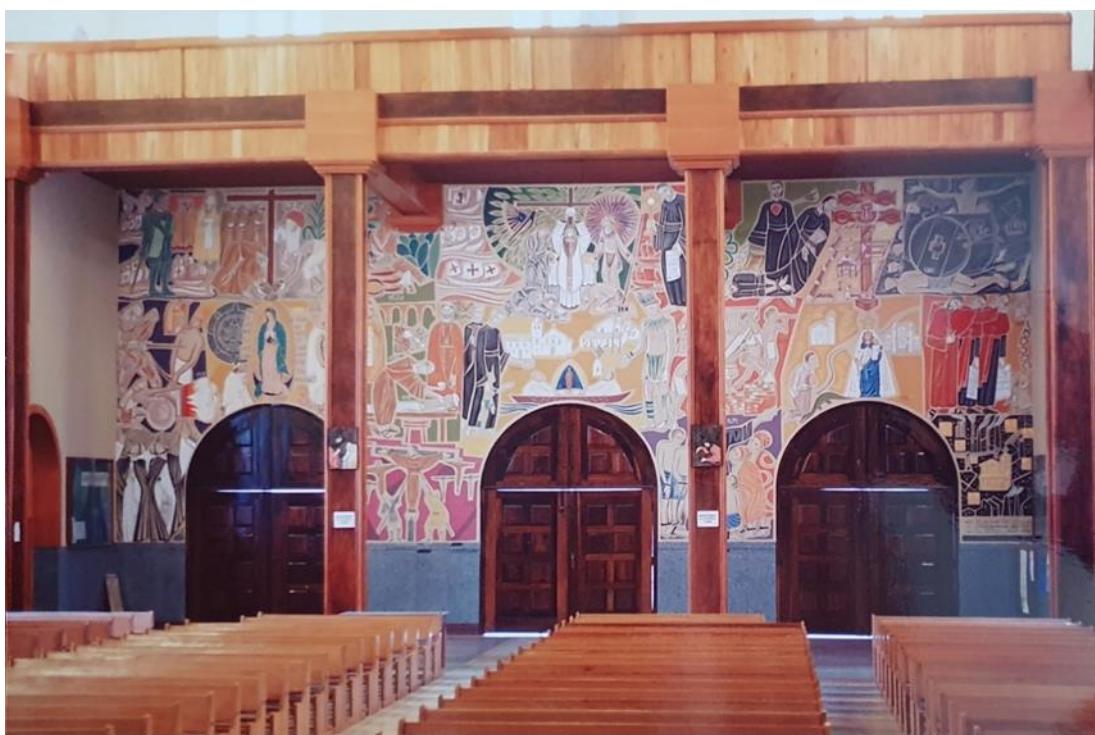
'evangelização da América', a partir da ótica dos eventos que envolvem a Mãe de Deus, narrando a aparição da Virgem de Guadalupe, o encontro da imagem de Aparecida, a presença da imagem de Nsa. Sra. da Penha e como a Virgem de Altöttingen acompanha os escravizados em sua travessia atlântica.

Segundo Clodovis Boff (1995, p. 9), "é fato conhecido que Cristo foi pregado em toda a América Latina juntamente com a figura da Virgem e que ela fez-se presente em toda a história do continente. Nisso o Brasil não foi exceção. [...] O Brasil herdou de Portugal a sua profunda devoção à Virgem Maria." Assim, veremos as histórias da aparição da Virgem Maria ao índio Juan Diego, no México, o encontro da imagem de barro pelos pescadores de Guaratinguetá, e as Santas de devoção especial: Nsa. Sra. da Penha, padroeira da região que incluía São Miguel Paulista e a Virgem de Altöttingen que acompanha os escravizados.

2 O MURAL

A pintura mural da Evangelização da América (imagem 1, abaixo) está na contrafachada, isso é, acima das portas que dão acesso à catedral, pelo seu lado interno. Trata-se de uma localização secundária em uma construção eclesial, dado que, normalmente, só é notada ao dar-se as costas ao presbitério, ao se encaminhar para a saída. Neste sentido, acompanhando a explicação de Maria Giovanna Muzj (2022), em todo edifício eclesial há os lugares privilegiados e os secundários: privilegiados são os de maior visibilidade ou valência simbólico-cosmológica (tímpano, apside, arco triunfal). Já os locais secundários, em oposição, são os de menor valência simbólico-cosmológica.

Imagen 1: Mural da contrafachada da catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo, Cláudio Pastro, 1992.



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Pastro sob guarda do Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

A autora aclara ainda que a cada local corresponde uma determinada iconografia; e o inverso também é correto: cada iconografia tem seu lugar determinado. Assim, a localização privilegiada deve receber a imagem representativa de Cristo como Senhor que preside a sua Igreja e a secundária as que apontam para o principal e que, de alguma forma, narram a história da salvação.

Se há um local específico para cada tipo iconográfico, a cada qual corresponde também uma forma determinada, segundo Muzj (2022). Assim, a tipologia da localização privilegiada é de gênero teofânico, com uma imagem central que é presentificada pela frontalidade da sua figura; apresenta simetria na composição e imobilidade do personagem. Já a secundária é de gênero histórico-narrativo, denota movimento e tem múltiplos centros. Portanto, podemos concluir, seguindo a autora, que, em uma igreja, a localização determina tanto a iconografia como a sua forma (composição) – forma e conteúdo caminham juntas, como afirmava Pastro (1993).

Acompanhando ainda o pensamento do Muzj, tenhamos em mente que as construções eclesiás representam o modelo cósmico cristão que, por meio de Jesus,

une o Céu à Terra (espaço) e o divino ao humano (condição). Ao entrar em uma igreja, deixamos o espaço profano e acessamos um espaço consagrado, portanto, divino. As igrejas paleocristãs tinham áreas que preparavam o fiel para a entrada, como o átrio e o peristilo; estas eram áreas privilegiadas com iconografia significativa do tipo teofânico (Anunciação, Cristo em Majestade, por exemplo). A mesma parede do lado interno, vista na saída e, portanto, de caráter secundário, recebia narrativas para serem lembradas pelo fiel que voltava ao mundo laico, aos afazeres cotidianos. Em catedrais góticas, essa contrafachada recebeu, muitas vezes, o Juízo Final, recordando os fiéis de que deveriam levar uma vida em Cristo, dado o julgamento de vivos e mortos no fim dos tempos.

Na imagem 1, notamos que a saída da catedral não é imediata, mas há um espaço intermediário que Pastro chamou de ‘átrio interno’, determinado por colunas de madeira logo após os bancos. Esse espaço preparatório para o mundo profano, da vida difícil de cada um, é o que recebeu a pintura mural com as iconografias marianas a dizer ao fiel que elas o acompanharão e protegerão assim que passar pela porta.

Ressaltamos aqui a função de memória da imagem, como aponta Richard Gomes (2020) e, neste sentido, o painel da Evangelização da América é também um memorial. Recordamos que Cláudio Pastro pinta alguns ciclos históricos não bíblicos, mas que possuem valência salvífica enquanto eventos da história da Igreja que se prolongam na história da sua missão; mencionamos aqui dois: o do presbitério da catedral de Itapeva, no interior paulista, com a história da cidade, e o da entrada do auditório da CNBB em Itaici, com a ‘história da evangelização no Brasil’.

Gomes (2020) informa que o teólogo Honório de Autun (1080-1154) reformulou a conhecida sentença de Gregório Magno (590-604) para “as imagens nas igrejas funcionam como *litteratura laicorum* (literatura dos leigos)”. O autor conclui que

assim, com o decorrer dos séculos, a legitimidade das imagens e sua função dentro da religião cristã perpassaria, portanto, pelo cumprimento de seu papel não só como **objeto de culto**, mediadora entre o homem e o divino, mas servindo também como instrumento de **memória na instrução dos fiéis**. (Gomes, 2020, p. 7, negrito no original).

Adiante, o autor menciona o que São Boaventura (1218-1274) dissera a respeito das imagens, isto é, que podem a) instruir, já que feitas para os ignorantes/iletrados; b) ser de devoção e, c) atuar “na memorização de fatos, ‘pois aquilo que é somente ouvido é esquecido mais facilmente por aquilo que é visto’” (*ibidem*, p. 12). Notamos então a importância do ‘olhar’ a memória da comunidade, já que mais efetiva que rememorá-la oralmente. Ressaltamos ainda que, além do efeito de memória, há o de história que instrui quem as contempla.

André Grabar (1994, p. 89, livre tradução nossa) alarga a questão, recordando-nos que “[...] é certo que, originalmente, o objeto da imagem cristã fazia referência aos acontecimentos de um passado histórico²; e aclara que, por ‘imagens cristãs’, ele entende a vida terrena de Jesus, de Maria, dos apóstolos e dos santos – e as passagens do Antigo Testamento. Portanto, a iconografia cristã, segundo sua análise, nasce contando as histórias bíblicas e continua a fazê-lo até a contemporaneidade. Nesses 2.000 anos, em alguns momentos, a narrativa já não é unicamente de passagens do Antigo e Novo Testamentos, mas da própria Igreja – e é isso que encontramos no mural de São Miguel: a história da ‘Evangelização da América’.

Grabar (1994, p. 96) expande essa questão e informa que certas passagens, como o de Jacó na parede da sinagoga de Dura Europos³, compõem ciclos narrativos da “história providencial do povo eleito a quem se prometeu a salvação [...].⁴” (livre tradução nossa). O autor acrescenta que, na mesma época, ciclos narrativos são pintados também em Roma, porém com temas cristãos, e cita os da catacumba de Priscila. Assim, consciente dessa tipologia ou não, Pastro coloca sobre a contrafachada ‘a história do povo eleito a quem foi prometida a salvação’, só que aqui com a intercessão da Mãe de Deus. Muzj (2022, p. 523, livre tradução nossa) ressalta que “o tema do perigo ou do risco inerente ao ato de transpor a soleira, específico do portal da igreja, também está presente nos espaços de acesso internos.⁵” Assim, inferimos que a mensagem do ciclo narrativo da catedral promete que as padroeiras,

² “[...] es certo que el objeto de la imaginaria cristiana fue originariamente la referencia a los acontecimientos de um pasado histórico.” (Grabar, 1994, p. 89).

³ Dura Europos cidade na atual Síria, conhecida por seus murais do século III, tanto na sinagoga local, como na pequena igreja cristã e no templo pagão.

⁴ “[...] a la historia providencial del pueblo elegido a quien se le ha prometido la salvación [...].” (Grabar, 1994, p. 96).

⁵ “Il tema della perigliosità ovvero del rischio insito nell’atto di varcare la soglia, specifico del portale della chiesa è presente anche negli spazi di accesso interni.” (Muzj, 2022, p. 523).

Nsa. Sra. da Conceição Aparecida (Brasil) e Nsa. Sra. de Guadalupe (América) – e Nsa. Sra. da Penha⁶ - acompanharão e protegerão os fiéis que deixam a catedral e vivem uma vida em Cristo.

Boff (1995, p.35) recorda-nos que “manter uma visão puramente materna de Maria sem articulá-la com a fé”, como muitas vezes ocorre na América Latina, pode diminuir a um papel de consoladora e refúgio para os problemas enfrentados. Há que se ter em mente as palavras de Maria nas bodas de Caná: “Fazei tudo o que ele vos disser⁷. ” (Jo 2, 5). Portanto, Maria deve ser vista como Mãe intercessora e protetora, mas sempre à luz do Cristo, de seu Filho e é essa memória que inferimos ao painel de Pastro.

A reação instintiva e visceral do povo perante a Mãe assemelha-se àquela da mulher do povo que, no Evangelho de Lucas gritou: ‘Bem-aventurado o ventre que te trouxe e os seios que te amamentaram.’ Mas o Mestre, acolhendo com júbilo a exclamação, corrige-a, aprofunda-a, evangelizando-a, dizendo: “Antes, bem-aventurados aqueles que ouvem a Palavra de Deus e a põem em prática!” (Boff, 1995, p. 35).

Lemos em Boff (2006, p.65) que o Papa Paulo VI (1897-1978) atualiza “a figura de Maria para o nosso tempo [... descrevendo-a] como mãe ‘não ciosamente voltada só para o próprio Filho divino’, mas projetada sobre a humanidade inteira [...].” É precisamente essa Mãe de Deus e da humanidade, em suas expressões latino-americanas de Guadalupe e Aparecida que encontramos na catedral de São Miguel Arcanjo.

Vale ressaltar que, analisando o estudo de Pastro de 1990 (imagem 2, abaixo) notamos que ele não previa o mural da contrafachada. Ele idealizou paredes brancas, balcão de madeira e um friso percorrendo toda a nave com palavras do Apocalipse. Não tivemos acesso a outros estudos ou documentos da obra, e, por este motivo, não podemos comprovar nossa hipótese de que a decisão de pintá-la teria sido tomada ao final das obras, em 1992, por ocasião da comemoração dos 500 anos da chegada de Colombo à América.

6 Nsa. Sra. da Penha está sobre a terceira porta dianteira da catedral.

7 Bíblia de Jerusalém, 2016.

Imagen 2: Estudo de Cláudio Pastro para a catedral de São Miguel Paulista, 1990.



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Pastro sob guarda do Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

3 A PINTURA MURAL

Acima de cada uma das três portas de entrada, na sua contrafachada, está o mural com a história dos 500 anos de evangelização da América. Como explicado por Muzj, por tratar-se de um lugar secundário, o gênero é narrativo com ao menos três centros, um acima de cada porta.

Pastro nos sugere um caminho de leitura, já que coloca datas acompanhando os acontecimentos representados. Não houvesse datas, seria possível iniciar por qualquer uma das portas das extremidades, esquerda e direita, ou mesmo pela porta do meio, a exemplo da leitura de iconografias de sarcófagos do paleocristianismo. Sigamos então a sugestão do artista e iniciemos pela esquerda, forma habitual de leitura no Ocidente, da esquerda para a direita.

A narrativa histórica começa em 1492 com a chegada de Colombo à América. Boff (2016) explica que este tinha uma forte devação mariana e fazia os marinheiros sob seu comando rezarem o *Salve Regina* todas as noites e, não por acaso, a nau capitânia chamava-se Santa Maria. Vale ressaltar que a chegada da esquadra à América deu-se a 12 de outubro, dia de Nsa. Sra. do Pilar, padroeira da Espanha.

O autor narra que ao descer “à nova terra, [...] Colombo] fez trazer o estandarte em que estavam impressas as efígies de Jesus e de Maria.” (Boff, 2016, p. 219). No mural,

vemos um missionário (franciscano ou mínimo, fica a dúvida) e um indígena que, juntos, fixam uma cruz.

A seguir está a narrativa do povo asteca, conquistado por Hernán Cortés, também devoto da Mãe de Deus. Essa conquista, no entanto, não admitiu qualquer inculturação, dado que sete séculos de dominação islâmica e a presença de uma forte comunidade judaica na Península Ibérica levaram à “uma total intransigência contra todo o ‘diferente’.” (López, 2019, p. 126). Assim a intolerância foi a tônica de conquistadores e missionários da primeira hora, destruindo templos, aniquilando a religião original e sufocando a cultura local, ainda de acordo com Gerardo López.

Contudo, os povos locais viam a nova fé a partir de suas experiências e visão de mundo e com Maria foi assim também. Neste sentido, Boff (2016, p. 221) cita a crônica de Bernal Díaz de Castillo (1492-1584).

Quando Moctezuma perguntou aos seus guerreiros por que não puderam vencer aquele punhado de castelhanos, recebeu em resposta que “nem as próprias flechas nem luta alguma adiantava, pois uma Tegleciguata (Grande Senhora) de Castela vinha diante deles e lhes infundia temor.

Tratava-se, provavelmente, de um estandarte com a imagem da Virgem que ia adiante das tropas e infligia medo aos locais. Assim Cortés toma a capital asteca, a atual Cidade do México, e seu governante, Montezuma II, que é batizado em novembro de 1519 (imagem 3, abaixo). Poucas semanas após o batismo, Montezuma é preso e morre meses depois, já no ano de 1520. Com a morte do líder e o massacre de seu povo em confrontos sucessivos, caiu a noite mais tenebrosa sobre o ‘povo do sol’, nas palavras de Boff (2016). Ele prossegue, “dez anos após a conquista do México, em 1531, levanta-se, como aurora de esperança e de vida, a doce Virgem de Tepeyac.” (Boff, 2016, p.240).

Imagen 3: Detalhe do mural de Cláudio Pastro sobre a porta à esquerda da Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Pastro sob guarda do Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

A Virgem apareceu ao índio Juan Diego (imagem 4), pedindo-lhe que procurasse o bispo com a solicitação de construir uma igreja no local da aparição, no morro de Tepeyac. O bispo, por seu lado, pede um sinal de que se trata efetivamente da Mãe de Deus.

Imagen 4: detalhe do mural de Cláudio Pastro com Nsa. Sra. de Guadalupe, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Pastro sob guarda do Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

Juan Diego tinha preocupações com a saúde de um tio e tentava se esquivar da Senhora, a fim de buscar ajuda, mas ela o intercepta e diz: “Por acaso não estou eu aqui, eu que sou tua Mãe? Não estás porventura sob minha proteção? Não sou eu por acaso a fonte de tua alegria? Não estás talvez no côncavo de meu manto, na cruz de meus braços? Que queres mais?” (Boff, 2016, p. 241). E Juan Diego faz o que lhe é demandado e volta ao bispo. Ao abrir seu manto diante dele, não só flores raras caem, como a imagem da Virgem aparece estampada no tecido – uma iconografia não feita por mãos humanas, aquirocita. Boff (*ibidem*, p. 241) complementa: “[...] Maria operou não através do doutrinamento abstrato, mas de uma imagem concreta, a do avental de Juan Diego. Os astecas, que tinham uma linguagem feita de hieróglifos, leram esta nova imagem e a entenderam, e assim acederam à fé.”

Franz Templach (1989, p. 7), no seu comentário à encíclica *Redemptoris Mater*, escreve: “a partir do memorável 12 de dezembro de 1531, dia em que a Virgem Maria apareceu ao pobre e digno Juan Diego, na colina de Tepeyac, no México, a Igreja latino-americana sabe que tem na Mãe de Deus a sua padroeira especial.” Observamos que o autor toma a parte pelo todo, indicando que tudo que foi feito por e para Juan Diego foi feito pelo e para o povo da América.

Nossa Senhora de Guadalupe, a Virgem de Tepeyac, a *Morenita* e ainda denominada de *Indianita* (ver Boff, 2016, p. 240-241) é vista ao centro sobre a primeira porta. Ela se declara Mãe do pobre índio sem voz na sociedade; tomando igualmente a parte pelo todo, podemos inferir que ela é mãe de toda população carente e necessitada da América, de quem é padroeira e protetora, estendendo seu manto maternal. Neste sentido, Boff cita o Papa João Paulo II: “o povo mexicano é católico em sua maioria e guadalupano em sua totalidade.” (*ibidem*, p. 243).

Contudo, a conquista foi brutal e a escravidão indígena implantada. López (*op.cit.*, p. 127) escreve:

[...] surgem questões encontradas como a do teólogo Ginés de Sepúlveda, que defendia a escravidão argumentando que os conquistados não são homens verdadeiros, mas ‘quase-animais’. Isto impunha de fato, reconhecer a superioridade racial, espiritual e religiosa do espanhol sobre o indígena.

No mural, segue então o ano de 1537 e a imagem do papa Paulo III atrás do bispo, à direita, apresentando sua bula *Sublimis Deus*, em que declarava a igualdade entre índios e brancos.

A fé na Mãe de Deus é notada igualmente em Pedro Alvares Cabral.

Esse almirante, antes de zarpar, ajoelhou-se na capela mariana, situada na foz do Tejo, a fim de pedir a proteção da Santa Virgem para a longa viagem em direção às Índias e na qual aportou no Brasil.

O capitão carregava consigo duas imagens da Mãe de Deus: um quadro de Nossa Senhora da Piedade, diante do qual ‘ouvia’ a missa todos os dias, e outro, de Nossa Senhora da Esperança, que se conserva até hoje no Convento Franciscano de Belmonte, na Bahia. (Boff, 2016, p. 220).

Boff (1995, p. 10) expande o tema aclarando: “o filho de D. João I, o Infante D. Henrique, o Navegador (+1460), erigiu a capela de Nossa Senhora de Belém, diante de cuja imagem os navegadores Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e tantos outros ajoelharam-se antes de enfrentar os perigos do mar.” Tanto Pastro, no mural, como o autor, em seu livro, recordam que, em 1640, D. João IV “proclama o patronato da Virgem da Conceição [...] sobre todos os Reinos de Portugal, inclusive o Brasil.” (1995, p. 11).

Sobre a porta do meio, há duas iconografias que sobressaem: uma acima, datada de 1500, quando a primeira missa foi celebrada no Brasil, e, a outra, abaixo, em 1717, ano da pesca da imagem de barro da Virgem (imagem 5, abaixo). Se, no conjunto narrativo de Nsa. Sra. de Guadalupe, observamos a instalação de um cruzeiro por um indígena e um espanhol, contudo sem uma missa propriamente, na cena brasileira o que se vê é a celebração eucarística diante de uma cruz, o momento preciso em que o padre oferta pão e vinho⁸; soldados e indígenas flanqueiam a cena, todos em posições de adoração.

8 No presente mural, notamos o celebrante de costas para o público e elevando somente o pão/a hóstia, talvez fazendo alusão ao rito tridentino.

Imagen 5: Detalhe do mural de Cláudio Pastro sobre a porta central, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: acervo pessoal de Cláudio Pastro sob guarda do Mosteiro Nsa. Sra. da Paz.

Abaixo (imagem 6), à esquerda do observador, avistamos a data de 1554, fundação do colégio jesuítico de São Paulo, e, à direita, 1580, ano de fundação da primeira capela de São Miguel Arcanjo, também denominada ‘capela dos índios’. Essas duas cenas menores fazem a transição para a segunda maior abaixo, a pesca da imagem da Virgem.

Imagen 6: Detalhe do mural de Cláudio Pastro sobre a porta central, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: foto da autora, Christiane Meier

Chamam a atenção as cores empregadas por Pastro: os dois pescadores estão de branco e de perfil, são meros traços sobre a parede; já a canoa de madeira é pintura sólida, de cor marrom e flutua sobre a água azul (imagem 6, acima). Ao centro, está Nsa. Sra. Imaculada Conceição Aparecida, morena, da cor da embarcação e de seu povo; seu manto é azul como as águas do rio Paraíba. Ela é miúda, mas sobressai no conjunto, dado que Pastro não a mostra como foi encontrada, corpo separado da cabeça, mas inteira, já com manto, em Glória. Do lado esquerdo, notamos dois jesuítas e um menino índio que simbolizam o Colégio de São Paulo, e, do outro lado, um adulto indígena do aldeamento de São Miguel, todos voltados e apontando para a Virgem. Contudo, a Virgem fita firmemente à sua frente, para o presbitério que está ao fundo da catedral. Portanto, ela aponta para seu Filho, lembrando-nos que Ele é o centro da Igreja e da fé, como vemos nas imagens 7 e 8.

Imagens 7 e 8: à esquerda, visão do interior da catedral desde a porta central e, à direita, visão do santuário.



Fonte: fotos da autora, Christiane Meier.

Lemos em Júlio Brustoloni (1995) que, na região de Guaratinguetá, que inclui a atual cidade de Aparecida, no início do séc. XVIII, a classe dos pescadores correspondia aos desempregados, portanto aos desvalidos da sociedade local. Ele explica que, com a escassez do ouro em Minas, as tropas de passagem por ali diminuíram, os

moradores locais migraram do comércio para a agricultura e pecuária. Já os sem-terra tiveram que se ajeitar e uma das formas foi a pesca. “Entre os sem-terra, surgiu a classe dos pescadores, que vivia de sua pesca diária.” (1995, p. 106).

A vila de Guaratinguetá, prossegue o relato do autor, vivia uma extrema pobreza e violência. Muitos eram os assassinatos e as consequentes prisões e enforcamentos. “Em tal situação de instabilidade social e de pobreza, aconteceu um fato extraordinário, um sinal de Deus, a pesca de uma imagem da Imaculada Conceição. A pequena imagem apareceu como um sinal de esperança para todos.” (*ibidem*, p. 106). E ela não é encontrada por um rico e poderoso ou mesmo por um religioso, mas por pobres pescadores, sem-terra e sem possibilidade de um trabalho regular.

Brustoloni (1995) informa ainda que estudiosos⁹ da imagética brasileira do século XVII “afirmam ser a imagem de Nossa Senhora Aparecida de autoria do Frei Agostinho de Jesus, que esculpiu a imagem em mosteiros de São Paulo e Santana de Parnaíba, pelo ano de 1650”. Há que se ressaltar que Frei Agostinho de Jesus, nascido no Rio de Janeiro em 1600, aluno de Frei Agostinho da Piedade na Bahia, foi grande mestre escultor que não assinava suas obras. Foi através das características de suas esculturas, encontradas também na imagem recolhida do leito do rio, que se chega a essa conclusão: “porte empinado da imagem, mãos postas, sorriso nos lábios, queixo encastoados com uma covinha no centro, flores em relevo nos cabelos e diadema na testa à moda de broche com três pérolas.” (*ibidem*, p. 106).

Ao contrário da Virgem de Guadalupe, Nsa. Sra. Aparecida não foi uma aparição e tampouco uma imagem aquiroita; foi moldada por um mestre escultor e pescada do fundo do rio. Em comum as duas têm as manifestações da Mãe de Deus para os mais humildes da sociedade local em tempos difíceis. E lemos que “logo se espalhou a notícia que três humildes e pobres pescadores tinham apanhado uma imagem da Senhora da Conceição e que as preces feitas a Deus por sua intercessão eram logo atendidas. E a fama de seus milagres se espalhou por toda a parte.” (Brustoloni, 1995, p. 107).

⁹ Brustoloni (1995, p. 106) cita os estudiosos Dr. Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, os monges beneditinos Dom Clemente Maria da Silva Nigra e Dom Paulo Lachenmayer.

Brustoloni (*op. cit.*, p. 111) afirma sobre os devotos de Nsa. Sra. Aparecida e os romeiros que se dirigem à basílica: “De fato, Maria é a mãe que sorri compassivamente para seus devotos filhos, daí a alegre e jubilosa esperança que os peregrinos encontram neste Santuário.”

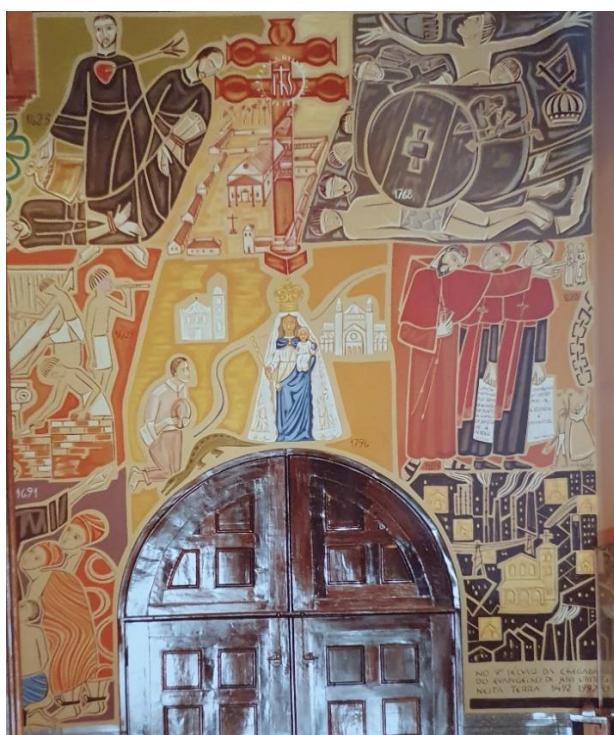
Se o povo mexicano é guadalupano, como afirmou o Papa João Paulo II, Boff (1995, p. 14) menciona Afonso Arinos¹⁰: “a Virgem encontra-se mais na alma brasileira que nos monumentos externos.” Apesar de haver outras imagens de grande devoção no Brasil, como o Senhor do Bonfim, na Bahia, e Nsa. Sra. de Nazaré, no Pará, “[Aparecida] sem dúvida supera em muito o de qualquer outra figura feminina, ou mesmo de quase todos os símbolos cívicos.” (Carvalho *apud* Boff, 1995, p. 29). Carvalho assinala ainda “as vantagens dessa imagem no fato de que ela possui raízes profundas na tradição popular católica e é, pela cor negra, uma imagem tipicamente brasileira [...].” (*ibidem*, p. 29).

À questão de como Aparecida é vista pelo povo comum, Boff (1995, p. 31) responde da seguinte maneira: “A Aparecida representa a Mãe protetora, a Mãe Senhora, que conhece as necessidades humanas e sabe compartilhar a sorte dos seus filhos pobres. [...] Maria surge como a grande Mãe que socorre e defende.”

Sobre a terceira porta, há algumas cenas de igual tamanho, não se sobressaindo nenhuma em especial, porém, exatamente sobre o centro da porta, notamos uma iconografia mariana, a de Nsa. Sra. da Penha, com suas igrejas paulistas a flanqueá-la: a velha e a nova. Pastro adiciona o ano de 1796 ao pé da santa, indicando a data em que a capela da Penha é elevada a paróquia (imagem 9, abaixo). Há que se lembrar que São Miguel Paulista estava sob a jurisdição da Penha.

¹⁰ Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916) intelectual brasileiro.

Imagen 9: detalhe do mural de Cláudio Pastro sobre a porta à direita, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo.

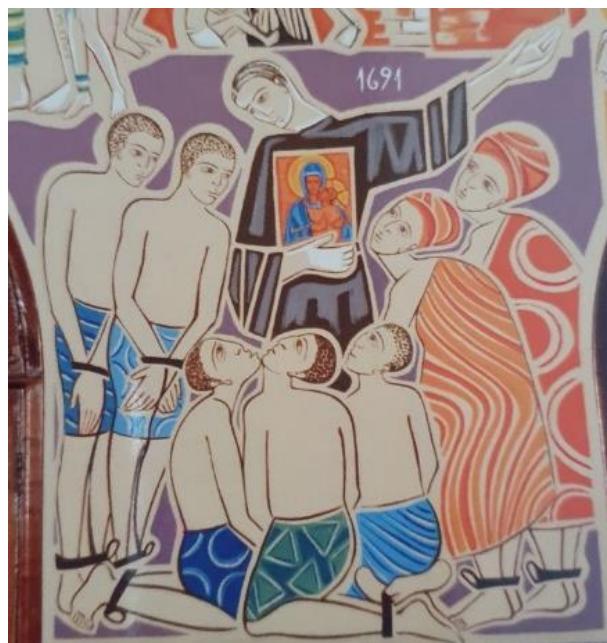


Fonte: Foto da autora, Christiane Meier

Mais uma vez a cruz está acima de Maria; dessa vez, a cruz missionária, das missões guaraníticas. Atrás da cruz está o aldeamento jesuítico de formato quadrado, com a igreja ao centro e os demais prédios ao longo dos muros. Logo à direita, está a data da expulsão da ordem de todo o Império português, 1762, e a destruição das missões, matando os que resistiram e deixando os povos indígenas desnorteados.

Abaixo da expulsão dos jesuítas e ao lado de Nsa. Sra. da Penha, identificamos a libertação dos escravos no Brasil, em 1888, mesmo ano em que a princesa Isabel visita pela segunda vez o santuário e dedica uma coroa de ouro e o manto azul à Nsa. Sra. Aparecida. Neste sentido, recorda-nos Boff (1995, p. 7) “que a cultura brasileira é o resultado da fusão de três elementos principais: a cultura portuguesa, a cultura indígena e a cultura africana. O povo brasileiro não é apenas latino; é, mais precisamente, índio-afro-latino.” E Pastro não poderia deixar de trazer a população africana que chegou escravizada à América espanhola e portuguesa; ela também está no painel, em contexto mariano. Essa iconografia está entre a segunda e a terceira portas.

Imagen 10: detalhe do mural de Cláudio Pastro com a Virgem de Altöttingen, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: foto da autora, Christiane Meier

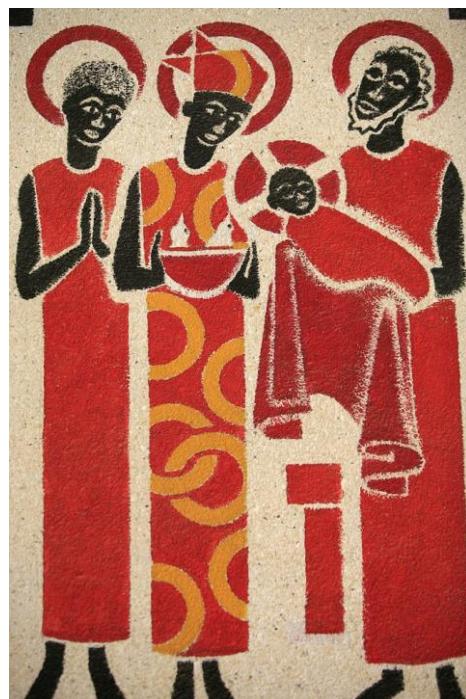
O artista alude ao ano de 1691, em que o Pe. Antônio Sepp, vindo da África em um navio negreiro, evangeliza os escravos com um quadro da Virgem negra de Altöttingen¹¹ (imagem 10). Notamos assim homens e mulheres negros acorrentados, escravizados, ouvindo atentamente as palavras do padre alemão. Apesar de sua condição desumana, o artista pinta-os todos em sua dignidade de filhos de Deus, sem cor que os identifique e discrimine, sem cor alguma, assim como nenhum outro personagem deste mural tem cor: somos todos humanos. Cor tem somente as Mães de Deus, a cor de seus povos.

O que diferencia cada personagem é sua vestimenta, seus adornos e os objetos que portam – bem como cabelos e penteados. Na imagem 10, notamos padrões têxteis muito similares aos das pinturas murais da abadia de Keur Moussa¹² (imagem 11), no Senegal, que Pastro visitara na década de 1970. A igreja abacial tem programa iconográfico inculturado, realizado por Dom Georges Saget.

¹¹ O santuário da Virgem negra de Altöttingen fica na Baviera, sul da Alemanha, e sua veneração é mencionada desde o século XIV.

¹² Abadia de Keur Moussa foi fundada por monges franceses vindos de Solesmes, em 1961.

Imagen 11: Apresentação de Jesus no templo, Dom Georges Saget, igreja da abadia de Keur Moussa, Senegal, 1963.



Fonte: Foto do portal <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Unbekannt/1042598/Apresentacao-de-Jesus-no-templo-O-fresco-da-igreja-da-abadia-de-Keur-Moussa-foi-desenhado-e-pintado-em-1963-por-Dom-Georges-Saget--Keur-Moussa,-Senegal.html>

Já entre a primeira e a segunda portas, avistamos a saga dos franciscanos no Oriente, com a indicação do ano de 1597, quando vinte e seis frades foram crucificados no Japão, tornando-se conhecidos como ‘os mártires do Japão’ (imagem 12).

Imagen 12: detalhe do mural de Cláudio Pastro com ‘os mártires do Japão’, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: Foto da autora, Christiane Meier

Já acima da terceira porta, vemos a expulsão dos jesuítas do Império português – e por consequência do Brasil (imagem 13). Observamos uma grande e sólida roda de carroça passando por cima de corpos de índios e de jesuítas mortos, carregando indígenas e mais padres e um se destaca, muito grande, desesperado, olhando para o alto e rezando, como Jesus o fizera no Monte das Oliveiras. Ele tem os braços amplamente abertos, como que prenunciando a sua páscoa. Notamos à direita desta cena um símbolo maçônico e uma coroa – seguramente alusão e crítica à influência maçom sobre o rei e seu poderoso ministro, Marquês de Pombal.

Imagen 13: detalhe do mural de Cláudio Pastro com as missões jesuíticas, à esquerda, e a expulsão dos jesuítas, à direita, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: Foto da autora, Christiane Meier.

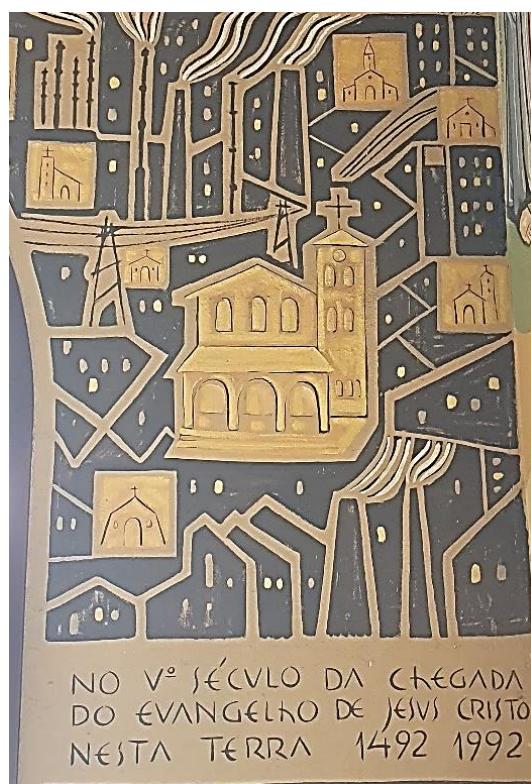
Nas duas narrativas, a do massacre dos franciscanos no Extremo Oriente, e o da expulsão dos jesuítas do Império português, Pastro explicita os problemas enfrentados pelas ordens religiosas em seu trabalho missionário e evangelizador, e também que houve forte resistência por parte de governos e de poderosos.

Pastro fecha o ciclo da evangelização mostrando no que o aldeamento do século XVI com sua capela jesuítica se transformou: a São Miguel Paulista contemporânea, o bairro operário com muitas fábricas e com sua catedral rodeada de capelas e igrejas. O conjunto narrativo é pintado em duas cores, preto e bege (imagem 14); as cores (ou a falta delas) e os muitos ângulos evocam a agressividade da megalópole: poluição do ar com o fumo das fábricas; poluição visual com as chaminés e as torres de alta tensão - a modernidade de seu lado mais bruto. Essa talvez seja uma das várias

mensagens do painel: Maria, Mãe de Deus, em suas mais variadas expressões, acompanhará e protegerá aquele que atravessar a porta e voltar à sua vida diária na cidade que a todos ‘engole’.

Fechando a narrativa, lê-se: ‘NO Vº SÉCULO DA CHEGADA DO EVANGELHO DE JESUS CRISTO NESTA TERRA 1492 1992’, tudo em letra maiúscula e o ‘cinco’ em número romano e não arábico, o que seria de se esperar. Essa frase ajuda a leitura de quem não conhece as histórias da América Latina.

Imagen 14: detalhe do mural de Cláudio Pastro com o bairro de São Miguel Paulista, Catedral de São Miguel Arcanjo, São Paulo



Fonte: Foto da autora, Christiane Meier

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente comunicação observamos a pintura mural da contrafachada da catedral de São Miguel Arcanjo que narra a evangelização da América, obra de 1992, ano em que se comemorou os 500 anos de chegada da esquadra de Colombo e da fé cristã à América. A pintura mural é de autoria de Cláudio Pastro, considerado por muitos o maior artista sacro brasileiro da contemporaneidade. Ele utiliza a forma narrativa para

plasmar a história da Igreja na América em uma parede secundária, como lemos em Muzj.

Vimos que ele pinta na contrafachada de cada porta de entrada uma representação da Mãe de Deus: a história da aparição de Nsa. Sra. de Guadalupe, no México do século XVI, sobre a primeira porta; já ao centro, a história da pesca da imagem de barro de Nsa. Sra. Imaculada Conceição Aparecida, em 1717, no interior paulista; e, sobre a terceira, Nsa. Sra. da Penha, a padroeira da região que incluía o aldeamento jesuítico de São Miguel Arcanjo. Ele nos recordou ainda a chegada de escravizados vindo da África, acompanhados de um padre alemão e sua imagem da Virgem negra de Altötting.

Notamos que o artista conta também as histórias das chegadas de espanhóis e portugueses à América e as primeiras missas celebradas tanto no Caribe como no Brasil. Ele mostra as conquistas dos povos locais, astecas e indígenas brasileiros, bem como a chegada de escravizados da África, todos povos formadores do povo e da cultura da América. Observamos ainda momentos dramáticos da Igreja católica, como o massacre de franciscanos no Japão do século XVII e a expulsão dos jesuítas do Império português, no século XVIII, bem como a morte dos que resistiram.

Por fim, vimos que a princesa Isabel, herdeira do trono do Brasil, dedicou uma coroa e um manto azul à Nsa. Sra. Aparecida, no mesmo ano em que assinou a lei que libertaria os escravizados no Brasil, em 1888. Adiante, já no século XX, Pastro mostra o desenvolvimento urbano de São Miguel Paulista; em que se tornou o aldeamento indígena, em bairro operário e fabril, integrado à megalópole de São Paulo.

Notamos assim

- a) as histórias dos ‘achamentos’ da América e do Brasil sob a égide de Maria;
- b) a aparição da Mãe de Deus, no México, e a pesca da imagem de Nsa. Sra. Imaculada Conceição, no Brasil;
- c) em ambos os casos, a Maria é escura, da cor de seu povo, e está sem o Filho nos braços, mas de mãos postas;

- d) já as outras duas Mães de Deus presentes na iconografia, Nsa. Sra. da Penha e a Virgem de Altötting, têm o Filho no braço;
- e) todas as narrativas gravitam ao redor da Mãe de Deus;
- f) contudo, elas estão sempre em um plano inferior com a cruz acima, indicando que o Filho está presente e ao alto. Elas intercedem; Ele salva;
- g) por fim, observamos que o painel é: Um memorial à evangelização da América, com caráter instrutivo para os que não conhecem uma ou mais histórias ali narradas; A promessa de que a Mãe de Deus acompanha seu povo eleito, o da América, seja índio, negro ou branco; A narrativa de que ela se revela aos pobres, aos marginalizados da sociedade, e que é mera intercessora junto a seu Filho, Cristo Salvador.

Pensamos assim que Cláudio Pastro atendeu às hipóteses de fazer de sua obra um painel de instrução e memorial para os frequentadores do espaço eclesial, ressaltando a promessa de proteção da Mãe de Deus, a exemplo da história de Jacó em Dura Europos, que protegeria e salvaria o povo eleito. Contudo, o artista não deixou de aclarar que a proteção e a salvação não são de Nsas. Sras. de Guadalupe, Aparecida e da Penha, mas do próprio Filho, para quem ela aponta e que está sempre acima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bíblia de Jerusalém, Paulos, São Paulo, 2016.

Boff, Clodovis. **Maria na cultura brasileira**: Aparecida, Iemanjá, Nossa Senhora da Libertação, Vozes, Petrópolis: 1995.

Boff, Clodovis. **Mariologia social**, o significado da Virgem para a Sociedade, Paulus, São Paulo: 2006.

Brustoloni, Júlio J. Aparecida, in **Dicionário de Mariologia**, dir. Fiores, Stefano e Meo, Salvatore, Paulus, São Paulo: 1995.

Gomes, Richard. **Por uma Liturgia**: as funções das imagens na arte sacra de Cláudio Pastro, 2020, disponível em <https://offlattes.com/archives/5954>, acessado em 16/06/2024.

Grabar, André. **Las vías de la creación en la iconografía cristiana**, Alianza Editorial, Madrid: 1994.

López, Gerardo Custodio. **A primeira evangelização no México** – a chegada dos missionários à América, Cadernos do CEMLA 6, 2019, disponível em <http://www.missiologia.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Custodio6.pdf>, acessado em 28/06/2024.

Muzj, Maria Giovanna. L'edificio ecclesiale della Chiesa indivisa é una mistagogia sensibile del mistero de Cristo e della Chiesa in Cucinotta, Filippo (curador). **II Concilio Vaticano II “orientale”**, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma: 2022.

Pastro, Cláudio. **ARTE SACRA**, o espaço sagrado hoje, Edições Loyola, São Paulo: 1993.

Templach, Franz. **Geografia da fé in Nican Mopohua**, a Virgem de Guadalupe, Edições Loyola, São Paulo: 1989.