



IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

FÉ | ARTE | MEMÓRIA



Núcleo de Memória
da PUC-Rio



GRÃO-CHANCELER

Arcebispo Metropolitano do Rio de Janeiro
Cardeal Dom Orani João Tempesta, O. Cist.

REITOR

Professor Padre Josafá Carlos de Siqueira S.J.

VICE-REITOR

Professor Padre Francisco Ivern Simó S.J.

VICE-REITOR PARA ASSUNTOS ACADÊMICOS

Professor José Ricardo Bergmann

VICE-REITOR PARA ASSUNTOS ADMINISTRATIVOS

Professor Luiz Carlos Scavarda do Carmo

VICE-REITOR PARA ASSUNTOS COMUNITÁRIOS

Professor Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

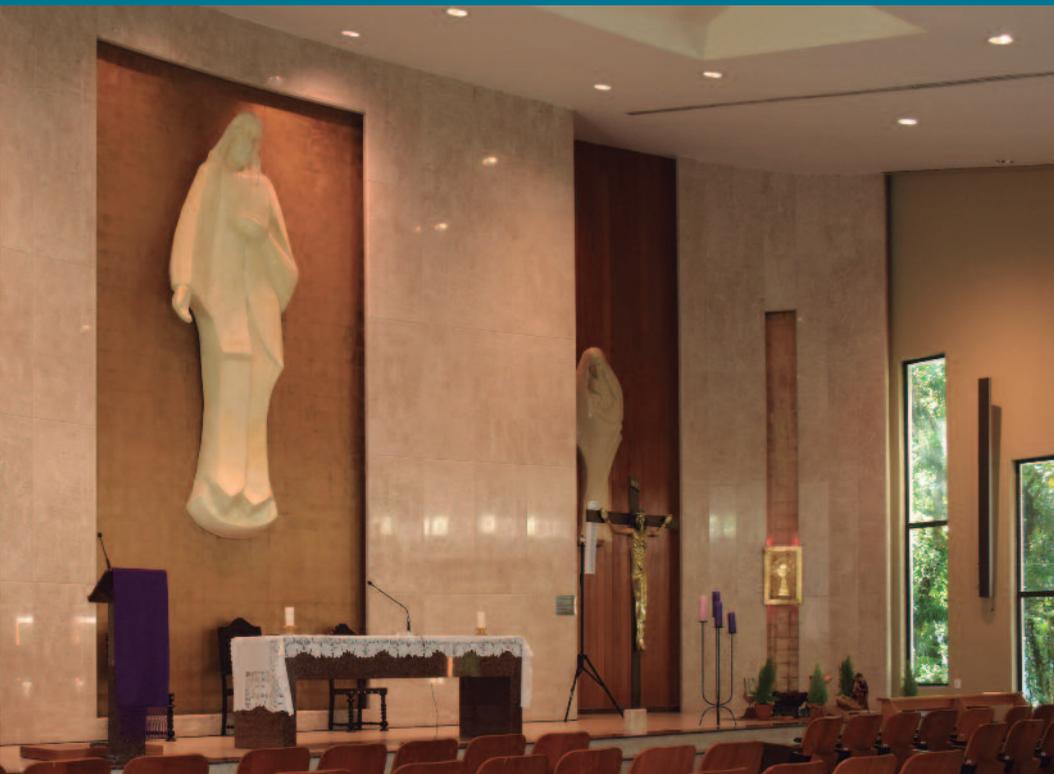
VICE-REITOR PARA ASSUNTOS DE DESENVOLVIMENTO

Professor Sérgio de Almeida Bruni



IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

FÉ | ARTE | MEMÓRIA



NÚCLEO DE MEMÓRIA DA PUC-RIO

Organização:

***Margarida de Souza Neves
e Silvia Ilg Byington***

Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.

Este livro foi produzido pelo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Equipe:

COORDENADORA ACADÊMICA: Profa. Margarida de Souza Neves

COORDENADORA DE PESQUISA: Sílvia Ilg Byington

PESQUISADORES: Clóvis Gorgônio e Eduardo Gonçalves

FOTÓGRAFOS: Antônio José Albuquerque e Weiler Finamore Filho

Bolsistas de Iniciação Científica:

(2015 e 2016) André Mesquita Penna Firme, Bruna da Silva e Silva, Caren Caroline Paulo Ferreira, Fabio Cano Gómez, Matheus Lima Targuêta, Miguel Alexandre da Costa Azaldegui, Milena Pereira, Rodrigo Lauriano Soares e Yasmin Getirana Gonçalves Vicente.

Igreja do Sagrado Coração de Jesus : fé, arte, memória / organização:
Margarida de Souza Neves e Sílvia Ilg Byington. – Rio de Janeiro : Núcleo de
Memória da PUC-Rio, 2017.

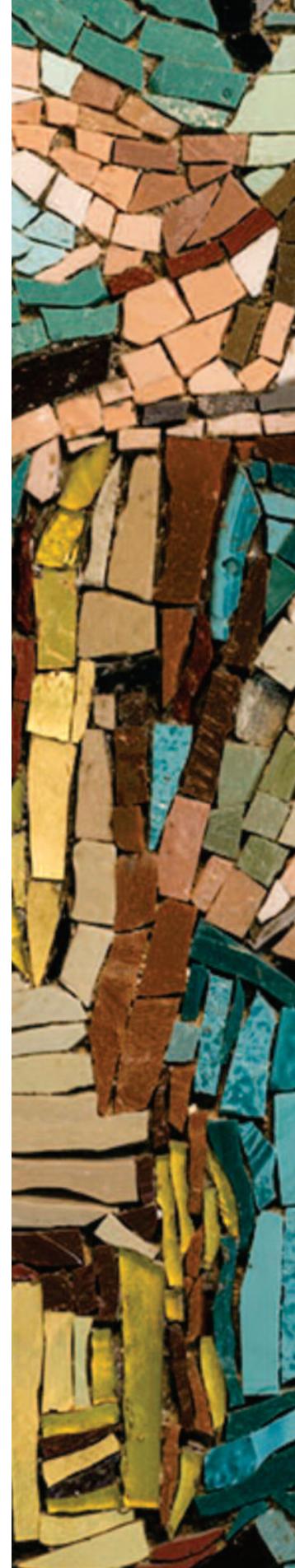
136 p. : il. color. ; 30 cm

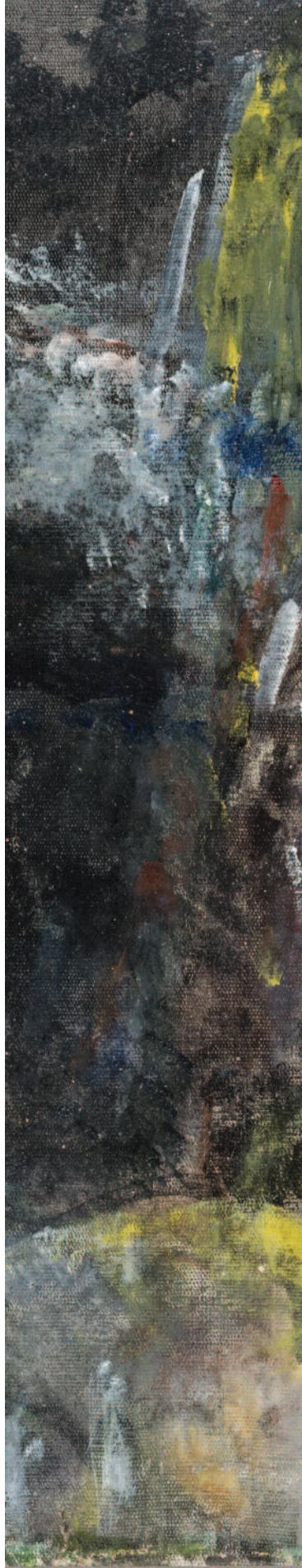
Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-93532-00-9

1. Arte sacra. 2. Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Gávea, Rio de
Janeiro, RJ). 3. Simbolismo na arte. I. Neves, Margarida de Souza. II. Byington,
Sílvia Ilg.

CDD: 246





SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 06 |
| A IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS | 10 |
| JESUS ENTRE OS DOUTORES O mosaico de Portinari | 32 |
| AS IMAGENS DO ALTAR Esculturas de Mazeredo | 52 |
| CRUCIFIXO EM MADEIRA | 72 |
| O BATISMO DE CRISTO E A TRANSFIGURAÇÃO Vitrais a partir de pinturas de Portinari | 92 |
| A VIA SACRA Óleos sobre tela de Carlos Oswald | 108 |

APRESENTAÇÃO

DO SONHO À REALIDADE

PADRE JOSAFÁ CARLOS DE SIQUEIRA S.J. – REITOR DA PUC-RIO



Desde o início da história da PUC-Rio, já se sonhava com uma igreja no *campus* universitário, o que traria visibilidade à catolicidade da instituição e atenderia suas necessidades pastorais. A primeira capela foi construída no Edifício Cardeal Leme, contígua à comunidade dos padres jesuítas, já em 1955, quando a Universidade se transferiu do Palacete Joppert, ao lado do Colégio Santo Inácio, em Botafogo, para a Gávea. Com o tempo, devido à falta de espaço físico para salas de aula, a capela foi sendo reduzida, até ser transferida para os *pilotis* do Cardeal Leme. Durante muito tempo nos contentamos com essa capela, que, embora pequena, sempre foi uma referência muito apreciada pela comunidade educativa e pelos fiéis católicos. Inúmeras missas e batizados, entre outras atividades religiosas, foram realizados naquele pequeno espaço, que dispunha de cerca de 70 lugares.

Os anos foram passando, mas o sonho de uma igreja continuava a ser alimentado, até o dia em que o gesto generoso de um médico, o Dr. Ernesto Júlio Bandeira de Mello, nos possibilitou dar início ao processo. Percebendo o sonho e o desejo do sacerdote jesuíta Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., atual presidente da Mantenedora da PUC-Rio, o benfeitor fez uma doação de mil dólares para que o referido padre levasse adiante a campanha para a construção da igreja no *campus* universitário. Motivado por amigos e frequentadores das missas dominicais, o Padre Pedro, com sua tenaz perseverança, continuou a campanha durante alguns anos. As doações foram progressivamente aumentando, embora ainda muito longe daquilo que era economicamente necessário para a edificação do templo.

▲
Vista aérea da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, ao centro. Ao fundo, à esquerda, o edifício Cardeal Leme. 2010. Fotógrafo Nilo Lima. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Seguindo o exemplo do Evangelho, em que Jesus Cristo nos ensina que a fidelidade às coisas pequenas é fundamental para alcançar bens maiores, o sacerdote continuou acumulando as doações, até o momento em que os recursos disponíveis permitiram dar os primeiros passos. Vendo que o antigo sonho começava a se realizar, os amigos, benfeitores e antigos alunos começaram a colaborar de maneira mais significativa para a construção da Igreja da PUC-Rio. Com a ajuda da Companhia de Jesus, das Residências dos Jesuítas da PUC e do Colégio Santo Inácio, e de alguns benfeitores que contribuíram com valores mais significativos, como Dr. Paulo Mário Freire, Carlos Alberto Serpa e Paulo César Mendonça Motta, deu-se início à construção do templo, no ano de 2001, no local onde existia o antigo ginásio de esportes. É bom ressaltar que a igreja foi construída sem nenhum centavo da Universidade, tendo contado unicamente com doações de fiéis e benfeitores. Dois anos mais tarde, em 2003, celebrava-se nela a primeira missa e era inaugurado o novo Centro de Pastoral Universitária, no seu subsolo. Em 2005, após os acabamentos necessários, o templo foi solenemente sagrado pelo então Cardeal do Rio de Janeiro e Grão-Chanceler da PUC-Rio, D. Eusébio Oscar Scheid.

Hoje, com 400 assentos, adornada com vitrais realizados a partir dos painéis originais do grande artista Portinari, com as estátuas do Sagrado Coração de Jesus, de Nossa Senhora e de Santo Inácio de Loyola, feitas pela artista plástica Mazeredo e os quadros da Via Sacra do pintor Carlos Oswald, a nova igreja passou a ser uma referência para a PUC-Rio e para a cidade do Rio de Janeiro. O mosaico de Portinari, *Jesus entre os doutores*, na entrada, é considerado original, posto que sua execução se deu a partir de uma tela do pintor. O trabalho foi exe-

cutado pela arquiteta e artista Isabel Ruas, credenciada pelo Projeto Portinari.

As missas, os batizados e os casamentos realizados na igreja são extremamente apreciados pelos alunos atuais e antigos, professores, funcionários e fiéis de vários bairros da cidade. O ambiente de oração, o acolhimento, o conforto e a qualidade dos serviços religiosos prestados pelo reitor da igreja e pelos padres jesuítas colaboradores são motivo de elogios e apreço das pessoas que frequentam as atividades religiosas diárias e dominicais. É bom lembrar que o Centro de Pastoral Universitária, no subsolo da igreja, é um espaço muito utilizado tanto para a Pastoral, como para os eventos e seminários de vários departamentos da Universidade. O templo teve como primeiro reitor o Padre Djalma Rodrigues de Andrade e a ele seguiu-se o Padre Waldecir Gonzaga, ambos ligados ao Departamento de Teologia da PUC-Rio. Atualmente a igreja tem como reitor o Padre Alexandre Pacioli.

A Igreja da PUC-Rio nos ensinou três lições. A primeira é que os sonhos podem se tornar realidade quando existe reta intenção, perseverança, determinação e colaboração de todos. A segunda é que vale a pena pensar grande quando o desejo de servir é maior do que os interesses pessoais. Finalmente, a terceira é que a existência de uma igreja no centro do *campus* universitário ajuda na afirmação da identidade da instituição e possibilita o encontro de fé e solidariedade entre as pessoas.

Nossos sinceros agradecimentos ao Núcleo de Memória da PUC-Rio pelas fotos, textos e a condução do processo de elaboração do presente livro, na certeza de que ele servirá de referência para visitantes e amigos que compartilham a relação entre fé e cultura.



A IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

SILVIA ILG BYINGTON E CLÓVIS GORGÔNIO





Entrada principal da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.
2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Espaço significativo da vida acadêmica, comunitária e cultural da PUC-Rio, a igreja localizada no *campus* da Gávea e dedicada ao Sagrado Coração de Jesus, patrono da Universidade, foi consagrada em 1º de novembro de 2005. Sua arquitetura de traços modernos materializa representações cristãs do sagrado, assim como a memória de sua construção feita de anseios, parcerias, projetos e conquistas daqueles que a idealizaram e a edificaram como um espaço de celebração e recolhimento, mas também de encontro e acolhimento da comunidade universitária e, para além dela, aberto à população do bairro e da cidade.

Como exemplo dessa convergência de intenções, as reuniões e celebrações no novo templo tiveram início em 2002, antes mesmo de sua inauguração e com as obras ainda em andamento. Os fiéis – que por anos frequentaram a antiga capela do *campus* e almejavam um espaço mais amplo –, acomodavam-se em assentos improvisados diante do altar da igreja, que tomava forma e realizava, assim, o sonho de seus idealizadores, como um espaço de comunhão. A grande maioria da assistência havia participado ativamente dessa realização. Muitos conheciam os desafios enfrentados. Poucos sabiam há quanto tempo a ideia era gestada.



Fachada da igreja logo após a inauguração, ainda sem os vitrais. 2005. Fotografia desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Em seus primeiros anos, as Faculdades Católicas compartilharam as instalações do Colégio Santo Inácio, localizado no bairro de Botafogo, ocupando o Palacete Joppert, um casarão de belas colunas na Rua São Clemente. Para as celebrações religiosas, contavam com a igreja do colégio, consagrada ao fundador da Companhia de Jesus e que possui uma capela dedicada ao Sagrado Coração. Apenas como um exercício imaginativo, pois não há registros indicativos dessa escolha, poderíamos pensar nessa pequena capela lateral como uma primeira inspiração para o templo da futura Universidade.

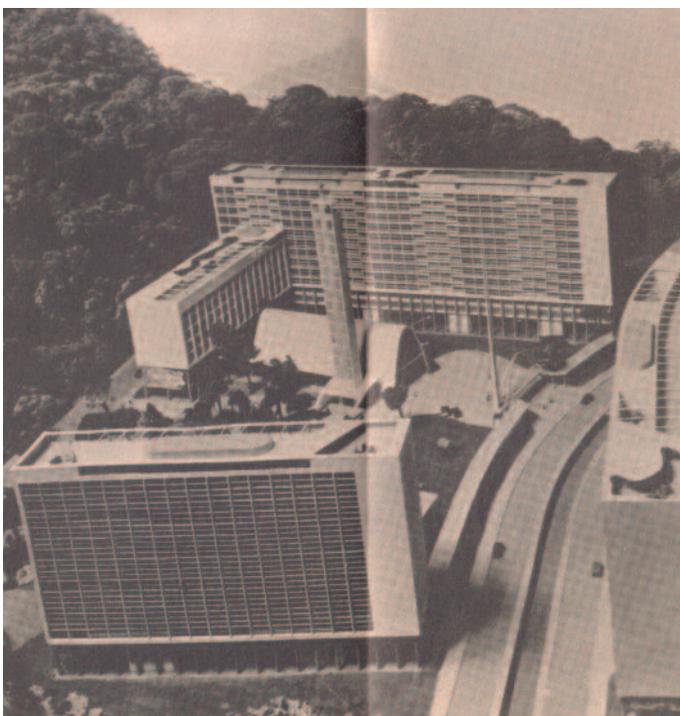


Imagem do Sagrado Coração de Jesus existente no Colégio Santo Inácio no Rio de Janeiro. 2016. Fotografia Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



O Padre Pedro Velloso S.J. apresenta a maquete, já com a previsão de uma igreja, a colaboradores, no lançamento da campanha para a construção do novo *campus* da PUC-Rio. 1951. Fotografia desconhecido. Acervo Comunicar.

Ao longo da década de 1940, ainda sob a gestão do Padre Leonel Franca S.J., fundador e primeiro Reitor da PUC-Rio, os esforços se voltaram para a aquisição de terrenos em que seria instalado o *campus* universitário. Desde o seu primeiro projeto, desenvolvido no início dos anos 1950, havia a previsão de um edifício para a igreja, que seria localizado no ponto central da área escolhida e que, coerente com a arquitetura dos demais prédios, seria uma construção simples, em estilo moderno. A indicação da igreja aparece em todas as plantas, maquetes e planos diretores que, não sem inúmeras alterações, orientaram a construção da universidade desde 1955 e que hoje se encontram no acervo do Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Em folheto dos anos 1960, a igreja aparece no centro da maquete, com uma torre, em arquitetura semelhante à Igreja de São Francisco de Assis, pertencente ao conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Primeira capela do *campus* Gávea, localizada no quinto andar do Edifício Central, hoje Edifício Cardeal Leme. 1966. Fotógrafo desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Como pode ser observado na maquete, o projeto original sofreu alterações e nem todos os prédios projetados foram construídos, incluindo a igreja. Nos primeiros anos, a capela universitária localizava-se no quinto andar do primeiro edifício construído no *campus*, inaugurado em 1955 e então denominado Edifício Central. Em 1968, com o crescimento do número de alunos – o que demandava espaço para o aumento do número de laboratórios e salas de aula –, a capela foi transferida para o térreo do edifício que naquele ano fora batizado de Cardeal Leme, arcebispo do Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1940 e um dos principais idealizadores da Universidade. Como era um espaço menor que o anterior, as celebrações com maior afluência de público eram realizadas nos *pilotis* do edifício, no antigo ginásio esportivo ou no Salão de Vidro, espaço térreo utilizado para aplicação de provas.



Sacrário e seteiras laterais da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Capela inaugurada em 1968, localizada no térreo do Edifício Cardeal Leme. 1984. Fotografia desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, a área do *campus* recebeu acréscimos como as encostas a partir do Edifício Cardeal Leme na direção do alto da Gávea, os terrenos onde hoje se localiza o Departamento de Administração/IAG e, como parte do acordo feito com a Prefeitura para a construção da Autoestrada Lagoa-Barra, os “terrenos da Cehab” (Companhia Estadual de Habitação) área onde hoje existem o estacionamento, o Ginásio Padre Ormino Sodrê Viveiros de Castro S.J., o Edifício Padre Laércio Dias de Moura S.J. e as obras para a estação Gávea do metrô.

As mudanças na configuração do *campus* e nos planos para a sua ocupação fizeram com que o projeto da igreja também fosse alterado várias vezes. Nos traçados dos anos 1950, a igreja ficaria no espaço conhecido como Praça da Alegria, área próxima à Ala Kennedy do Edifício da Amizade e da Vila dos Diretórios. Já no início dos anos 1970, projetava-se que ela ocuparia o lugar do antigo ginásio, construído por iniciativa dos próprios alunos antes mesmo da inauguração do *campus* Gávea, um galpão simples e que se pretendia provisório, erguido junto ao Solar

Grandjean de Montigny, em local distinto do que estava previsto para as instalações esportivas da Universidade. No final dos anos 1970, o projeto da igreja passava a incluir um Centro Comunitário, que contaria com um espaço para a Pastoral Universitária, a ser construído junto à Rua Marquês de São Vicente, no lugar das casas hoje ocupadas pelos departamentos de Serviço Social e de Psicologia.

Ideia semelhante foi proposta nos anos 1980. O prédio para a igreja, que sediará também o Centro de Pastoral e um grande auditório, seria construído no terreno da Cehab, além de outros edifícios da Universidade, com entradas pela Marquês de São Vicente e pela Av. Padre Leonel Franca. A utilização desse terreno permitiria a adaptação do Plano Diretor da Universidade então vigente às mudanças da legislação municipal a respeito da área edificável e gabarito dos prédios na região, além da preservação da mata do *campus* e do vale da Gávea.

Outro agente determinante na definição do local da igreja e, de resto, de toda a configuração do *campus*, foi o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). No caso da PUC-Rio, o foco da atenção do órgão federal responsável pelo patrimônio de valor artístico e histórico no Brasil é o Solar Grandjean de Montigny, cujo tombamento, decretado em 1938, incluiu toda a área do jardim e do bosque que o circunda. O tombamento definiu a altura máxima das edificações do *campus* – inicialmente até cinco andares, mais *pilotis* – assim como as distâncias entre os prédios em relação ao Solar. O antigo ginásio esportivo não era bem visto pelo Iphan, por sua proximidade e contraste estético com a antiga residência em estilo neoclássico. A demolição do ginásio era, por esse motivo, constantemente solicitada pelo órgão.



▲
Missa no antigo Salão de Vidro, concelebrada por padres da PUC-Rio, em homenagem a dom Oscar Romero, arcebispo de San Salvador assassinado quando celebrava a missa, em 24 de março de 1980, por um militar do exército salvadorenho. 1980. Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



O crescimento da Universidade em meio às crises econômicas pelas quais o país e a própria PUC-Rio passaram, nos anos 1980 e 1990, explica, em parte, a dificuldade de viabilização do projeto de construção da igreja. Segundo o Padre Jesús Hortal S.J., reitor à época da construção, “o empenho por manter um modelo de qualidade acadêmica [...] absorvia todos os recursos disponíveis”. A solução encontrada foi a criação de uma campanha de arrecadação de fundos, idealizada, coordenada e levada a cabo pelo Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., à época, membro do Conselho Diretor da Mantenedora da Universidade e, entre 1995 e 2004, Vice-Reitor.

Em depoimento ao Núcleo de Memória da PUC-Rio, Padre Pedro relatou que a perseverança no antigo sonho da construção de uma igreja no *campus*, manifestado quando ainda era aluno de engenharia da Escola Politécnica, transformou-se em uma campanha efetiva, iniciada em 1993, e realizada nas missas dominicais celebradas na capela para uma comunidade assídua e crescente. Para o sucesso da campanha, contou com a adesão e com contribuições regulares de funcionários, alunos, professores e demais membros da comunidade paroquial. Somadas a essas doações, vieram outras de ex-alunos e beneméritos. A Província dos Jesuítas e o Colégio Santo Inácio, do Rio de Janeiro, também contribuíram com valores significativos.

Em 1999, havia recursos suficientes para a estrutura básica da igreja, sendo, então, necessário definir a sua localização. Segundo o então reitor Padre Hortal, a igreja seria construída no ponto geográfico central do *campus*. Isso, porém, suscitava uma questão: para construir a

igreja, o antigo ginásio deveria ser demolido. A demolição atenderia à solicitação do Iphan, mas geraria a necessidade de se construir novas instalações esportivas. Como essas seriam também um espaço para atividades culturais, foi possível utilizar a Lei Rouanet e captar por essa via os recursos necessários à construção. O Espaço Cultural e Esportivo Padre Ormino Sodrê Viveiros de Castro S.J. foi inaugurado em 30 de outubro de 2000. Nesse mesmo dia, foi lançada a pedra fundamental da igreja.

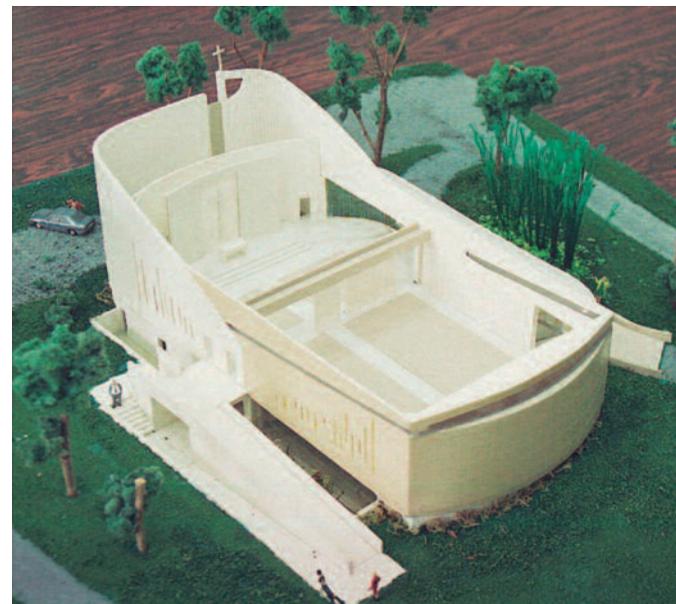
Para o acompanhamento da construção, foi instituída uma comissão, conforme a Portaria de número 102/99 da Reitoria, inicialmente composta pelo Reitor da PUC-Rio, Padre Jesús Hortal S.J., como presidente, o Padre Laércio Dias de Moura S.J., presidente da Mantenedora; o Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., Vice-Reitor; o Engenheiro Nelson Janot Marinho, Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento; o Padre Emmanuel da Silva e Araújo S.J., Diretor da Divisão de Pastoral da Universidade; o Padre Javier Perez Enciso S.J., Capelão da Universidade; o Padre Paul Schweitzer S.J., do corpo docente do CTC; o Padre José Roberto Rodrigues Devellard, do corpo docente do CTCH e presidente da Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro; o Professor Paulo César Mendonça Motta, do corpo docente do CCS; o arquiteto e professor da FAU-UFRJ, Augusto Carlos da Silva Telles e pelo Sr. José Andrés Cruz.

A Comissão propôs a realização de um concurso de anteprojetos e foram definidos os parâmetros a serem seguidos pelos concorrentes, com uma recomendação geral anotada no termo de referência do concurso: “[...] a igreja poderá ter seu volume moldado para que tenha uma relação harmoniosa com o Solar [Grandjean de Montigny] e o bosque, constituindo uma *marcante presença transparente*”.

O concurso teve treze anteprojetos concorrentes, que deveriam contemplar aspectos de beleza e funcionalidade – “estimular o recolhimento e a oração” – além de seguir a solicitação do Iphan para que a igreja fosse “esteticamente contemporânea” e marcasse uma clara distinção de estilo em relação ao monumento neoclássico. O projeto vencedor foi assinado pelos arquitetos Maria das Graças Ribeiro Cabral, Luiz Erasmo Lima Martins da Rocha e Fernando José Peres Boscan. Após a escolha do projeto ganhador e da empresa que executaria a obra, FW Engenharia, foi definido que o eixo da igreja fosse girado em 180°, mantidas as entradas pelas laterais do prédio. A área construída foi de 1400 m² com capacidade para receber 400 pessoas sentadas.

As obras foram supervisionadas pela Comissão, com especial atuação do então Vice-Reitor Padre Pedro Guimarães Ferreira S.J., que, engenheiro de formação e incentivador da primeira hora do projeto, conduziu as reuniões técnicas desde a fase estrutural até a etapa de acabamentos. De acordo com suas lembranças, a empatia inicial pelo projeto de arquitetura vencedor, que “se assemelhava a uma barca, era sóbrio, e apresentava acústica excelente”, favoreceu a criação de um grupo de professores e funcionários colaboradores voluntários e o desenvolvimento dos trabalhos.

Em fins de 2002, antes mesmo que os acabamentos estivessem concluídos, a comunidade deu início às atividades no novo templo. Em maio de 2003, foi celebrada a primeira missa, dedicada ao Sagrado Coração de Jesus. Em março de 2005, o Centro de Pastoral Anchieta ocupou sua nova sede, no subsolo da igreja e, no mesmo ano, em 17 de julho, uma missa pelos 50 anos do *campus* da Gávea



▲ Maquete aprovada, ainda sem a rotação em 180°. 2000. Fotógrafo Jorge Paulo. Acervo Projeto Comunicar.

foi celebrada na igreja. Nesse período, as imagens e o crucifixo do altar e uma série de gravuras da Via Sacra do pintor Carlos Oswald foram instalados. Essa série de gravuras foi posteriormente substituída por pinturas do artista, hoje expostas na parede de fundo da nave.

A Comissão já havia previsto a instalação na entrada da igreja do mosaico *Jesus entre os doutores*, a partir de um projeto de Candido Portinari, que seria concluída em 2008. Em fevereiro de 2009, é finalizada a instalação dos vitrais *A Transfiguração e O Batismo de Jesus*, produzidos a partir de trabalhos originais de Portinari.



◀ Parte posterior da igreja. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Na cerimônia de dedicação da igreja, celebrada pelo então Arcebispo do Rio de Janeiro e Grão-Chanceler da PUC-Rio, Cardeal Dom Eusébio Scheid SCJ, foram aplicados os quatro medalhões de mármore representativos da consagração nas paredes laterais da nave e foi ungido o

altar com o mesmo óleo utilizado no Batismo, na Crisma e na Unção Sacerdotal. No evento, o Padre Hortal S.J. entregou simbolicamente a maquete da igreja aos engenheiros, construtores e operários envolvidos na obra, como um gesto de agradecimento.



O termo igreja possui diversos sentidos. Neste capítulo sobre a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, tratou-se dos percursos de um projeto arquitetônico no processo de fundação da Universidade e de instalação do *campus* realizado ao longo de algumas décadas. Nesse sentido, a igreja é compreendida como uma obra que conjuga arte e técnica nos campos da arquitetura e da engenharia. O significado do termo, porém, precede e transcende sua expressão física de objeto arquitetônico e, portanto, artístico, histórico e cultural, para representar, antes de tudo, um espaço sagrado.

Segundo a Comissão de Liturgia da Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio (CLISCJ), o significado para os cristãos do termo grego *ekklesia*, ou seu correspondente em latim, *ecclesia*, assembleia, pode ser entendido como "o corpo místico de Jesus", formado por toda a cristandade – "Ora, vós sois o corpo de Cristo e sois os seus membros, cada um por sua parte." (1Cor 12, 27) – e relaciona-se ao sentido de comunhão, primordial para a existência da cristandade:

Logo após a morte e a ressurreição de Jesus Cristo, e a sua elevação aos céus e glorificação por Deus, os cristãos [At 11, 26] reuniam-se para orar, partilhar as palavras de Jesus e a Santa Ceia. Surgia a Igreja (*ekklesia*), a assembleia dos cristãos constituindo o corpo místico de Cristo [1 Cor 12, 27]. A descida do Espírito Santo no dia de Pentecostes marca o surgimento da Igreja Cristã. Jesus é a cabeça da Igreja e os fiéis cristãos, o seu corpo místico, devem seguir suas palavras, orar e realizar o memorial de ação de graças da Eucaristia – a Santa Missa. Antes da Paz de Constantino (313, Edito de Milão), quando não havia ainda liberdade de culto, as primeiras reuniões da Igreja eram, frequentemente, realizadas em residências [At 20, 7-11] e nas catacumbas romanas, além de ao ar livre [cf. São Justino, Apologia I]. Ao longo dos tempos, obras arquitetônicas foram especialmente criadas para o exercício público do culto divino.

Casas, catacumbas, basílicas, igrejas românicas e bizantinas, catedrais góticas e também ermidas, capelas e igrejas – clássicas, barrocas, modernas e contemporâneas, localizadas próximas aos centros urbanos ou em povoados distantes – referem-se a soluções construtivas tão antigas quanto a cristandade e tão variadas como as temporalidades e espacialidades históricas que a tornam singular e múltipla, e que buscam um só objetivo: criar um espaço de abrigo para as orações e celebrações cristãs. Segundo a CLISCJ,

Com o sentido do belo, do útil, do agradável e da transcendência do tema, a edificação prepara o abrigo cristão, estruturando o espaço físico em absides, altares, cúpulas, naves para a assembleia, coro para os sacerdotes e santuários. Reflexo de uma comunidade, o ambiente sagrado tem em si centralidade no ser e na existência desta. Muito mais do que simples abrigo, o ambiente sagrado atua como um extraordinário mediador, que utiliza a expressão artística a serviço da espiritualidade.

A CLISCJ nos ensina, ainda, que

Na arquitetura, a obra situa, no ponto de convergência, o centro divino, enquanto estabelece o estilo artístico da edificação que instaura a atmosfera espiritual. A arte figurativa irmana-se à arquitetura e a complementa, revelando a presença divina, o(s) patrono(s) da comunidade e os demais santos intercessores. Ambientes sagrados conduzem os fiéis pelo caminho do silêncio e da luz, instigam e inspiram a meditação, propiciando guias que nos conduzem na peregrinação espiritual. O esplendor e a beleza desses ambientes, que podem encontrar na simplicidade a sua grandiosidade, envolvem-nos nas experiências espirituais – no orar, interiorizar, ouvir a Palavra de Deus, tomar em comunhão – exercícios e sacramentos que são fontes de vida enquanto aprofundam a nossa relação com Deus.

Seteira lateral. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto.
Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Nesse sentido, a configuração da Igreja do Sagrado Coração de Jesus apresenta singularidades na disposição de elementos e objetos que simbolizam a espacialidade sagrada cristã na chave interpretativa da contemporaneidade artística e arquitetônica e de um fator que a contextualiza: as reformas promovidas pelo Concílio Vaticano II, nos anos 1960.

A organização espacial da igreja propõe um ambiente agregador, amplo e uniforme, no qual o traçado da planta básica em cruz que caracteriza os templos cristãos não é explicitado. Ainda, a volumetria, os vãos, os revestimentos e a fachada da igreja, onde estão um pequeno sino e uma cruz delgada, sublinham uma estética moderna, que elimina a torre sineira e estabelece linhas orgânicas e cores sóbrias para o edifício.

Rodeada pelo bosque do *campus*, a igreja possui dois átrios abertos e laterais, emoldurados pela vegetação do entorno. O transepto, espaço que atravessa perpendicularmente a nave, corpo principal da igreja, atua como elemento de passagem que delimita a abside, cabeceira do templo onde se localiza o altar, sem, no entanto, desconectá-la da nave. Cria-se, assim, um espaço de ligação entre fiéis e celebrantes. Da mesma forma, suas portas laterais permitem que a entrada no recinto seja junto ao presbitério e promova a aproximação da assistência em relação ao altar. O presbitério e o batistério, abertos e contíguos à nave, reforçam a ordenação espacial que a identifica como uma igreja acolhedora, de espaço agregador. É importante sublinhar que o espaço interno dialoga com o seu entorno, integrando-se a ele ao permitir que o verde do *campus* e sua luz natural invadam o ambiente pelas inúmeras janelas, seteiras, aberturas verticais nas paredes e vitrais, distribuídos nas laterais e no lado posterior da nave.



Frontão da igreja, com a cruz e o sino. 2016. Fotógrafo Cesar Barreto.
Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.





Da mesma forma que a Igreja do Sagrado Coração de Jesus pode ser singularizada em relação a outros templos por sua espacialidade, também pode ser caracterizada por uma temporalidade específica. Regida pelo calendário litúrgico, a igreja revela suas singularidades também no dia a dia das missas matutinas e vespertinas e nos momentos excepcionais, sejam eles de comemoração, como a já citada missa pelo cinquentenário do *campus*, ou de luto e despedidas, em memória de professores, alunos, funcionários, familiares e pessoas da comunidade. As missas do Sagrado Coração de Jesus, de Nossa Senhora

das Graças, de São José de Anchieta, ou da Véspera de Natal e as celebrações da Semana Santa, sobretudo a Vigília Pascal, são celebrações de afluência tão significativa quanto as missas de formatura, realizadas ao final de cada período letivo.

Para além do calendário e das celebrações coletivas, é possível testemunhar, a qualquer momento em que a igreja se encontre aberta, cenas discretas que caracterizam aquilo que se idealizou como o sentido principal desse espaço, nas palavras de Padre Hortal e Padre Pedro, dois de seus idealizadores: o acolhimento.

◀ Vista lateral do interior da igreja, com a Via Sacra de Carlos Oswald e o vitral A Transfiguração, a partir de pintura de Portinari. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Na rotina atarefada da comunidade universitária, entre aulas, reuniões, palestras, pesquisas e outras atividades e eventos, é frequente a presença de seus membros no ambiente da igreja em busca de silêncio, serenidade e recolhimento e, também, em comunhão com o Sagrado Coração, como afirmou um dos mais queridos reitores da igreja, o Padre Djalma Rodrigues de Andrade:

[...] Há razões para nos confraternizarmos – e melhor o faremos no momento em que, concluídos os detalhes finais, aqui nos reunirmos para consagrar a Deus o que simboliza nossos sentimentos mais profundos de adoração, gratidão e amor. É verdade que o verdadeiro templo de Deus é o coração de cada um – “sois os templos de Deus”, lembra-nos São Paulo; no entanto, no templo que erguemos, a comunidade simboliza os sentimentos de seu coração. O termo coração exprime, na tradição bíblica, mais do que simples vida afetiva ou sentimento; lembra o interior da pessoa, seu núcleo de pensamento e decisão, seus projetos, seus ideais.



◀ Missa em homenagem ao Patrono da PUC-Rio, o Sagrado Coração de Jesus. 2011. Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Aclamai a lahweh, terra inteira,

² servi a lahweh com alegria,
ide a ele com gritos jubilosos!

³ Sabei que lahweh é Deus,
ele nos fez e a ele pertencemos,
somos seu povo, o rebanho do seu pasto.

⁴ Entrai por suas portas dando graças,
com cantos de louvor pelos seus átrios,
celebrai-o, bendizei o seu nome.

⁵ Sim! Porque lahweh é bom:
o seu amor é para sempre,
e sua verdade de geração em geração.

(Salmo 100)



O JARDIM DE PLANTAS BÍBLICAS DA PUC-RIO

Em 2001, um jardim de plantas bíblicas foi inaugurado e aberto à comunidade pela PUC-Rio, no lado esquerdo da entrada principal da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.

Idealizado pelo botânico Padre Josafá Carlos de Siqueira S.J. – então Vice-Reitor da Universidade, além de professor do Departamento de Geografia e coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Meio Ambiente –, o Jardim Bíblico é uma iniciativa pioneira no país. Não existe em nenhuma universidade no Brasil um jardim que, como esse, reúna exclusivamente espécies que fazem parte das tradições judaico-cristãs.

Esse pequeno refúgio contava inicialmente com vinte espécies de plantas representativas da riqueza e da diversidade da flora do Mundo Bíblico. Muitas são conhecidas por todos: a oliveira, a espirradeira, a parreira e ainda a canela, o louro, o figo e a romã – apenas algumas das centenas de espécies de plantas citadas nas Sagradas Escrituras.

Mais de uma década depois, o visitante encontrará ali outras várias espécies e sua respectiva identificação técnica, em placas ilustradas que trazem também a transcrição dos textos bíblicos que as citam – uma experiência única que desperta a curiosidade de todos e oferece a oportunidade de novas aprendizagens, em comunhão com a natureza. No futuro, pretende-se ampliar esse jardim para toda a área do entorno da igreja.

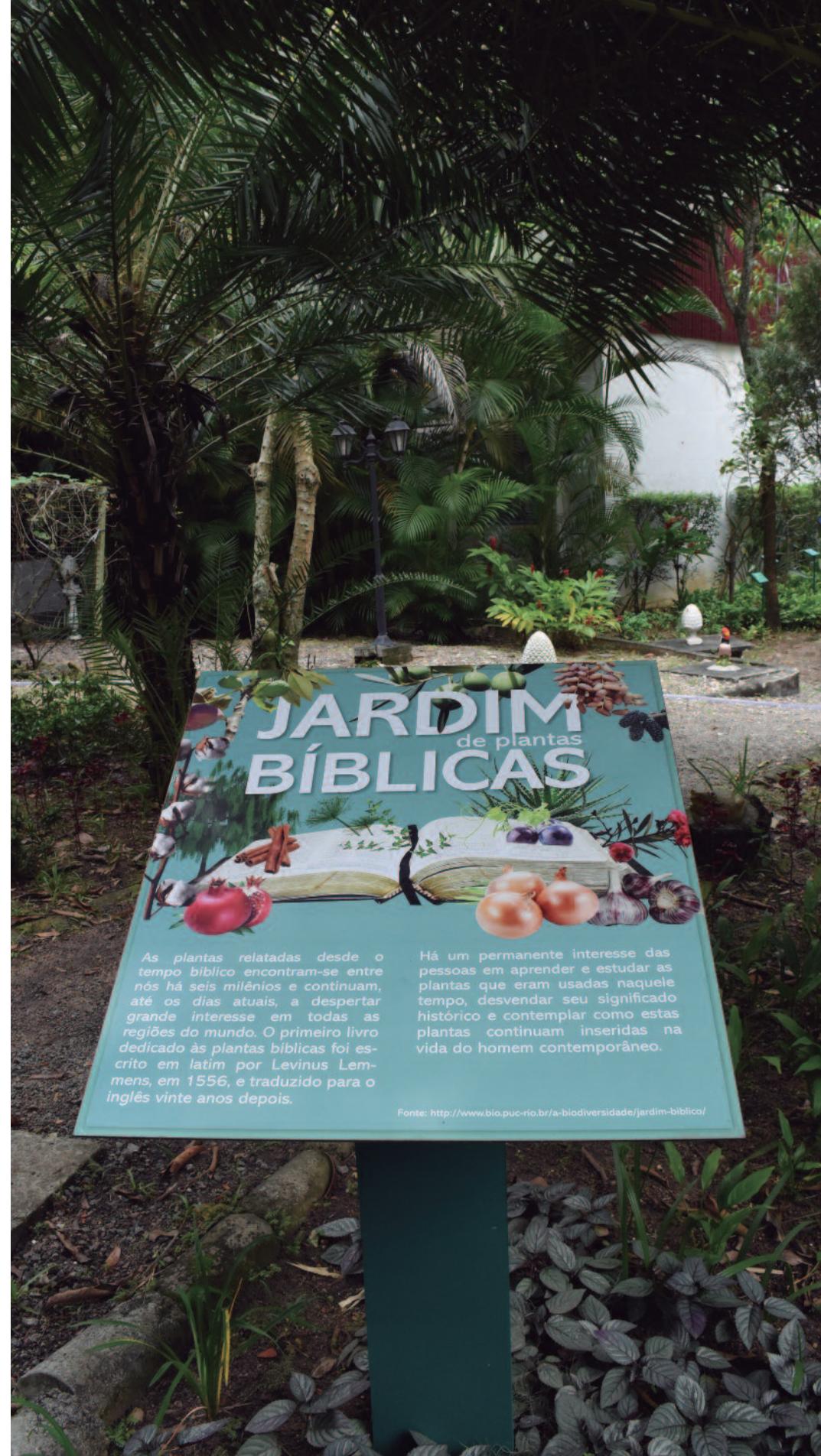
É o próprio Padre Josafá quem nos apresenta os principais objetivos do jardim:

- Mostrar, dentro do espaço físico da Universidade Católica, a estreita relação das plantas com a caminhada histórica do Povo de Deus no passado e no presente.
- Fazer conhecer que, embora hoje a grande maioria das pessoas desconheça as referências e usos das plantas na Bíblia, muitas continuam a fazer parte da cultura atual, algumas com usos ainda significativos, outras com usos secundários ou simbólicos, conhecidas na alimentação, ornamentação e na medicina popular.
- Ajudar a comunidade educativa a tomar consciência da importância da relação das plantas com as religiões e as culturas e despertar o interesse dos alunos nos estudos e pesquisas relacionados à cultura, à natureza, à fé e à ciência.
- Apontar a relação entre o interesse científico e o teológico sobre os estudos das plantas que fazem parte das tradições judaico-cristãs.
- Incentivar as pessoas a construir em suas casas, escolas e instituições outros jardins bíblicos, com objetivos culturais, educativos e religiosos.

Criado para a comunidade universitária, para os alunos das escolas da região da Gávea e também para os moradores do bairro e demais frequentadores da Universidade – que utilizam o *campus* para suas atividades letivas, profissionais e de lazer –, o Jardim de Plantas Bíblicas da PUC-Rio materializa em seu recanto de volumes, texturas, cores, cheiros e sabores, passeios e percursos que conectam tempos e espaços, histórias e culturas, os homens, a natureza e o sagrado.

Eis que lahweh teu Deus vai te introduzir numa terra boa [...] ⁸terra de trigo e cevada, de vinhas, figueiras e romãzeiras, terra de oliveiras, de azeite e de mel; ⁹terra onde vais comer pão sem escassez – nela nada te faltará!, [...] ¹⁰Comerás e ficarás saciado, e bendirás a lahweh teu Deus na terra que ele te dará.

(Deuteronômio 8, 7-10)



As plantas relatadas desde o tempo bíblico encontram-se entre nós há seis milênios e continuam, até os dias atuais, a despertar grande interesse em todas as regiões do mundo. O primeiro livro dedicado às plantas bíblicas foi escrito em latim por Levinus Lemmens, em 1556, e traduzido para o inglês vinte anos depois.

Há um permanente interesse das pessoas em aprender e estudar as plantas que eram usadas naquele tempo, desvendar seu significado histórico e contemplar como estas plantas continuam inseridas na vida do homem contemporâneo.

Fonte: <http://www.bio.puc-rio.br/a-biodiversidade/jardim-biblico/>

Placa de apresentação do Jardim de Plantas Bíblicas. 2016.
Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



JARDIM BÍBLICAS

Este jardim apresenta plantas bíblicas que são mencionadas na Bíblia. As plantas são dispostas em grupos e cada grupo é acompanhado por uma placa informativa que descreve a planta e sua importância bíblica. O jardim é um espaço agradável para aprender sobre a natureza e a Bíblia.

Planta bíblica

Alho

BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BISPO abençoa futura Igreja e Centro Esportivo. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, nov. 2000. p.3.
- CHAVES, I. Nova sede para a pastoral. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 10 mar. 2005. p 1 e 2.
- COMISSÃO DE LITURGIA DA IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS DA PUC-RIO. **Exposição Espaço Sagrado - XI Mostra PUC**. Rio de Janeiro. 2007. 40 slides. Apresentação em Powerpoint.
- CONCURSO escolherá projeto da igreja que será construída na Universidade. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, out. 1999. p.2.
- COSENTINO, R. PUC comemora 50 anos do *campus* Gávea. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 18 ago. 2005. p.4.
- FERREIRA, L. Jesus entre os doutores: arte e fé em painel de Portinari. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 17 jul. 2005. p 12.
- FERREIRA S.J., P. M. G. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington e Clóvis Gorgônio. Rio de Janeiro, 07 jan. 2016.
- HORTAL S.J., J. Entrevista concedida a Silvia Ilg Byington e Clóvis Gorgônio. Rio de Janeiro, 26 jan. 2016.
- IGREJA já tem projeto aprovado. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, abr. 2000. p.3.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 3ª ed.
- KISTLER, B. Arte de Portinari nas paredes da igreja. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 18 set. 2003. p.1.
- _____. A igreja terá dois mosaicos inéditos de Portinari. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 18 set. 2003. p.8.
- MELLO, M. de. Igreja ganhou esculturas contemporâneas de Mazeredo. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 18 ago. 2005. p.4.
- _____. Presente de aniversário que une o novo ao eterno. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 17 jul. 2005. p 12.
- NOVA igreja já está na maquete. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, abr. 2000. p.1.
- REINHOEFER, R. Três vezes Candido Portinari. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 27 out. 2006. p.8.
- _____. Vitrais de Portinari na igreja. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 27 out. 2006. p.1.
- REIS, M. Cerimônia solene na dedicação da igreja. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 24 nov. 2005. p.10.
- _____. Igreja do Sagrado Coração de Jesus recebe dedicação em missa solene. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 24 nov. 2005. p.1.
- REITOR apresenta obras da igreja. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, ago. 2002. p.1.
- SÁNCHEZ, J. H. Uma igreja para a PUC. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, nov. 2000. p.2.
- SANTOS, F. Bispo-auxiliar do Rio celebrou missa na nova igreja. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 3 jun. 2003. p.1.
- _____. PUC festejou seu patrono. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 3 jun. 2003. p.3.
- VELOSO, A.; BARBALHO, C. Painel revive Portinari. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 04 dez. 2008. Disponível em: <<http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/>>. Acesso em: 04 fev. 2016.
- _____. Portinari também nos vitrais. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 16 mar. 2009. Disponível em: <<http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

JESUS ENTRE OS DOUTORES

O MOSAICO DE PORTINARI

PROFA. MARGARIDA DE SOUZA NEVES



FORNARI
27

Sobre a parede curva do átrio da Igreja do Sagrado Coração de Jesus foi aplicado um mosaico idealizado por Candido Portinari. Nele, o artista recria a cena em que Jesus menino é encontrado por seus pais entre os doutores do templo de Jerusalém.

O direito de execução do mosaico de Portinari foi cedido à PUC-Rio em 2003 pelo filho do pintor, o Professor João Candido Portinari, que por muitos anos fez parte do corpo docente da Universidade.

A execução da obra esteve a cargo da arquiteta e artista plástica Isabel Ruas Pereira Coelho, que seguiu à risca as indicações deixadas por Portinari, inclusive no que diz respeito à utilização das tesselas coloridas vindas da Itália. O trabalho foi realizado no ateliê Oficina dos Mosaicos, em São Paulo, entre 2006 e 2008.

O trabalho idealizado por Portinari em 1957 foi inaugurado em 2008 e é uma das peças principais do acervo artístico da Igreja do Sagrado Coração de Jesus e da PUC-Rio.



Artesãos da *Oficina do Mosaico* aplicam as tesselas na parede externa da Igreja da PUC-Rio. 2008. Fotógrafa Ludmila Zorzi. Acervo Projeto Comunicar.

A arquiteta e artista plástica Isabel Ruas acompanha o processo de instalação do mosaico. 2008. Fotógrafa Ludmila Zorzi. Acervo Comunicar.



O tema do mosaico retoma a cena bíblica narrada no Evangelho escrito por São Lucas (2, 41-51):

⁴¹[Os pais de Jesus] iam todos os anos a Jerusalém para a festa da Páscoa. ⁴²Quando o menino completou doze anos, segundo o costume, subiram para a festa. ⁴³Terminados os dias, eles voltaram, mas o menino Jesus ficou em Jerusalém, sem que seus pais o notassem. ⁴⁴Pensando que estivesse na caravana, andaram o caminho de um dia, e puseram-se a procurá-lo entre os parentes e conhecidos. ⁴⁵E não o encontrando, voltaram a Jerusalém à sua procura.

⁴⁶Três dias depois, eles o encontraram no Templo, sentado em meio aos doutores, ouvindo-os e interrogando-os; ⁴⁷e todos os que o ouviam ficavam extasiados com sua inteligência e com suas respostas. ⁴⁸Ao vê-lo, ficaram surpresos, e sua mãe lhe disse: "Meu filho, por que agiste assim conosco? Olha que teu pai e eu, aflitos, te procurávamos". ⁴⁹Ele respondeu: "Por que me procuráveis? Não sabíeis que devo estar na casa de meu Pai?" ⁵⁰Eles, porém, não compreenderam a palavra que ele lhes dissera.

⁵¹Desceu então com eles para Nazaré e era-lhes submisso.

Detalhe do mosaico *Jesus entre os doutores*. ▶





A narrativa bíblica de Jesus menino em meio aos doutores do Templo de Jerusalém foi recriada por artistas de diferentes períodos e em suportes diversos, conforme o imaginário de cada momento e a visão de cada artista.

Dois exemplos, tão distantes no tempo quanto nos objetivos dos artistas que os pintaram, demonstram o quanto o tema foi caro a artistas de todos os tempos.

O primeiro é obra de Giotto (1266-1337), que deixou um afresco sobre essa passagem dentre as muitas cenas bíblicas pintadas entre 1304 e 1306 que fizeram das paredes da Capella degli Scrovegni em Pádua (Itália), um tesouro de arte e de beleza. Nessa obra, é possível observar como o artista introduz o espaço tridimensional na pintura europeia.

O segundo exemplo é um dos primeiros quadros de Max Liebermann (1847-1945), um óleo sobre tela intitulado *Jesus aos 12 anos no templo*, de 1879, pintado muito antes que o artista se tornasse uma das figuras centrais do impressionismo alemão. Liebermann faz dele uma afirmação de sua identidade cultural ao reproduzir o interior de uma sinagoga com base em desenhos feitos anteriormente das sinagogas de Amsterdam e de Veneza e pôr em cena rabinos e figuras da comunidade judaica. O quadro, hoje no Kunsthalle de Hamburgo (Alemanha), recebeu duras críticas antisemitas em sua primeira exposição.

Entre o afresco de Giotto para a Capella degli Scrovegni e a tela pintada por Portinari em 1957 como estudo para um mosaico que só foi concluído em 2008, artistas de todas as latitudes recriaram a narrativa do evangelista Lucas.

Jesus menino entre os doutores da lei está em um dos mosaicos bizantinos do nártex da Basílica de São Salvador em Chora, na Turquia, e, forjado em bronze por Ghiberti, na porta do Batistério de Florença, na Itália; no óleo de Veronese conservado no Museu do Prado, na Espanha, e em um dos capitéis da Catedral de São Salvador em Aix-en-Provence, na França; em uma água-forte de Rembrandt adquirida pelo Fine Arts Museum de San Francisco, nos EUA, e no tríptico de Frans Francken, da Catedral de Antuérpia, na Bélgica; em um vitral da Chapelle de la Vierge da Basílica de Saint-Denis (França) e em um retábulo esculpido por um anônimo mestre alemão, hoje sobre o altar da Thomaskirche de Leipzig (Alemanha), onde Bach foi organista. E certamente muitos outros exemplos estarão à disposição do olhar dos que visitarem catedrais, igrejas, capelas, escolas, museus, coleções de arte sacra ou folhearem bíblias e livros de orações ilustrados.

No Brasil também são muitas as representações de Jesus menino entre os doutores do templo. Elas estão, por exemplo, em uma das famosas pinturas do século XVIII nos arcazes da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, na Bahia; em um vitral da igreja neogótica de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Colégio do Caraça, em Minas Gerais; no afresco apresentado por Antonio Gomide no 3º Salão de Maio, realizado em São Paulo em 1939; no trabalho do cenógrafo Romolo Lombardi (1895-1967) para a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, também em São Paulo; no óleo apresentado na Exposição da Escola de Belas Artes de 1920 no Rio de Janeiro, por Carlos Oswald, e na arte de Portinari.

Detalhe
do mosaico
*Jesus entre
os doutores.*





No ano em que os desenhos com estudos e a tela pintada pelo artista como maquete para o mosaico *Jesus entre os doutores* foram feitos, Candido Portinari, aos 54 anos, era um artista consagrado no Brasil e no exterior. Naquele ano de 1957, completavam-se 28 anos da viagem que havia feito à França, fruto do prêmio obtido na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes. Na capital francesa, frequentou o ambiente artístico, complementou seus estudos, visitou museus, participou de uma primeira exposição internacional, descobriu que queria pintar as gentes e as cores do Brasil, e conheceu Maria, uma quase menina de 19 anos que viria a ser a mãe de seu filho e a mulher de sua vida.

Depois daquela primeira viagem à Europa, o menino de Brodowski tornou-se um cidadão do mundo. Visitou os Estados Unidos, onde o MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York, organizou uma exposição de 180 obras sob o título *Portinari of Brazil*; teve suas obras expostas em Israel; voltou várias vezes à Europa e aos Estados Unidos para expor seu trabalho, ou receber prêmios e condecorações tais como a *Légion d'Honneur* na França, a Medalha de Ouro da Paz em Varsóvia e o prêmio da Solomon Guggenheim Foundation, nos EUA, mas também viajou para conhecer a cidadezinha de seu pai, Chiampo, no Vêneto italiano.

No Brasil, Portinari era reconhecido como um artista plural: era o artista que dera à igreja da Pampulha o seu São Francisco, o pintor do povo brasileiro e de suas agruras, mas também das cirandas, das brincadeiras e do circo; o artista dos grandes painéis e murais; o ilustrador do D. Quixote de Cervantes. Era também o pintor da capelinha da *nonna*, no interior da casa da família,

em Brodowski; o poeta que, no ano seguinte, publicaria suas poesias e o memorialista que começava a escrever os *Retalhos de minha vida de infância*.

O Brasil que sempre quis retratar e a pintura também já lhe tinham dado, àquela altura, não poucos desgostos. Sensível às questões da pobreza e da injustiça, Portinari decidiu candidatar-se a cargos públicos e foi derrotado em duas eleições. Suas convicções e posição política fizeram que se autoexilasse no Uruguai, quando a repressão aos comunistas se intensificou no governo Dutra, e que fosse intimado a comparecer à Polícia Central pelo Estado Novo. Ademais, depois do diagnóstico recebido quando foi internado em um hospital do Rio de Janeiro, já sabia que as tintas que usava, que continham metais pesados, o estavam envenenando.

Naquele mesmo ano de 1957, uma exposição individual de seu trabalho havia sido inaugurada em Paris e depois seguira para a Alemanha. Também nesse ano, seus painéis monumentais intitulados *Guerra e Paz*, presente do governo brasileiro para a sede da ONU em Nova York, acabavam de ser entregues em cerimônia oficial que, no entanto, não contou com a presença do artista. A intolerância dos anos da Guerra Fria, exacerbada pelo início da corrida espacial, pela invasão das tropas soviéticas à Hungria após as rebeliões que derrubaram o governo alinhado com Moscou e pela crescente tensão entre os Estados Unidos e o bloco soviético, tinha criado uma situação insólita: o autor dos painéis recebidos com pompa e circunstância em cerimônia oficial na sede das Nações Unidas não foi convidado para o ato, em razão de sua vinculação com o Partido Comunista.

Enquanto isso, no entanto, o pintor desenhava e pintava imagens de Cristo, da Virgem Maria, dos apóstolos, santos e doutores do templo. E imaginava vitrais feitos



▲
O mosaico de Candido Portinari na entrada da Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Detalhe do
mosaico *Jesus
entre os doutores*.

com cores cujo segredo só os artesãos italianos conhecem. Talvez os vitrais fossem a realização do sonho de “pintar fora dos quadros”, gesto que, conforme escreveu Cecília Meireles, “há muito tempo Portinari ensaiava”.



Não foi só naquele ano, tão marcado pela guerra e pela paz na pintura e na vida de Candido Portinari, que o artista pintou santos. Desde 1931 fez e refez, de diversas maneiras, a figura de São Francisco de Assis, o santo que falava com os peixes e com os pássaros, que amava os pobres e vivia a pobreza, e que chamava de irmã a própria morte. Não surpreende que seja Francisco o modelo mais constante do santoral desse artista sensível às injustiças e desigualdades que geram a pobreza, desse filho de italianos que deve ter ouvido da *nonna* para quem, por certo, pintou um São Francisco, muitas histórias do *poverello* de Assis.

Os azulejos e o enorme mural da Pampulha, feitos em 1944 e 1945, assim como os inúmeros estudos de mãos, pés, rostos, pássaros, peixes, lobos e do próprio santo, que os preparam e antecipam, são a apoteose dessa vertente franciscana de Portinari. Quando a igreja foi inaugurada, os azulejos, o mural e a via sacra de Portinari, a igreja saída da prancheta de Oscar Niemeyer e os jardins de Burle Marx mostram o quanto foram feitos uns para os outros. O conjunto arquitetônico da Pampulha idealizado por Juscelino Kubitschek fica, então, concluído com chave de ouro.

O pintor também trouxe para telas, murais e desenhos muitos outros santos, inclusive uma Santa Cecília – originalmente, uma grande tela, feita em 1954, para decorar uma casa particular em Petrópolis e que, em 1955, durante o Congresso Eucarístico Internacional, foi emprestada para a sala

dos bispos, que ficava ao lado do altar monumental projetado por Lucio Costa.

Na Capela Mayrink, situada na Floresta da Tijuca, fez, por encomenda de Raymundo de Castro Maya, um painel com cenas do purgatório e um tríptico no qual Nossa Senhora do Carmo, com o menino Jesus no colo, aparece cercada por dois santos carmelitas, São João da Cruz e São Simão Stock. Para a sala de jantar da casa de João Adolpho Saavedra, em Correias, pintou um grande mural de Nossa Senhora Divina Pastora. E, por encomenda do Ministro Gustavo Capanema, pintou uma tela intitulada *Cabeça de Jesus*.

No entanto, é onde nasceu e cresceu que está o maior conjunto de pinturas sacras com a assinatura de Portinari. Na Matriz do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais, onde o artista foi batizado, 28 telas, entregues em 1953, revestem a igreja com cenas bíblicas, com imagens de São Sebastião, de Nossa Senhora Aparecida, com quadros da Via Sacra, além do retábulo do Bom Jesus da Cana Verde sobre o altar. Mas talvez seja em Brodowski que esteja o conjunto mais expressivo de suas obras com temática religiosa: na capelinha que pintou em um cômodo externo da casa familiar, em 1941, para que a avó, Dona Pellegrina, tivesse um lugar para rezar quando, doente, não podia se locomover até a igreja.

Na capelinha da *nonna*, para fazer os rostos de Santa Luzia, Nossa Senhora e Santa Isabel, Santo Antônio com o menino, São Pedro, São Francisco, da Sagrada Família, São João Batista e do Cristo, Portinari utilizou como modelos a família e alguns amigos. Assim, a avó poderia se lembrar dos que amava ao mesmo tempo em que rezava aos santos de sua devoção e, para que nunca faltassem as flores, pintou um vaso azul e outro cor-de-rosa, cheios de margaridas, cravos e rosas.



Apesar de serem muitos os santos pintados e desenhados ao longo de toda a vida, no ano de 1957, Candido Portinari concentra-se nos estudos para três grandes mosaicos com imagens sacras.

Um desses mosaicos, *Jesus e os apóstolos* que, como os demais, nunca foi executado, havia sido projetado para o interior da Capela do Palácio da Alvorada, mas uma história triste impediu que o projeto se realizasse para a inauguração de Brasília ou viesse a ser realizado posteriormente.

O *Correio da Manhã* de 11 de março de 1958 traz uma entrevista em que o pintor dá conta de desavenças, alude às duras críticas que Milton Dacosta havia publicado no *Jornal do Brasil* em janeiro daquele mesmo ano, qualificando-o de “aquele acadêmico deformado”, e afirma:

Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e preço. Aqui acharam o prazo longo – 13 meses – e propuseram que eu fizesse coisa mais simples para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria somente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes sou obrigado a já não aceitar nem esse trabalho. [...] Creio que fica assim bem claro, para alívio de muitos, que não estou fazendo nenhum trabalho para este governo.

Candido Portinari. *Jesus e os Apóstolos*. 1957. Estudo para mosaico (esboço).
Desenho a grafite e a lápis de cor sobre papel. 20 X 46 cm. Coleção Particular.



Do mosaico idealizado para a capela do Alvorada ficaram apenas um estudo dedicado de punho e letra a

Antonio Callado em 1958, e dois outros estudos, feitos a grafite e lápis de cor sobre papel.



Candido Portinari. *Jesus e os Apóstolos*. 1957. Estudo para mosaico projetado para a capela do Palácio da Alvorada, em Brasília. Desenho a grafite e lápis de cor sobre papel. 19,5 X 46,5 cm. Coleção particular.

Muito mais detalhados que o primeiro esboço apresentado a Callado, os dois estudos para o mosaico da capela do Alvorada são diferentes em escala e no conteúdo imagético. Um deles traz o Cristo crucificado ladeado pelos apóstolos aureolados e de joelhos. No outro, o Cristo está de pé, e os apóstolos, sem as auréolas,

estão ajoelhados em atitude reverente. Suas figuras, em especial suas mãos, são talvez mais expressivas. Ambos apresentam um amplo fundo dourado e trazem um detalhado estudo de cores e da textura do mosaico. Não há indicação de qual dos dois desenhos seria o da proposta final, nunca executada.



▲
Candido Portinari. *Jesus e os Apóstolos*. 1957. Estudo para mosaico projetado para a capela do Palácio da Alvorada, em Brasília. Desenho a grafite e lápis de cor sobre papel. 32,5 X 48 cm. Coleção particular.

Candido Portinari. *Jesus Pregando*. 1957. Desenho a grafite, a sanguínea e a lápis de cor sobre papel. 42 X 12 cm. Coleção particular.



Candido Portinari. *Maria e José*. 1957. Desenho a grafite e a lápis de cor sobre papel. 48 X 18 cm. Coleção particular.



Melhor sorte teve o mosaico *Jesus entre os doutores*, cujos estudos são do mesmo ano. Dele são conservados o esboço de dois fragmentos, um estudo de composição e cor e ainda um óleo sobre tela catalogado pelo Projeto Portinari como uma obra cuja função era a de constituir-se em maquete para um futuro mosaico, sem que esteja indicado onde deveria ser executado. Também não há carta ou qualquer outro documento no arquivo de Portinari sobre esse mosaico.

No segundo fragmento estão esboçadas as figuras de Maria e José que, segundo o relato do Evangelho de Lucas, há três dias procuravam pelo filho perdido.

Ao contrário do que se vê na maquete do mosaico, o rosto de José está desenhado com mais detalhes. A postura corporal de ambos difere daquela do projeto final e o esboço parece ser, sobretudo, um estudo das mãos dos pais aflitos.

O desenho faz parte atualmente do acervo de uma galeria de arte. O estudo da cena inteira é bem próximo do projeto final que Portinari pintou a óleo. Nele, figuram todos os doutores da lei que o artista pretendia incluir em seu futuro mosaico, além do menino, na postura e escala em que apareceria na maquete e, ao fundo, Maria e José. O desenho é, portanto, um estudo da composição do mosaico. Traz, além disso, um indicativo das cores a serem utilizadas para os doutores e o menino, feito pela introdução de pequenos quadrados coloridos, e também para o fundo em dourados. Em uma pequena área do chão e no pé de um dos doutores, é possível ver o detalhamento da escala das tesselas. Assinado e datado pelo autor, o desenho traz ainda a anotação *Jesus entre os doutores*, que o Projeto Portinari esclarece ter sido feita por Maria Portinari, mulher do pintor.



Candido Portinari. *Jesus entre os Doutores*. 1957. Desenho a grafite e a lápis de cor sobre papel pardo. 26,5 X 31,5 cm. Coleção particular.

Por fim, a tela, hoje pertencente ao acervo de uma instituição financeira, apresenta o projeto final do mosaico idealizado por Portinari com todo detalhe, com toda a gama de cores, com a composição perfeitamente definida, semelhante, mas não idêntica aos estudos anteriores.

Tal como o menino que se perdeu de seus pais em Jerusalém, a informação sobre o destino originalmente previsto para esse mosaico também se perdeu. Mas, ao contrário do que sucedeu com o outro mosaico projetado por Portinari naquele ano, cujo destino deveria ter sido o interior da capela do Palácio da Alvorada, o que representa Jesus menino entre os doutores foi executado e está acessível ao público, ainda que com cinco décadas de atraso.

Para a PUC-Rio é uma honra e uma alegria tê-lo na entrada da igreja de seu *campus*.



Cândido Portinari. *Jesus entre os Doutores*. 1957. Óleo sobre tela. 60 X 72 cm. Coleção particular.

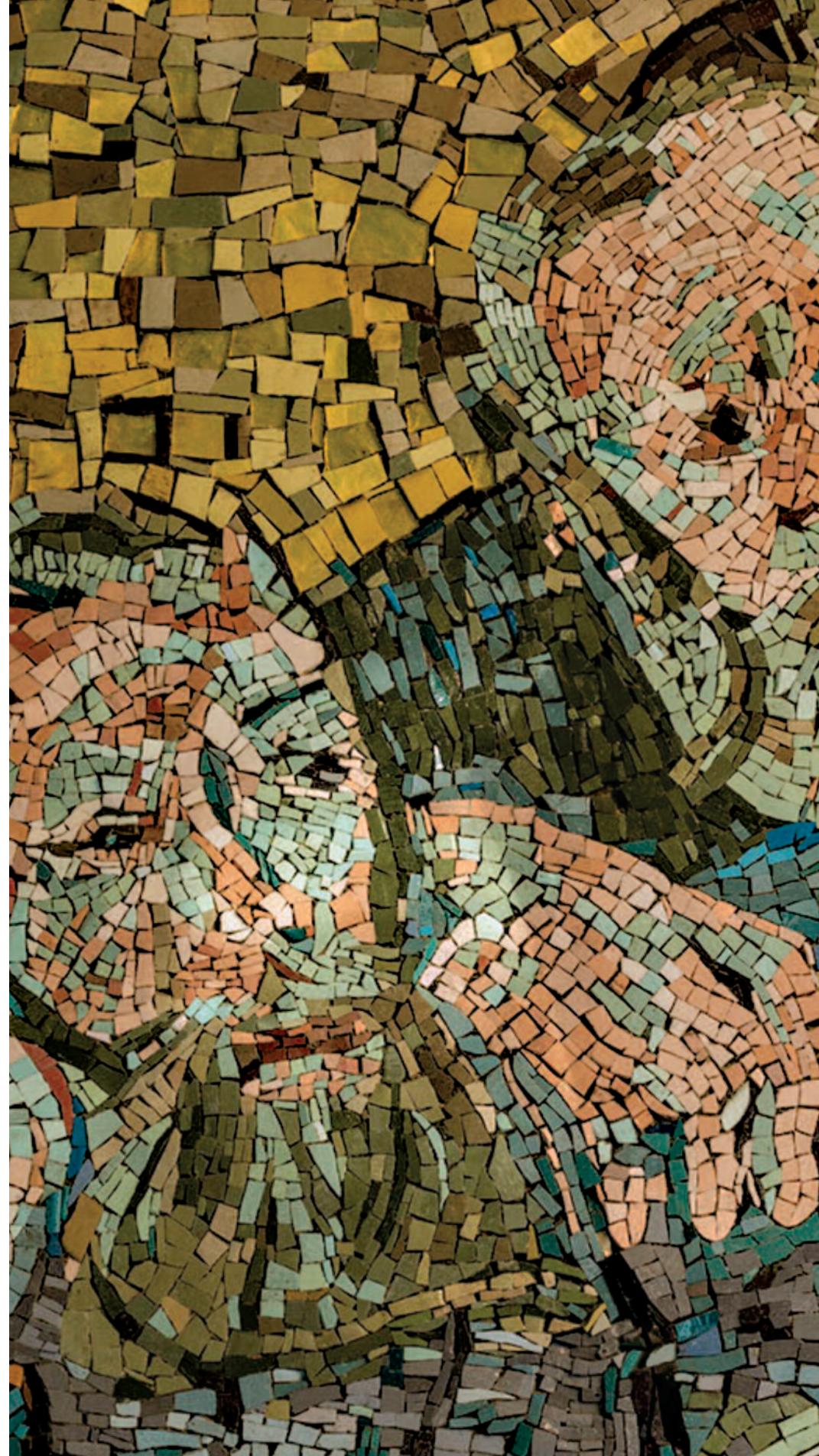




Na PUC-Rio, o mosaico de Portinari acolhe os que visitam a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, construída no meio do verde do *campus*. Talvez o artista, que pintou e desenhou tantos jesuítas para os murais do Palácio Capanema, para a Biblioteca do Congresso em Washington, para o *Bank of Boston* e até para uma capa da Revista *O Cruzeiro* nunca tenha pensado que seu mosaico fosse finalmente realizado para a igreja de uma universidade gerida pelos padres da Companhia de Jesus, mas não é difícil imaginar que teria gostado de ver seu Jesus menino aqui, onde tantos doutores ensinam, pesquisam e contribuem para a formação de novos doutores.

Do lugar onde a luz parece incidir sobre o mosaico, um menino de 12 anos, como fez há mais de dois milênios, ensina os segredos da sabedoria aos doutores do templo, aos doutores da PUC-Rio e às gerações de doutores que a Universidade formou e forma.

Detalhe do mosaico *Jesus entre os doutores*. ▶



BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

ARTE sacra: Portinari. Apresentação de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1982.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém.** Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BRASÍLIA precisa de gente nova e Portinari é pintor acadêmico: afirma Dacosta. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 28 jan. 1958. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 26 mai. 2015.

GOUGON, H. Isabel Ruas: O resgate das cores de São Paulo. Out. 2010. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id162.html>>. Acesso em 20 mai. 2015.

_____. Os mosaicos de Portinari realizados e a realizar. Ago. 2009. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id107.html>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

_____. Brasília aguarda há meio século murais que Portinari fez para a cidade. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id25.html>>. Acesso em: 20 de mai. 2015.

LOURENÇO, E. V. **Memória e outras questões:** um estudo sobre o projeto para *Jesus e os apóstolos* de Candido Portinari no contexto da construção de Brasília. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MEIRELES, C. Portinari, o lavrador. **A Manhã,** Rio de Janeiro, 24 fev. 1943.

NEM mosaico nem mural de Portinari. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro: 11 mar. 1958.

PORTINARI, J.; PENNA, C. (orgs.) **Candido Portinari: Catálogo Raisoné.** Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004. 5 v. il.

PORTINARI vence a resistência do clero. **Folha de São Paulo.** São Paulo: 16 abr. 1953. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_16mar1953.htm>. Acesso em: 26 mai 2015.

SCOTTÁ, L. Portinari e Niemeyer no Alvorada. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8, 2009, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/164.pdf%208%20pdfs/164.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2015.

ZILIO, C. **A querela do Brasil:** A questão da identidade na arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922/1942. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SITE:

Projeto Portinari - www.portinari.org.br. Acesso em: 26 mai. 2015.

AS IMAGENS DO ALTAR

ESCULTURAS DE MAZEREDO

PROFA. MARGARIDA DE SOUZA NEVES E RODRIGO LAURIANO SOARES





▲
Imagens do altar da Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio. 2016. Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

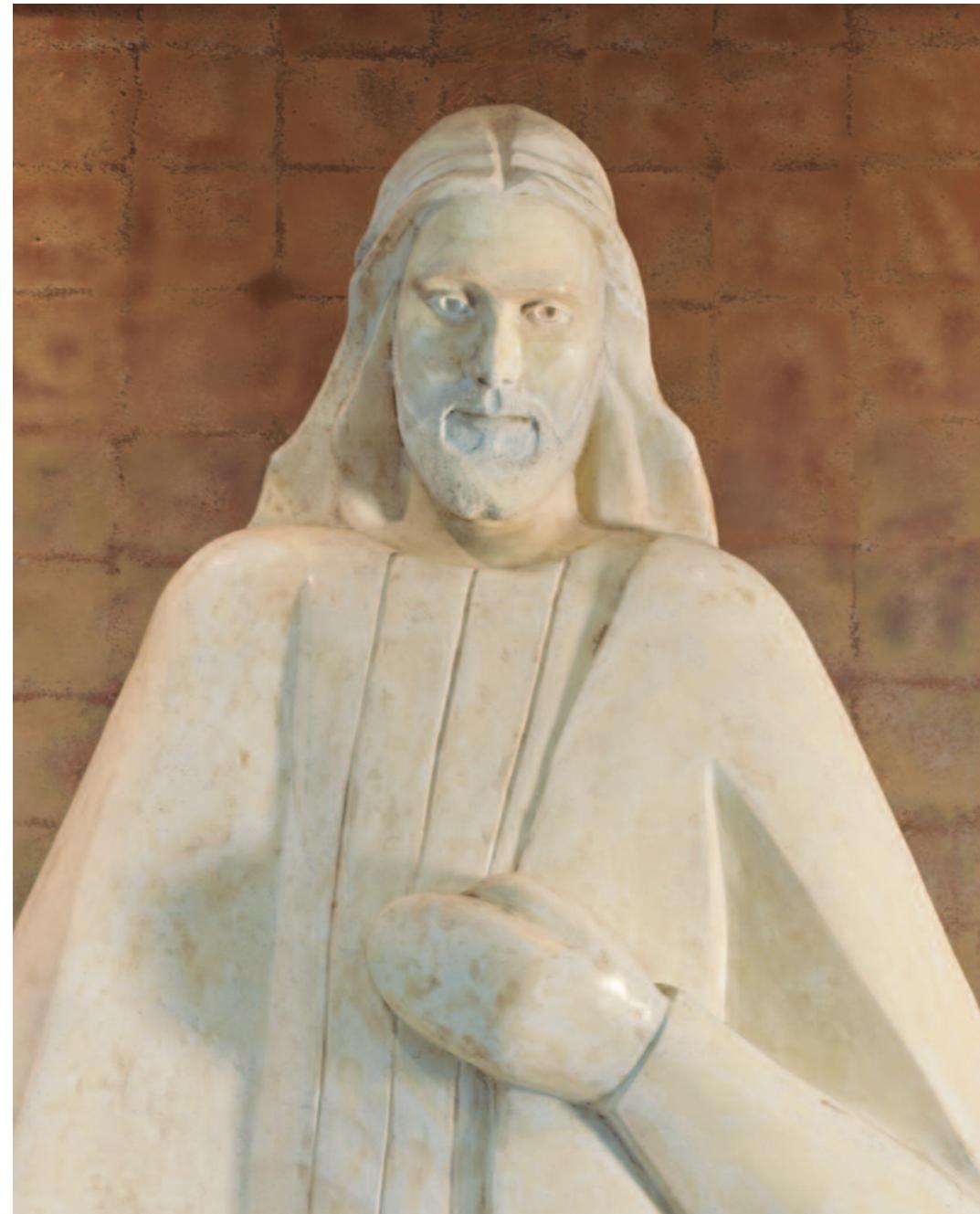
Na tradição católica, as imagens do interior de uma igreja encerram uma narrativa, consolidam uma memória e constituem uma escrita peculiar que todos são capazes de ler.

O olhar atento de quem entrar na Igreja do Sagrado Coração de Jesus saberá descobrir o entrecruzamento da memória da Companhia de Jesus com a história milenar da Igreja em uma narrativa sóbria constituída pelas três imagens suspensas na parede de fundo do presbitério e pelo crucifixo em bronze que preside o altar.

Tanto a escolha das figuras representadas quanto as características formais das representações remetem a uma experiência de acolhida e de serenidade. O todo harmônico alcançado talvez remeta também à falsa impressão de que tudo o que hoje existe no interior da igreja já constasse do projeto arquitetônico original. No entanto, a escolha das imagens não apenas é posterior ao projeto, como também seguiu caminhos diversos e complexos até chegar ao que hoje pode ser visto.

Por um lado, a altura da parede do presbitério impunha um dado fixo. A proporção das imagens deveria ser capaz de preencher visualmente esse espaço. Por outro, as alternativas que se apresentaram expressavam a mobilidade da história ao evidenciar que a condicionante do espaço estava longe de determinar uma solução única, unânime e evidente.

As primeiras discussões da Comissão nomeada pela Reitoria para tratar de assuntos relativos à igreja mostraram que alguns de seus membros se inclinavam pela escolha de painéis ou murais pintados, outros preferiam esculturas, segundo depoimento do Padre Jesús Hortal S.J., então Reitor da Universidade e membro da Comissão. Para alguns, a escolha deveria recair sobre imagens barrocas, enquanto outros se inclinavam pela escolha de imagens modernas. Entre os que preferiam a tradição



▲
Detalhe da escultura do Sagrado Coração de Jesus. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Altar presidido por quadro com a imagem tradicional do Sagrado Coração de Jesus. c. 2003. Fotografia desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

barroca estava o Padre Laércio Dias de Moura S.J., presidente da Mantenedora e ex-Reitor da Universidade que, como bom mineiro, tinha muito presentes os santos das igrejas das cidades históricas das Gerais e, como advogado que era, certamente soube levar para a discussão argumentos poderosos trazidos da história da arte e da cultura brasileiras, da tradição jesuítica e da força expressiva da sintaxe barroca. Os que defendiam as imagens modernas, entre os quais o Padre Hortal, argumentavam sobre a coerência entre as imagens e a linguagem arquitetônica do projeto, e sobre a necessidade de sintonia com a cultura, a arte e o mundo contemporâneos.

As imagens a serem reproduzidas também foram objeto de discussão. Toda a Comissão estava de acordo quanto às imagens do Sagrado Coração de Jesus e de

Nossa Senhora, patronos da Universidade, conforme o artigo 3º do Estatuto da PUC-Rio, assim como quanto à imagem de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. A normativa litúrgica, por sua vez, prevê a existência de um crucifixo que presida o altar. Mas havia também quem defendesse a presença de uma imagem do então beato José de Anchieta, por ser um jesuíta que trabalhou em terras brasileiras e pelo fato de seu processo de canonização estar em curso enquanto a igreja era construída. Havia ainda os que gostariam de introduzir um grande painel com os jesuítas que a Igreja reconheceu como santos.

A Comissão decidiu optar pelas imagens dos dois patronos, de Santo Inácio e do crucifixo previsto pelas normas litúrgicas, e convocar um concurso que deixava aos

artistas interessados a escolha da forma, do estilo e do material a ser utilizado nas obras de arte. Curiosamente, a carta-convite solicita o projeto de “um alto-relevo do Sagrado Coração de Jesus de corpo inteiro”, e indica que sua altura deveria ser de cinco metros, enquanto que, para Nossa Senhora e para Santo Inácio de Loyola, as imagens seriam de 2,40 metros. Mais um índice de que, no tempo transcorrido entre a construção da igreja e a conclusão de sua decoração interna, várias decisões foram revistas e muitos ajustes foram realizados.

Tão logo a construção foi concluída, em 2003, e enquanto as esculturas definitivas não ficavam prontas foram adotadas duas soluções provisórias. A primeira foi prender à parede atrás do altar uma tela com a representação tradicional do Sagrado Coração de Jesus. Na parede imensa e ainda sem o revestimento de azulejos cor de ouro velho, o quadro parecia pequeno, mas lembrava aos que entravam na igreja quem era seu patrono.

A segunda solução foi substituir o quadro pelo crucifixo em madeira da antiga capela dos *pilotis* do Edifício Cardeal Leme, uma talha cuja origem é incerta e que hoje pode ser vista na parede lateral da igreja. Sublinhava-se assim a continuidade entre a pequena capela anterior e a Igreja do Sagrado Coração de Jesus recém-construída e ainda à espera das imagens especialmente criadas para suas paredes.

Detalhe da escultura de Santo Inácio de Loyola. 2015.
Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio. ▶





A resposta à carta-convite dirigida aos artistas interessados em apresentar seus projetos ao concurso para a escolha das imagens do presbitério foi significativa. Dezenove propostas foram inscritas e a Comissão encarregada de julgar os projetos teve trabalho para chegar a um resultado final.

O então Vice-Reitor, responsável pela campanha e pelas obras, Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., assinala que a Comissão que julgou os projetos arquitetônicos para a construção da igreja foi a mesma que analisou as propostas para as imagens e tomou a decisão final sobre elas.

Entre os inscritos, foram escolhidos dois finalistas e, finalmente, foi divulgado o nome da vencedora, Marli

Crespo Azeredo, mais conhecida como Mazeredo, nome com o qual assina seus trabalhos. Entre temas como os esportes, a moda e algumas figuras públicas, a temática religiosa constitui um foco significativo de sua produção.

São de Mazeredo parte das esculturas da Catedral Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro, inaugurada oficialmente em 1979. Ela é autora das quatro esculturas situadas no exterior da igreja que representam São Sebastião, Sant'Ana, São Pedro e São Paulo. Também é de sua autoria o Monumento à Paz e à Fraternidade entre os Povos, escultura posta ao lado da capela do Santíssimo. Dela são ainda os quinze relevos em bronze da Via Sacra e algumas peças que estão no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio



Mazeredo.
Santa Ceia. 1997.
Escultura em
resimármore. Museu
da Catedral do Rio de
Janeiro.

Mazeredo. Pia de água benta da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. 2001.

de Janeiro, situado nas dependências da Catedral. Entre elas um relevo que representa a Última Ceia, instalado na sala onde João Paulo II foi recebido na Catedral em 1997.

Esse último trabalho interessa particularmente para a compreensão das imagens que, anos mais tarde, foram criadas para o presbitério da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, uma vez que a técnica da utilização do resimármore, uma mistura de pó de mármore e resina, assim como a coloração obtida com pigmentos que procuram aproximar o resultado final da cor do mármore usado em Portugal, são as mesmas que foram utilizadas nas imagens feitas para a PUC-Rio.

A utilização dessa técnica permite que as esculturas, ainda que visualmente sólidas, sejam mais leves do ponto de vista físico e orçamentário do que aquelas esculpidas em pedra mármore. No caso de imagens de grande porte, como, em particular, a imagem do Sagrado Coração de Jesus realizada para a PUC-Rio, a quantidade de pó de mármore utilizado – conforme assinala o Padre Pedro, em entrevista dada ao Núcleo de Memória –, faz que o peso seja ainda muito elevado, o que dificultou significativamente sua instalação que, segundo seu depoimento, “foi uma verdadeira obra de engenharia”.



Mazeredo. Pia batismal da Igreja do Sagrado Coração de Jesus na PUC-Rio. 2005.

Detalhe do crucifixo em bronze. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto.
Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Foi também Mazeredo a responsável pelo projeto do crucifixo em bronze que está no altar e pela realização da pia batismal situada diante do vitral que reproduz o mural de Portinari que tem por tema o batismo de Jesus.

Como no caso das imagens do presbitério, esses dois trabalhos de Mazeredo dialogam com suas obras na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. A pia batismal da PUC-Rio está em diálogo direto com a pia de água benta da Catedral. Ainda que a função de ambas seja diversa e a primeira seja decorada com um friso, as duas se aproximam não só pela forma circular mas também pela técnica e o material utilizados, o resimármore.

Sobre o crucifixo em bronze, uma representação moderna e de linhas estilizadas do crucificado, talvez seja possível dizer que, nele, a figura do Cristo é simultaneamente a daquele que morreu na cruz e a do vencedor da morte, e essa releitura contemporânea da crucifixão remete à imagem do Cristo Sacerdote, ainda que sem as vestes sacerdotais.

Com efeito, o crucifixo não apresenta um Cristo cruento e torturado, mas uma imagem que transmite paz e energia. A cabeça do crucificado não pende inerte como a de um homem morto, mas, firme sobre os ombros, parece olhar e ver algo situado para além da cruz. Sua cabeça está cingida por uma coroa de espinhos. Mas o que se percebe é mais a coroa e menos os espinhos, como nas imagens românicas do Cristo Sacerdote e Rei. O acrônimo I.N.R.I., *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, visível no alto da cruz, parece perder todo o conteúdo ofensivo da inscrição presa à cruz pelos soldados romanos para lembrar que o filho do carpinteiro, Jesus de Nazaré, que ali estava morto, havia pretendido ser o rei dos judeus. A inscrição degradante ganha, assim, contornos de anúncio profético da ressurreição.



◀ Mazeredo. Crucifixo em bronze. 2005.



Atrás da mesa do altar, na parede recoberta de azulejos pintados de ouro velho, está a imagem do patrono da PUC-Rio, o Sagrado Coração de Jesus, como se fosse ele próprio a presidir as eucaristias ali celebradas. Suas proporções parecem crescer ainda mais com a verticalidade da imagem.

Foi o Padre Hortal quem sugeriu que a imagem apresentasse uma diferença significativa em relação às representações tradicionais do Coração de Jesus. Enquanto nessas o coração do Cristo aparece visível, *extra corporis*, para empregar a expressão latina utilizada nos meios eclesiais, e por vezes cercado de elementos simbólicos tais como a coroa de espinhos, a cruz e o fogo, no caso da imagem da PUC-Rio, o Cristo apenas pousa uma das mãos sobre o coração, enquanto, com a outra, parece convidar a uma maior proximidade.

Com isso, a imagem sublinha a tônica da humanidade de Cristo e da ternura de Deus, muito presentes desde a origem do culto ao Sagrado Coração. Ao que parece, logo após a dedicação da igreja, já com as imagens em seus lugares, alguém teria perguntado ao Padre Hortal onde estava o coração de Jesus na imagem principal do presbitério, ao que ele teria respondido sem titubear: “está exatamente no lugar em que estão os corações de todos os homens: dentro do peito!”.

²⁰—**S**erá Efraim para mim filho tão querido,
criança de tal forma preferida,
que cada vez que falo nele
quero ainda lembrar-me dele?
É por isso que minhas entranhas se comovem por ele,
que por ele transborda minha ternura,
oráculo de lahweh.

(*Jeremias 31, 20*)

[...] ²⁸**V**inde a mim todos os que estais cansados sob o peso do vosso fardo e vos darei descanso. ²⁹Tomai sobre vós o meu jugo e aprendei de mim, porque sou manso e humilde de coração, e *encontrareis descanso para vossas almas*, ³⁰pois meu jugo é suave e o meu fardo é leve”.

(*Mateus 11, 28-30*)

Não faltam textos bíblicos que sustentem que o Deus da Aliança, aquele que se revela no Antigo Testamento, é um Deus de misericórdia e de ternura, dono de um coração que se comove quando recorda seu povo, tal como lembra o trecho do livro atribuído ao profeta Jeremias. Nos Evangelhos, o coração do Cristo aparece como a síntese de sua humanidade – como no trecho de São Mateus –, a fonte de água viva da qual brotará a vida que não cessa, anunciada pelos profetas (João, 7,37; Isaías, 58,11 e Zacarias, 14,8) e a expressão de sua entrega na cruz, tal como no relato da crucifixão no Evangelho de João (João, 19,33 a 36).

Como expressão da misericórdia de Deus e símbolo do amor do Cristo, o culto ao coração de Jesus está presente na história do cristianismo, mas é nos séculos XVII e XVIII que se torna mais significativo, como contraponto aos rigores excessivos do jansenismo, cuja doutrina apresentava um Deus distante e assustador, uma Igreja a-histórica e uma humanidade irremediavelmente contaminada pelo mal. A representação de um Deus que se faz homem, que é ternura e compaixão, cujo coração só conhece amor, justiça, perdão e misericórdia e que inspira o desejo de caminhar na direção desses ideais teve e tem um impacto significativo, por um lado pelo conteúdo bíblico e teológico que sugere e, por outro, pelo forte apelo desse imaginário e das práticas que inspiram tanto o catolicismo oficial quanto a religiosidade popular.

Assim, multiplicaram-se mundo afora igrejas dedicadas ao Sagrado Coração, dentre as quais talvez a mais famosa seja a que foi erguida em Paris, no alto da colina de *Montmartre*. Sua festa é comemorada em todo o mundo católico na sexta-feira seguinte à festa de *Corpus Christi*. Muitas congregações e grupos religiosos escolheram o Coração de Jesus como padroeiro. Numerosas práticas religiosas são expressão desse culto, tais como o



◀ No peito do Cristo do Corcovado, o coração esculpido, visível no exterior e no interior do monumento, confirma tratar-se de uma imagem do Coração de Jesus. Consta que no interior do coração estão os nomes dos operários que construíram o monumento. 2007. Fotógrafo Nilo Lima. Acervo Nilo Lima.

costume de ter uma imagem do Sagrado Coração na casa das famílias ou de participar da Eucaristia nas primeiras sextas-feiras de cada mês. Não são poucas as cidades ou espaços públicos que têm monumentos ao Sagrado Coração, como é o caso, por exemplo, do Cristo do Corcovado, ícone da cidade do Rio de Janeiro.

O povo também expressa sua devoção ao Sagrado Coração com procissões, cantos e ladainhas. São poucas as casas de famílias católicas, sobretudo as mais pobres, que não tenham uma Folhinha do Coração de Jesus – o mais popular dos calendários brasileiros, publicado desde 1940, que, em 2016, teve tiragem de mais de 600.000 exemplares.

A Companhia de Jesus tem um sólido laço histórico com o culto ao Sagrado Coração de Jesus, não apenas porque a humanidade do Cristo, da qual seu coração é

símbolo, é um dos pilares da espiritualidade inaciana, mas também porque, na retomada dessa devoção no século XVIII, tiveram grande importância a ação e a solidez teológica do padre jesuíta Claude de La Colombière S.J. Divulgar o culto ao Coração de Jesus é uma constante na ação pastoral da Companhia. Isso se expressa tanto pela divulgação do Apostolado da Oração e por publicações – a mais popular delas intitulada *O Mensageiro do Coração de Jesus*, no Brasil, nunca teve sua publicação mensal interrompida desde sua primeira edição, em 1896 – quanto pelo aprofundamento teológico do significado dessa invocação, como aquele que nos foi deixado pelo jesuíta Carlo Maria Martini, biblista reconhecido, reitor da Universidade Gregoriana de Roma, cardeal de Milão e intelectual respeitado por cristãos e não cristãos, com quem sempre manteve um diálogo aberto.

Uma das expressões desse laço é o fato de que a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro tenha como patrono, desde a sua fundação, o Sagrado Coração de Jesus e a ele dedique a igreja construída no centro do *campus*. Dentro dela, a imagem do Sagrado Coração dá forma e substância a essa longa história.



Na parede atrás do altar, entre a imagem do Sagrado Coração e o sacrário, está a imagem de Maria, mãe de Cristo. A carta-convite para os artistas que desejassem participar do concurso lançado pela PUC-Rio previa a possibilidade de que mandassem uma foto, uma cópia ou algum tipo de registro que permitisse analisar melhor as características do projeto apresentado. Mazeredo entregou com a documentação de seu projeto uma pequena imagem de Maria, muito semelhante àquela que hoje está na igreja. A Comissão valorizou o que viu, em especial o Padre Hortal, que até hoje fala do quanto gostou da imagem e da atitude de Maria com o menino ao colo.

Na tradição dos cristãos do Oriente, para alguns especialistas, os ícones são uma forma de fazer teologia. Diante da impossibilidade das palavras darem conta do que é inefável, os ícones, por definição, representações, assumem com eficácia a função de aproximar quem os olha daquilo que as cores e seu simbolismo – a mão do pintor e sua arte, e a fé de quem pinta o que crê – podem sugerir. As representações da *Theotokos*, a mãe de Deus, seguem uma tipologia bem determinada e conhecida. Nela, as imagens mais frequentes são as que apresentam Maria como a *Odighíttria*, vocábulo que significa “aquela que mostra o caminho”, e como a *Eleoúsa*, a “Virgem da Ternura”.





Virgem Odighítria.
Ícone russo do
século XIII.
Rio de Janeiro.
Coleção particular.

A Virgem *Odighítria* pode ser pintada de diferentes modos, mas algumas características são essenciais: ela sempre sustenta o menino com a mão esquerda enquanto sua mão direita mostra seu filho, e seus olhos se voltam para quem contempla o ícone. É para esses que ela aponta aquele que disse de si mesmo "eu sou o caminho, a verdade e a vida." (João. 14,6). É também a esses que o menino, sentado em seu regaço como em um trono, olha e abençoa.

Também a Virgem da Ternura ou *Eleoúsa* é representada de diferentes formas. O que a distingue, no entanto, é que ela e o menino olham um para o outro, enquanto



Virgem Eleoúsa.
Vladimirskaya.
Ícone russo do
século XIV. Moscou,
Galeria Tretyakov.

ela aconchega o filho com um gesto que as mães de todos os tempos e lugares conhecem muito bem.

Na primeira imagem, Maria é representada como a mãe de Deus, já a segunda representação sublinha sua maternidade do Deus que se fez homem, da humanidade do Deus encarnado.

A imagem de Maria com o menino nos braços, junto ao seu coração, feita por Mazeredo para a Igreja da PUC-Rio parece ser, ao mesmo tempo, uma Nossa Senhora da Ternura e uma Mãe de Deus que mostra o caminho e, ainda que não tenha uma relação formal ou temática com os ícones bizantinos, pode ser vista como uma *Eleoúsa* que é também *Odighítria*.

⁵⁴[...] **S**ua mãe, porém, conservava a lembrança de todos esses fatos em seu coração.

(Lucas 2, 51)

O trecho do Evangelho de Lucas que fecha a narrativa do episódio do menino perdido e encontrado no templo parece perfeitamente adequado à imagem de Maria tal como representada na Igreja da PUC-Rio. Com efeito, sua serenidade e atitude contemplativa dão forma escultórica à descrição de Lucas. Por outro lado, o lugar desse trecho no Evangelho permite um diálogo, involuntário, mas oportuno, com o mosaico *Jesus entre os doutores*, de Portinari, enquanto a alusão no texto ao coração de Maria como o lugar em que a memória de tudo o que acontece encontra acolhida permite complementar e sublinhar toda a densa tessitura humana do simbolismo da imagem do Coração de Jesus.



Detalhe da imagem de Maria, a mãe do Deus feito homem e mãe dos homens. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio. ▶



A terceira grande escultura do presbitério da Igreja da PUC-Rio é a de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus.

Na iconografia dos santos católicos, Inácio de Loyola é reconhecível por ser representado com um livro nas mãos, algumas vezes aberto e outras, fechado: são as *Constituições da Companhia de Jesus*, as normas pelas quais se regem os jesuítas. Quando o livro está aberto, é possível ler seu título ou a inscrição *Ad maiorem Dei gloriam* (Para a maior glória de Deus), divisa da Companhia, por vezes por extenso e, por vezes, por seu acrônimo *A.M.D.G.* Para além de seu significado literal, o livro que distingue a imagem de Inácio de Loyola pode sugerir a importância da relação entre a fé, a ciência e a cultura humanística para os jesuítas e para as obras ou projetos por eles administrados.

Para a confecção da escultura de Santo Inácio de Loyola, situada em posição simétrica e oposta àquela ocupada pela de Maria com o menino Jesus nos braços e com as mesmas dimensões dessa imagem, Mazeredo provavelmente buscou inspiração nas descrições textuais e nas muitas esculturas, pinturas e gravuras que contribuíram para desenhar os traços, as características físicas, os trajes e a atitude corporal do fundador da Companhia de Jesus – que conhecemos como Inácio de Loyola por alusão à localidade vasca de sua origem, mas que, nascido em 1491, foi batizado com o nome de Iñigo Lopez.

Ainda muito jovem, Inácio de Loyola tornou-se membro da corte do reino de Castela, esteve a serviço do vice-rei de Navarra, e foi ferido em Pamplona em batalha contra as tropas francesas no ano de 1521. Durante um longo processo de recuperação, leu livros sobre as vidas dos santos e, decidido a dedicar sua vida a servir a Deus, deixou no altar da Virgem



Mazeredo. *Santo Inácio de Loyola*. 2005.
Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio.



Jacopino del Conte. *Inácio de Loyola*. c. 1556. Óleo sobre tela
conservado na Cúria Generalícia da Companhia de Jesus, em Roma.

de Manresa sua espada de guerreiro e doou aos pobres seus trajes de cortesão. Depois de estudar em Salamanca e em Paris, fundou, em 1534, com alguns companheiros de universidade, a *Societas Jesu*, que viria a se tornar um importante instrumento da contrarreforma católica, da influência da Igreja de Roma junto às casas reinantes na Europa e da cristianização dos habitantes de territórios colonizados pelas coroas europeias a partir do século XVI.

Na tela pintada por del Conte, Inácio aparece com a capa de peregrino sobre o hábito jesuítico, rosto expressivo e com traços marcantes, calva acentuada, barba e bigode bem aparados. Assim será representado por grandes pintores espanhóis como Zurbarán e Ribera. Assim o retratou o pintor flamengo Peter Paul Rubens nas telas que representam os milagres de Santo Inácio pintadas para o altar-mor da Igreja dos Jesuítas na Antuérpia, hoje no *Kunsthistorische Museum* de Viena, e ainda na série de 75 gravuras feitas em 1609 para ilustrar *A vida de Santo*

Inácio de Loyola, de Nicholaus Lancicius S.J., conservadas na Cúria Generalícia da Companhia de Jesus.

A imagem de Santo Inácio feita por Mazeredo procura aproximar-se da tradição iconográfica fixada para o fundador da Companhia de Jesus. A representação moderna e estilizada mantém o hábito dos jesuítas e a capa de peregrino tantas vezes presente nos retratos alusiva tanto à sua busca espiritual quanto à sua obra, assim como mantém os traços da fisionomia consolidada a partir de seus primeiros retratos. O livro em sua mão esquerda retoma a representação das Constituições da Companhia de Jesus.

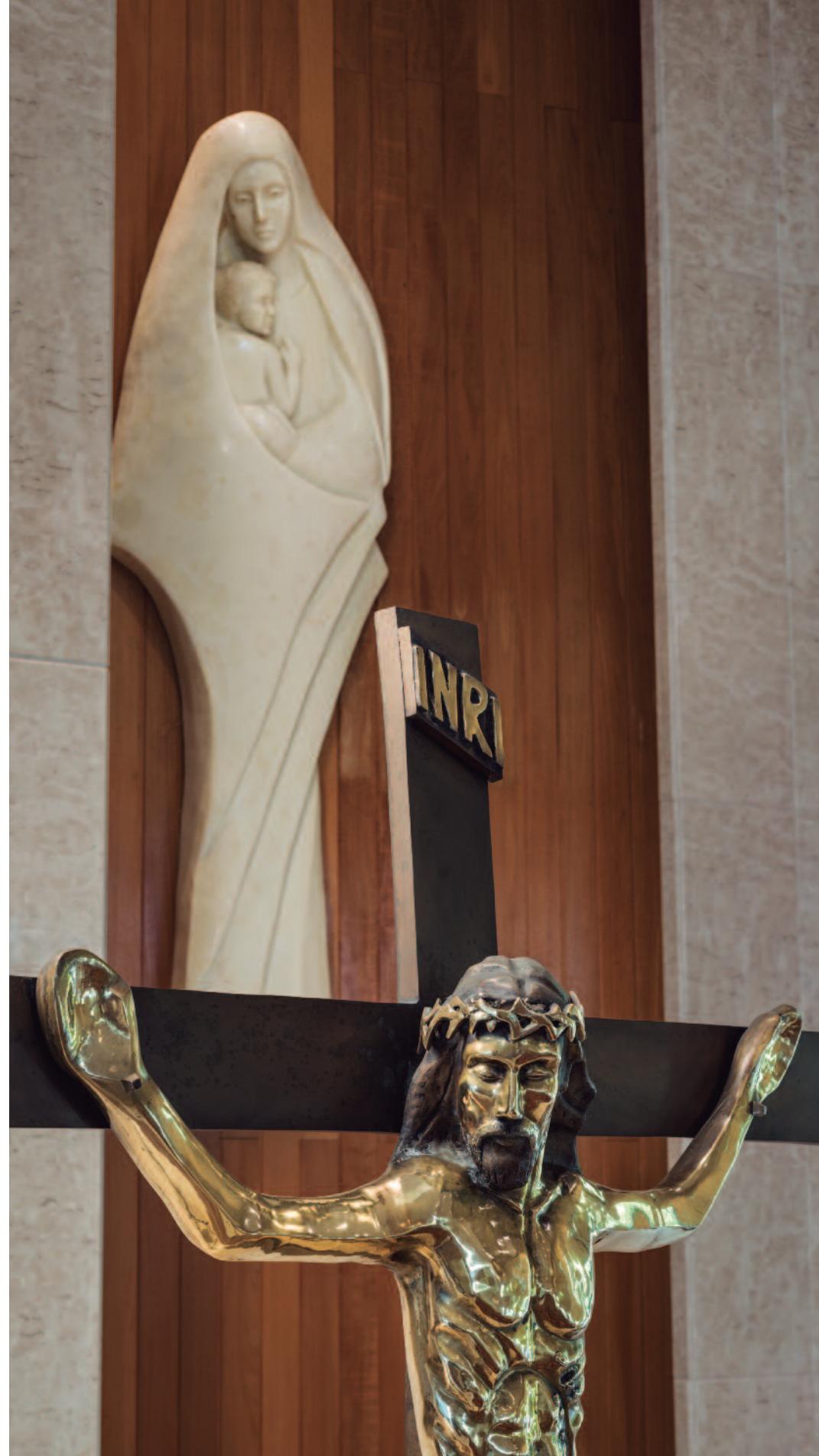
Para os que conhecem bem a espiritualidade inaciana, não será difícil que esse Santo Inácio estilizado e moderno faça lembrar a oração escrita pelo fundador da Companhia e que está no livro dos *Exercícios Espirituais*. Para os que não a conhecem tão bem, ouvi-la cantada ou rezada na Igreja da PUC-Rio talvez faça nascer a vontade de conhecer melhor essa tradição espiritual.

Suscipe, Domine, universam meam libertatem.
Accipe memoriam, intellectum atque voluntatem omnem.
Quidquid habeo vel possideo, mihi largitus es;
id tibi totum restituo,
ac tuae prorsus voluntati trado gubernandum.
Amorem tui solum cum gratia tua mihi dones,
et dives sum satis,
nec aliud quidquam ultra posco.

*(Inácio de Loyola – Exercícios Espirituais # 234.
Original em latim)*

Tomai, Senhor, e recebei
toda a minha liberdade, a minha memória também.
O meu entendimento e toda a minha vontade;
Tudo o que tenho e possuo
Vós me destes com amor.
Todos os dons que me destes,
com gratidão vos devolvo;
Disponde deles, Senhor, segundo a Vossa vontade.
Dai-me somente o vosso amor, vossa graça;
Isso me basta nada mais quero pedir.

*(Inácio de Loyola. Exercícios Espirituais # 234.
Tradução para o português em www.jesuitas.com.br)*



BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

- AGOSTINI, B. Mazeredo: A escultora do Rio. **O Globo**. Caderno de Domingo. Rio de Janeiro, 04 set. 2012.
- ALDAMA S.J., A. M. de; MAHNER S.J., M. W. In the footsteps of St. Ignatius. A Jesuit guide to Rome. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=8brc3SgFNmg> Acesso em: 18 abr. 2016.
- ARAUJO, B. Das ruas do Rio para o mundo. **O Globo**. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 16 jun. 2004.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2002.
- EDITORAVOZES. Folhinha Virtual do Sagrado Coração de Jesus. Disponível em: www.universovozes.com.br/2013/folhinha. Acesso em: 31 mar. 2016.
- EVDOKIMOV, P. **L'art de l'icône**. Théologie de la beauté. Bruxelles: Desclée de Brouwer, 1970.
- FALTA R\$ 1 milhão para a igreja da PUC. **O Globo**. Caderno Zona Sul. Rio de Janeiro, 24 abr. 2003, p.13.
- FERREIRA S.J., P. M. G. **Carta-convite** aos participantes do concurso de imagens para a igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 9 jul. 2004.
- _____. Entrevista concedida a Sílvia Ilg Byington e Clóvis Gorgônio. Rio de Janeiro, 7 jan. 2016.
- HORTAL S.J., J. Entrevista concedida a Sílvia Ilg Byington e Clóvis Gorgônio. Rio de Janeiro, 26 jan. 2016.
- INSTITUTO MAZEREDO DE ARTE NOVA (org). **Mazeredo: Arte na Catedral**. Rio de Janeiro: Editora PUC; São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- KIDNER, F., L. et al. **Making Europe: People, Politics, and Culture**. Boston: Houghton Mifflin Ed., 2007.
- MARTINI S.J., C. M. Cinquenta anos da encíclica *Haurietis Aquas*, do Papa Pio XII. In: **30 Dias**. Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_11005_l6.htm>. Acesso em: 03 abr. 2016.
- MAZEREDO. Entrevista concedida a Ana Bentes Bloch. 1 de fev. 2016. TV TOVA Studios. S.d. Disponível em: <www.youtube.com>
- MELLO, M. de. Presente de aniversário que une o novo ao eterno. **Jornal da PUC**. Rio de Janeiro: Projeto Comunicar PUC-Rio, p. 12, 17 jul. 2005.
- _____. Igreja ganhou esculturas contemporâneas de Mazeredo. **Jornal da PUC**. Rio de Janeiro: Projeto Comunicar PUC-Rio, p. 4, 18 ago. 2006.
- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. **Estatuto da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001.
- _____. **Portaria da Reitoria 102/99**. Rio de Janeiro, 01 dez. 1999.
- SENDER, E. **Les icônes byzantines de la mère de Dieu**. Bruxelles: Desclée De Brouwer, 1992.
- SITES:
- Catedral Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro - www.catedral.com.br. Acesso em: 11 fev. 2016.
- Instituto Mazeredo - www.institutomazeredo.com. Acesso em: 11 fev. 2016.
- Jesuítas Brasil - www.jesuitasbrasil.com/newportal. Acesso em: 25 mar. 2016.
- Mazeredo - www.mazeredo.com.br. Acesso em: 11 fev. 2016.
- Basilique du Sacre-Coeur de Montmartre – www.sacrecoeur-montmartre.com/. Acesso em: 25 mar. 2016.
- La Curie Jésuite à Rome - www.sjweb.info/. Acesso em: 18 abr. 2016.

CRUCIFIXO EM MADEIRA

SILVIA ILG BYINGTON, CLÓVIS GORGÔNIO
E ANDRÉ MESQUITA PENNA FIRME



O acervo da Igreja do Sagrado Coração de Jesus contém obras de artistas que imprimiram, em amplitudes variadas, seus estilos e assinaturas na trajetória da arte brasileira moderna e contemporânea. Em boa parte, as peças foram concebidas ou executadas para a nova igreja do *campus* e, cada uma a seu modo, contam um pouco do projeto de construção desse espaço de acolhimento e celebração.

Uma das peças do conjunto, no entanto, tem trajetória bem distinta. Trata-se de um crucifixo que possui história bem mais antiga e quase desconhecida para a comunidade universitária e também para os pesquisadores que se debruçam sobre seu silêncio desafiador. Mais exatamente, sua trajetória na PUC-Rio é marcada pelas lacunas e esquecimentos que são uma das facetas das artes da memória e se sustenta em alguns poucos registros fotográficos que evidenciam sua presença na Universidade a partir do final dos anos 1960.

Para além das fotografias, até o momento não foram encontrados ofícios, memoriais, portarias, inventários, termos de compra ou doação, ou mesmo discursos, relatos ou testemunhos de sua chegada à Universidade. Nada que possa responder às questões sobre onde, quando e por quem a peça foi esculpida, como e quando chegou à PUC-Rio, quem a trouxe ou que narrativas foram criadas sobre ela.

Entre os antigos funcionários e professores, o crucifixo é lembrado e mencionado como uma peça de tempos imemoriais, que “parece estar aqui desde sempre”, na expressão de alguns. Para um dos professores consultados, no entanto, a imagem estaria relacionada ao Padre Günther Schühly S.J., um jesuíta alemão que lecionou na PUC-Rio nos anos 1970 e aqui realizou pesquisas na área de Sociologia até os anos 1980. O crucifixo teria sido trazido à Universidade por seu intermédio, segundo esse relato que diverge da datação dos

registros fotográficos. Nenhum outro rastro, entretanto, chegou até os dias atuais. O vínculo permanece restrito a essa lembrança individual que, como toda lembrança, conjuga experiência e imaginação.

De certa forma, o silêncio que acompanha a memória da chegada e a presença despercebida desse crucifixo na PUC-Rio pode ser entendido pelo que essa imagem contém de familiar para a comunidade universitária e da instituição. Como é possível atestar em um rápido passeio pelo *campus* e em diversas séries fotográficas e filmes guardados no acervo do Núcleo de Memória, a presença de crucifixos nos espaços de ensino, de pesquisa, de atividades administrativas e comunitárias é uma das marcas identitárias da PUC-Rio desde sua criação em 1940.

Crucifixos caracterizaram os tempos fundacionais da Universidade Católica, fazendo-se presentes nos espaços acadêmicos e administrativos, nas salas de aula e demais instalações improvisadas no Palacete Joppert, em Botafogo, por onde circulavam, estudavam e trabalhavam professores, funcionários e alunos da Faculdade de Direito, da Faculdade de Filosofia, do Instituto Social e da Escola Politécnica.

Crucifixos mantiveram-se presentes nas modernas e amplas instalações do novo *campus* da Gávea inaugurado no ano de 1955 – nas salas de aula, auditórios, laboratórios e bibliotecas; nos locais de convivência e nos gabinetes de uma administração acadêmica crescentemente especializada, espaços que materializavam a guinada realizada pela Universidade em direção ao projeto que aliava ensino a grandes investimentos em pesquisa, a partir da década de 1950.

Essa marca de identidade permite compreender, por exemplo, a presença de crucifixos nos espaços símbolos

da pesquisa avançada em computação da década de 1960, os laboratórios que abrigaram o “cérebro eletrônico” Burroughs B-205, o primeiro sistema computacional para uso científico instalado em uma universidade sul-americana, e seu sucessor no Centro de Processamento de Dados (CPD) da PUC-Rio, o computador B-200, operado por pesquisadores, professores e alunos.

Diante desses registros de memória institucional e comunitária, seguir as rearrumações que levaram o crucifixo misterioso de um lado a outro do *campus* nos últimos cinquenta anos pode ser um sugestivo exercício de identificação, a partir da perspectiva peculiar da peça sacra, das transformações dos espaços por onde ela passou e que caracterizam a própria história da Universidade.

Pesquisadores operam o sistema B-200, segundo computador da marca Burroughs instalado na PUC-Rio. Nota-se a presença de um crucifixo no moderno Centro de Processamento de Dados da Universidade. 1969. Fotografia desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.





Os únicos documentos encontrados até o momento que atestam a presença do crucifixo na Universidade são fotografias em que ele aparece a partir da década de 1960.

O primeiro registro até agora identificado do crucifixo é uma fotografia datada de janeiro de 1968 e que retrata a posse de José Garrido Torres como o primeiro Vice-Reitor de Desenvolvimento da PUC-Rio. A cerimônia contou com a presença de empresários e de representantes do governo militar, além de membros da administração central da Universidade, como o Reitor Padre Laércio Dias de Moura S.J., e foi realizada no amplo Salão do Conselho Universitário, local de reunião dos órgãos colegiados deliberativos e consultivos que tratam dos principais assuntos acadêmicos e administrativos da instituição.

A criação da Vice-Reitoria de Desenvolvimento nesse momento se inseria no processo de reformulação acadêmica e administrativa que a Universidade implantava internamente desde 1965 e sob a influência do modelo educacional universitário norte-americano. Essa referência era explicitada, entre outros exemplos, pelas consultorias contratadas às agências e fundações de cooperação bilateral na área prioritária de educação superior. As mudanças implementadas na PUC-Rio serviram de parâmetro para a Reforma Universitária promovida pelo Ministério da Educação, a partir de 1968, em grande parte das universidades públicas brasileiras.

A Vice-Reitoria assumida por Garrido Torres, um economista que havia dirigido órgãos e instituições públicas e privadas como o Conselho Nacional de Economia (CNE), o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) e

o Centro de Análise da Conjuntura Econômica da Fundação Getúlio Vargas, significava igualmente a formalização de estruturas e de projetos estratégicos de expansão e consolidação de áreas de pesquisa e pós-graduação na Universidade. Esta se alinhava, assim, às demandas de desenvolvimento científico e tecnológico e de formação de quadros dirigentes para órgãos públicos e para a iniciativa privada, ações que caracterizavam as políticas e o contexto desenvolvimentista do pós-guerra desde o governo de Juscelino Kubitschek.

A foto permite inferir que os anseios de modernização da estrutura acadêmica e administrativa se materializavam igualmente na inauguração de novas instalações na década de 1960. Em 1968, os órgãos colegiados, em conjunto com a Reitoria e as Vice-Reitorias, ocupavam os espaços amplos do segundo andar do novo e moderno Edifício da Amizade – cujas alas Kennedy e Frings foram inauguradas, respectivamente, em 1965 e 1967 –, construído para receber também o acervo, os espaços de leitura e os novos e bem equipados laboratórios da Biblioteca Central.

O crucifixo permaneceria no salão mais emblemático da direção universitária até pelo menos julho de 1971, quando foi fotografado por ocasião do VI Congresso e a VII Assembleia Geral da Organização de Universidades Católicas da América Latina (ODUCAL). Essa imagem indica que o Salão do Conselho era, naquela época, utilizado também como espaço de eventos acadêmicos – congressos, seminários e palestras – antes que fossem inaugurados o Auditório Del Castilho no RDC e o Salão de Vidro no Edifício Cardeal Leme.



▲
Posse de José Garrido Torres como Vice-Reitor de Desenvolvimento da PUC-Rio.
1968. Fotografia desconhecida. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



VI CONGRESO DE O.D.U.C.A.L. Y VII ASAMBLEA
PONTIFICIA UNIVESIDAD CATOLICA-RJ.
GUANABARA, JULHO 12 A 16/71



Sessão do VI Congresso e VII Assembleia da Organização de Universidades Católicas da América Latina (ODUCAL) no Salão do Conselho Universitário. 1971. Fotografia Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

No encontro dos representantes das universidades católicas latino-americanas, dedicado ao tema da Juventude, reitores reuniram-se para tratar dos rumos das universidades em um contexto político e econômico marcado por grandes transformações e polarizações e, no âmbito da Igreja Católica, pontuado por ações e debates decorrentes das deliberações do Concílio Vaticano II, realizado nos anos 1960. Ambiente identificado como “de mudanças”, como afirmou na ocasião o Reitor da Universidade de Santa Maria de Buenos Aires, monsenhor Otávio Derisi. Ao lembrar a Encíclica *Octogesima Adveniens*, publicada meses antes pelo Papa Paulo VI em comemoração aos oitenta anos da Encíclica *Rerum Novarum*, na qual o pontífice se dirigia aos povos e às instituições capazes, segundo ele, de “transformações audazes, verdadeiramente inovadoras”, Derisi explicita o contexto “em que tudo está em juízo, em crise” e que informava os debates da política acadêmica, ao afirmar que,

[...] sendo também latino-americanas, as universidades [ali representadas] estão situadas em um contexto de dificuldades e obstáculos socioeconômicos próprios de países em via de desenvolvimento e ameaçados em sua autodeterminação de um modo que os afeta como dependência tecnológica e ainda cultural.

Ainda na década de 1970, o crucifixo deixou o Salão do Conselho Universitário e foi posicionado na parede atrás do altar da pequena capela do *campus*. A capela se localizava no térreo do Edifício Central, também conhecido por “Prédio Velho”, apelido criado no momento da inauguração do “Prédio Novo”, o Edifício da Amizade. Havia sido consagrada em 1968, no mesmo ano em que o Edifício Central passou a ser chamado pelo nome por qual é hoje conhecido, o do principal articulador da criação da Universidade Católica, Cardeal Sebastião Leme.

A nova capela substituiu a primeira, localizada no 5º andar do Edifício Central e que, como outras instalações, era transferida para dar lugar a salas de aula, laboratórios e às secretarias dos Departamentos e Centros recém-criados no âmbito da Reforma Universitária.

De 1968 até a inauguração da nova igreja, em 2003, a pequena capela permaneceu ativa e é lembrada, assim como o crucifixo em madeira de seu altar, como referência principal das atividades religiosas e pastorais da comunidade, nas celebrações cotidianas, nos momentos de comemoração, de despedidas, de contemplação e de meditação.

No final de 2003, ainda com as obras em andamento, a nova igreja dedicada ao Sagrado Coração de Jesus passou a ser utilizada para as celebrações religiosas. Inicialmente, a parede do altar foi ocupada por uma pintura do Sagrado Coração de Jesus, substituída, em 2005, pelo crucifixo em madeira, trazido da capela desativada. O crucifixo ficou no altar da nova igreja por alguns meses, até a chegada das imagens do Sagrado Coração, de Nossa Senhora e de Santo Inácio, criadas sob encomenda pela escultora Mazerredo e instaladas no mesmo ano de 2005.

Com a consagração da igreja e das novas imagens de seus patronos, o grande crucifixo de madeira foi transferido para a Sacristia e lá permaneceu até 2015. Nesse ano, no âmbito das reformas do prédio e por decisão conjunta do Reitor Padre Josafá e do reitor da igreja, Padre Waldecir Gonzaga, o crucifixo foi transferido para a parede lateral da nave da igreja. Como nos outros espaços que ocupou, todos expressivos das funções sociais assumidas pela PUC-Rio no decorrer de sua trajetória, o crucifixo ganha, mais uma vez, destaque em sua nova localização.

O então Reitor Padre Laércio Dias de Moura S.J. e o Padre Pedro Belisário Velloso Rebello S.J. celebram missa pelos 35 anos de formatura da turma de Direito de 1949 na antiga Capela da PUC-Rio. Nesta fotografia, assim como em outras da década de 1980, é possível identificar uma coroa de espinhos no Crucificado, que não existe nas imagens dos anos 1960. 1984. Fotógrafo desconhecido. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



Padre Paul Schweizer S.J. celebra missa na Capela da PUC-Rio. 1996. Fotógrafo desconhecido. Acervo Comunicar.





▲
Missa concelebrada na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, ainda inacabada, pelos padres Emmanuel da Silva e Araújo S.J., então coordenador da Pastoral Universitária, ladeado por Manuel Angel Fernandez Suarez S.J. (Padre Xú), Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., Josafá Carlos de Siqueira S.J. e Frei Nilo Agostini O.F.M. 2005. Fotógrafo Weiler Finamore Filho. Acervo Comunicar.

²² **E** levaram Jesus ao lugar chamado Gólgota, que, traduzido, quer dizer o lugar da Caveira.

²³ Deram-lhe vinho com mirra, que ele não tomou.

²⁴ Então o crucificaram. E repartiram suas vestes, lançando sorte sobre elas, para saber com que cada um ficaria. ²⁵ Era a terceira hora quando o crucificaram. ²⁶ E acima dele estava a inscrição de sua culpa: "O Rei dos judeus". ²⁷ Com ele crucificaram dois ladrões, um a sua direita, o outro à esquerda." [28].

²⁹ Os transeuntes injuriavam-no, meneando a cabeça e dizendo: "Ah! Tu que destróis o Templo e em três dias o reedificas, ³⁰ salva-te a ti mesmo, descendo da cruz!" ³¹ Do mesmo modo, também os chefes dos sacerdotes, caçoando dele entre si e com os escribas, diziam: "A outros salvou, a si mesmo não pode salvar! ³² O Messias, o Rei de Israel... que desça agora da cruz, para que vejamos e creiamos!" E até os que haviam sido crucificados com ele o ultrajavam.

³³ À hora sexta, houve trevas sobre toda a terra, até a hora nona. ³⁴ E, à hora nona, Jesus deu um grande grito, dizendo: "Eloi, Eloi, ^a lemá sabachtháni" que, traduzido, significa: "Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?" ³⁵ Alguns dos presentes, ao ouvirem isso, disseram: "Eis que ele chama por Elias!" ³⁶ E um deles, correndo, encheu uma esponja de vinagre e, fixando-a numa vara, dava-lhe de beber, dizendo: "Deixai! Vejamos se Elias vem descê-lo!" ³⁷ Jesus, então, dando um grande grito, expirou. ³⁸ E o véu do Santuário se rasgou em duas partes, de cima a baixo. ³⁹ O centurião, que se achava bem defronte dele, vendo que havia expirado desse modo, disse: "Verdadeiramente este homem era filho de Deus!"

(Marcos 15, 22-39)



À exceção das referidas fotografias que sugerem a importância do crucifixo nos anos 1960 e os esquecimentos que cercam sua origem, outros elementos que permitem construir uma narrativa sobre a peça encontram-se presentes na própria materialidade do objeto. São indícios, no sentido atribuído ao termo pelo historiador Carlo Ginzburg, que possibilitam a conjunção de mais algumas peças a esse quebra-cabeça incompleto.

Em sua localização atual, o crucifixo desperta a atenção daqueles que o veem. Em um primeiro olhar, destaca-se a beleza singela dos traços e das formas esculpidas, assim como dos tons e veios da madeira descascada de velhas tintas. Apesar de estar fixada em uma cruz de estilo moderno, a escultura de autoria desconhecida aparenta antiguidade a um olhar mais detido. Provoca, assim, a curiosidade do observador cativado pela imagem.

Segundo especialistas em História da Arte Sacra, as características tipológicas, estilísticas e de técnica de execução remetem à possibilidade de ser essa uma obra do período artístico conhecido como Barroco. Para a curadora da Coleção de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, Professora Maria João Vilhena de Carvalho, em resposta à consulta feita pelos pesquisadores do Núcleo de Memória da PUC-Rio,

a imagem é indiscutivelmente muito interessante, para além de bela. Pode datar-se do século XVIII, segundo o modelo corrente na Europa para a representação do Crucificado. O que a torna ainda mais interessante, a meu ver, é que, independentemente dessa tipologia de raiz europeia, o caráter formal da obra denota uma relação muito próxima com imagens devocionais produzidas no

contexto "indo-português", quer em madeira, quer em marfim. Significa, assim, que deva ter sido executado no Brasil como uma peça que podemos chamar de "torna-viagem", isto é, tendo na raiz um modelo europeu, mas interpretado no Império, no Oriente Asiático e, por consequência, no Brasil, a partir dessas formas de "além-mar".

A tipologia "de raiz europeia" do crucifixo, citada por Vilhena de Carvalho, refere-se à identificação da peça segundo elementos representativos do Cristo presentes em determinados períodos da história do cristianismo e de suas simbologias.

As representações da crucifissão, reproduzidas por meio de diversos materiais e tamanhos e usadas como objeto de devoção privada ou pública são centrais na simbologia cristã. Seu surgimento e transformações acompanharam as mudanças no corpo de doutrinas através dos tempos, desde os primeiros momentos do cristianismo.

O tema, inicialmente representado pelo sacrifício do Cordeiro de Deus, passa a ser representado pela figura humanizada do Cristo na cruz a partir do século V, acompanhando as mudanças instauradas pelo Concílio de Calcedônia que, reunido no ano de 451, instaurou o dogma da encarnação como união hipostática: "o Senhor Nosso Jesus Cristo, perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem". Essas primeiras figurações do Cristo crucificado representavam-no com os olhos abertos e a cabeça erguida, com um diadema real, aproximando-se da tradição bizantina da representação do *Christus triumphans*, vivo e triunfante sobre a morte. Em posição erguida, com os braços abertos horizontalmente sobre a trave da cruz e com os pés firmados, o Cristo aparenta estar de pé. Esse modelo, como exemplificado pela Crucifissão, pintura do



◀ O crucifixo posicionado na lateral da nave da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

século VI atribuída ao Mestre de Rabula, dominou a iconografia medieval até ao século XI.

Surgida no Oriente, ainda no século VIII, a representação da morte de Cristo na cruz aparece pela primeira vez no Ocidente no século X, na imagem do crucifixo de Gero, esculpida para o retábulo principal da catedral do Arcebispo de Colônia, região da Renânia, sendo essa a mais antiga imagem conhecida do Cristo morto.

Segundo a historiadora Maria Isabel Roque, evidenciando uma sensível alteração da sensibilidade religiosa na virada do milênio, *Christus mortuus* apresenta-se com os olhos fechados, a cabeça pendida e o corpo sinuoso e suspenso das mãos colocadas num registro superior ao dos ombros, embora mantenha o semblante de tranquila espiritualidade dos ícones bizantinos.

O sofrimento do Cristo crucificado e o martírio de sua morte ganharam amplitude nas representações criadas a partir do século XIV, em que a fome causada por sucessivas intempéries e o avanço da Peste Negra dizimaram as populações europeias e o misticismo propagado por São Francisco de Assis e pelas ordens mendicantes ganhava terreno. Segundo Maria Isabel Roque,

as imagens dolorosas eram um instrumento de grande impacto emocional, servindo de suporte à dramaturgia catequética e às pregações, sobretudo das ordens mendicantes, estimulando a meditação acerca dos temas da Paixão e levando os fiéis a identificar-se com todo o sofrimento infligido a Cristo.

O crucifixo *Gabelkreuz* de Santa Maria do Capitólio, também no Arcebispo de Colônia, datado de cerca de 1300, define, segundo os estudiosos, a tipologia das representações góticas do Cristo agônico, sofredor ou do-

Evangelário do Mestre de Rabula. Crucifixo. Ano 586, Síria. Pintura sobre pergaminho. Coleção Biblioteca Laurenziana, Florença.



loroso, o *Christus patiens*, com a cabeça caída sobre o peito, a coroa de espinhos firmemente cravada, os olhos semicerrados e a boca entreaberta.



Detalhe do crucifixo localizado na parede lateral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

A tipologia do *Christus patiens* ou *Crucifixus dolorosus* da escola renana espalhou-se em uma série de derivações na França, na Itália, na Espanha e em Portugal. Sua difusão pela Península Ibérica levou a relacionar essa representação com a religiosidade e os fluxos da peregrinação pelos Caminhos de Santiago.

Como exemplo, o crucifixo *El Dévot Crist* de Perpignan, datado de 1307, muito semelhante ao Cristo renano na perspectiva iconográfica e também estilística, simboliza a dramática expressão da agonia. A imagem do sofrimento é dada pelo corpo morto e ensanguentado, de extrema magreza, suspenso pelos braços, as costelas salientes, os membros finos e os pés sobrepostos.

Segundo Maria Isabel Roque,

[...] a caixa torácica é uma estilizada sequência de caneluras horizontais, interrompida pela ferida aberta no lado direito; os dedos das mãos estão retorcidos; o rosto, anguloso e descarnado, evidenciando o sofrimento físico e moral da agonia, transforma-se numa pungente máscara fúnebre.

Em Portugal, um exemplo da imagem de um *Crucifixus dolorosus* é o Cristo Negro, datado de c. 1375-1390, proveniente do Oratório das Donas, casa feminina anexa ao Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, e atualmente no acervo do Museu Machado de Castro.

O sentimento de empatia com o sofrimento de Cristo, difundido pelas ordens mendicantes e ritualizado durante a celebração litúrgica da Sexta-Feira Santa estimulou a criação, na Península Ibérica, de uma tradição artística sacra influenciada pela temática da Paixão e Morte de Cristo de tal expressão que caracterizou mesmo grande parte da produção e do contexto artístico e cultural da região durante a Era Moderna. Os exemplos, para além da arte escultórica ou pictórica, podem ser identifi-



Detalhe do Gero-Kreuz ou Cruz de Gero, localizado na Catedral de Colônia, Alemanha. O crucifixo é a mais antiga representação conhecida (século X) do Cristo Morto (*Christus mortuus*). Fotógrafa Elke Wetzig. Coleção Der Kölner Dom, Alemanha.

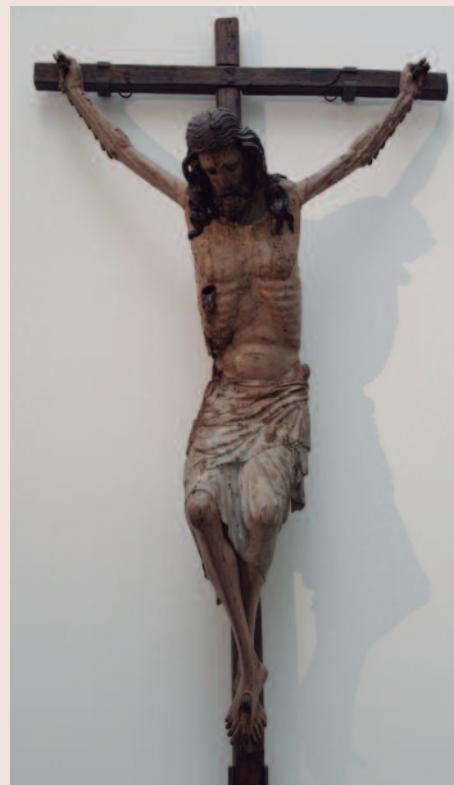
cados na literatura e sublinham a dimensão que o tema, sob a influência das narrativas do evangelho, tomou na cultura portuguesa. São exemplos literários o *Arbor Vitae Crucifigae Jesu, A Árvore da vida crucificada de Jesus*, de autoria do franciscano Ubertino de Casale, ainda no século XIV; o *Auto da Alma*, peça de Gil Vicente apresentado em 1518; o *Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesu Christo: conforme a escreveram os quatro Evangelistas*, de Francisco Vaz de Guimaraens, de 1593, e *De Imitatione Christi*, atribuída ao monge Tomás de Kempis, traduzida para o português em inúmeras edições desde o século XV.

O tema ganha especial relevo após o Concílio de Trento (1545-1563) período conhecido como Contra-Reforma, em que, como reação à amplitude alcançada em diversas regiões da Europa pelas ideias dos reformadores como Lutero, Calvino ou Zwinglio, entre outros líderes protestantes, as igrejas católicas passam a ser como palcos para o espetáculo das encenações do calendário religioso.

Autor desconhecido. Cristo Crucificado, dito *El Devot Crist*. Escola renana, início do século XIV. Escultura em madeira policromada. Perpignan, Catedral de São João Batista. Coleção *Centre de Restauration de Perpignan*.



Autor desconhecido. Cristo crucificado, dito *Cristo Negro*. Século XIV, c. 1375-1390. Escultura em madeira policromada. Proveniente do Oratório das Donas Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, Portugal. Coleção Museu Machado de Castro, Portugal. 2015. Fotografia Manuel V. Botelho.



Nesse contexto, o Canto da Paixão, divulgado por meio dos *Passionarum*, livros musicais compostos por passagens dos Evangelhos, dramatizava a liturgia da Sexta-Feira Santa. A liturgia e, nela, a leitura do Evangelho do dia acompanhada pela música religiosa conferia a essas cerimônias um aspecto teatral que buscava provocar a empatia dos fiéis com a imagem de Cristo Crucificado.

Assim como a música e as leituras públicas, as imagens sacras destacaram-se como objetos devocionais no

processo de reafirmação do poder da Igreja Católica na Europa, dilacerada pelas guerras religiosas, e na difusão do catolicismo pelos territórios do Império Ultramarino. Imagens e cantos tornaram-se instrumentos fundamentais de comunicação e de catequese no processo de colonização quando a palavra do orador encontrava seus limites nas barreiras linguísticas entre os mundos em contato. Por outro lado, nos fluxos e refluxos incessantes dos encontros culturais na Idade Moderna, as traduções e

reinterpretações feitas a partir dos ensinamentos criaram representações próprias, expressões belas e singulares dos diálogos e conflitos entre o poder do projeto missionário e a força das manifestações culturais locais.

Seguindo-se as indicações dos estudiosos do tema, podem ser feitas aproximações em relação à tipologia do crucifixo de madeira da Igreja da PUC-Rio, um *Christus patiens*, e também em relação ao seu estilo artístico-temporal, uma peça barroca. Movimentos insuficientes, no entanto, para desvendar sua marca autoral e origem espaço-temporal mais precisa. É possível, mesmo assim, sugerir a localização da escultura misteriosa em algum ponto do turbilhão criativo gerador de narrativas religiosas e culturais que conectam o Brasil à sua história e ao mundo indo-português ao qual pertenceu. Fronteiras alargadas que, se por um lado tornam difusos os limites à investigação sobre sua origem, por outro propõem termos inspiradores e condizentes com a amplitude da empreitada, a saber, localizar uma peça que “podemos chamar de ‘torna-viagem’, isto é, tendo na raiz um modelo europeu, mas interpretado no Império, no Oriente Asiático e no Brasil a partir dessas formas de ‘além-mar’”.



De volta às evidências de sua materialidade que sugerem perdas e apagamentos – a madeira, assemelhada aos velhos cedros, a cruz original substituída, a coroa de espinhos perdida, a ausência de assinatura ou outra marca de identificação de autoria ou datação – o crucifixo, por sua vez, estimula a lembrança de diálogos estabelecidos em momentos importantes na história da PUC-Rio.

Como contraponto às indicações dos especialistas portugueses sobre a provável origem geográfica do crucifixo, fundamentadas a partir de seus traços estilísticos e da técnica escultórica, foram suscitadas hipóteses sobre sua procedência germânica. Essa hipótese norteou a pesquisa que, em paralelo às consultas feitas aos historiadores, buscou relacioná-lo a imagens dessa e de outras latitudes geográficas e culturais. Em uma das etapas da investigação, por ocasião da visita feita por pesquisadora do Núcleo de Memória à cidade de Hamburgo, na Alemanha, um crucifixo bastante semelhante à imagem em questão foi identificado na igreja mais antiga da cidade, hoje um templo protestante, a *Hauptkirche Sankt Petri*. A peça faz parte de um conjunto que representa o Calvário, em que junto ao Crucificado aparecem Nossa Senhora e São João Evangelista. O conjunto permaneceu na igreja, assim como outras peças sacras de valor histórico e artístico, a despeito da remoção das imagens católicas promovida a partir da Reforma Protestante, tendo ainda sobrevivido a um incêndio que destruiu grande parte do edifício em meados do século XIX.

Essa aproximação, que sublinha a semelhança tipológica do crucifixo da Igreja do Sagrado Coração em relação à tradição renana do *Christus patiens*, é reforçada por eventos con-

temporâneos à sua provável chegada à PUC-Rio na década de 1960 que expressam um intenso diálogo estabelecido nesse momento com pesquisadores e instituições internacionais, em especial, ligados a países de cultura alemã.

Nos anos 1950, a partir da chegada de jesuítas cientistas – como Padre Leopold Hainberger S.J., responsável pela fundação do Instituto de Química, Padre Francisco Roser S.J., criador do Instituto de Física, Padre Antonius Benkö S.J., responsável pela instalação do primeiro curso de Psicologia do país na Faculdade de Filosofia e, como o já mencionado Padre Günther Schühly S.J., ligado a pesquisas pioneiras no Brasil na área das Ciências Sociais – foram estabelecidas linhas de intercâmbio e colaboração que permitiram grandes investimentos de universidades, empresas e institutos públicos e privados alemães na construção de espaço físico, instalações e obtenção de equipamentos para os laboratórios, financiamentos para pesquisa e contratação de pesquisadores que ajudaram a materializar, nos anos 1960, o projeto de uma universidade de pesquisa.

Em 1960, a empresa Siemens, uma empresa alemã, doou e instalou o primeiro sistema de telefonia da Universidade. A partir de 1965, o Instituto de Química iniciou a construção de seu edifício próprio, com o auxílio de uma doação da Adam Schall von Bell, instituição alemã, e da CAPES. Em outubro de 1967, como um dos pontos altos das parcerias governamentais e institucionais, houve a inauguração do Edifício da Amizade e da Biblioteca Cardeal Frings, assim denominados em homenagem ao Cardeal Joseph Frings, arcebispo de Colônia e ao povo alemão, por sua contribuição à construção do novo edifício, instalações e equipamentos da Biblioteca Central.

Teria o crucifixo aparecido nesse contexto? Seria mais uma doação do Arcebispado de Colônia e dos católicos ale-



Autor desconhecido. Calvário. s.d.. Esculturas em madeira policromada. Coleção *Hauptkirche St. Petri*, Hamburgo, Alemanha. 2016. Fotógrafa Doreen B.

mães? Da Fundação Schall von Bell? Ou teria alguma relação com os acervos e iniciativas individuais dos citados cientistas jesuítas de cultura alemã que imprimiram algumas das marcas indelévels da PUC-Rio?

Seja como for, a presença do crucifixo barroco está a recordar-nos que a instituição sempre foi e é construída por homens e mulheres que, a partir de diferentes áreas de conhecimento e inserções profissionais, diferentes procedências culturais e geográficas, imprimiram suas marcas de autoria, de saber, de sonhos e de força criativa que configuram uma trajetória comum e um projeto coletivo. Tradição e inovação, por essa perspectiva, aproximam-se na medida em que são expressões da convergência de esforços individuais no todo universal proposto pela ciência, pela fé e pelas relações entre esses dois campos, assim como proposto pela Instituição.

A exemplo do misterioso crucifixo, mais uma vez a ocupar posição de destaque, agora na nave da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, outros crucifixos menores e mais modernos se fazem presentes em distintas espacialidades do *campus*. Portadores de uma mensagem universalista, símbolos de uma identidade institucional permitem aproximar a universalidade da palavra de Cristo à universalidade norteadora do conhecimento e da ciência. Sugerem, assim, acolher e relacionar, não sem conflitos e embates, pessoas e grupos que, pelas vias da diversidade e da multiplicidade, formam uma comunidade universitária.

BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- CORTEZ, F. **A crucificação na arte após os anos 60**. Porto, 2012. Dissertação. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- FERNANDES, C. V. PATHOS – the bodies of Christ on the Cross: Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples. **RIHA Journal** 0078, nov. 2013. Disponível em: <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/fernandes-christ>>. Acesso em: 17 nov. 2016.
- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: ___ **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAULOVÍ, Papa. **Carta Encíclica Octogésima adveniens**. (Por ocasião do 80º aniversário da Rerum Novarum). São Paulo. Loyola, 1977.
- PEINADO, L. R. La crucifixión. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madrid, v. II, nº 4, p. 29-40, 2010. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016
- PEREIRA, M. C. C. L. A ornamentalidade do sangue nas imagens da Paixão. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE RELIGIOSIDAD, CULTURAY PODER, 3, 2010, Buenos Aires. **Atas...** Buenos Aires: GERE, 2010. CD-ROM. Disponível em: <<http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira004.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- RENDERS, H. Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século 20. **Plura, Revista de Estudos de Religião**, vol. 4, nº 2, p. 4-31, 2013. Disponível em: <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/plura/article/view/733/pdf_76>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- ROQUE, M. I. Imagens esculpidas de Cristo na dor. **Lumen Veritatis, Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa**. Lisboa, nº. 25, p. 8-10, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/4060877/Imagens_esculpidas_de_Cristo_na_dor>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SILVA, L. M. P. **A fé, a imagem e as formas**: a iconografia da talha dourada da igreja do Bom Jesus da Matosinhos. Porto, 2011. Dissertação, Mestrado em História da Arte portuguesa. Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Universidade do Porto. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/57400>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

UNIVERSIDADES Católicas da América Latina instalam a 7ª Assembleia Geral na PUC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 Jul. 1971, 1º Caderno, p. 22.

DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

CRISTO CRUCIFICADO, dito Cristo Negro. Século XIV, c. 1375-1390. Escultura em madeira policromada. Coleção Museu Machado de Castro, Portugal. Fotografia Manuel V. Botelho, 2015. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Cristo_negro_Museu_Machado_de_Castro_iMg_6052.jpg>. Acesso em: set. 2016.

CRISTO CRUCIFICADO, dito *El Devot Crist*. Escola Renana, Século XIV (início), 1307 (?). Escultura em madeira policromada. Perpignan, Catedral de S. João Batista. Coleção Centre de Restauration Perpignan. Disponível em <http://palaudelvidre.info/wp-content/uploads/2014/01/WeB_CheMin_7258_13015571741.jpg>. Acesso em: set. 2016.

CRUZ DE GERO, localizado na Catedral de Colônia, Alemanha. Fotografia Elke Wetzig, 2006. Coleção Der Kölner Dom, Alemanha. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/gerokreuz_full_20050903.jpg>. Acesso em: ago. 2016.

EVANGELIÁRIO DO MESTRE DE RABULA. Crucifixo. Ano 586, Síria. Pintura sobre pergaminho. Coleção Biblioteca Laurenziana, Florença. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_rabulaevangeliums_002.jpg>. Acesso em: set. 2016.

O BATISMO DE CRISTO E A TRANSFIGURAÇÃO

VITRAIS A PARTIR DE PINTURAS DE PORTINARI

EDUARDO GONÇALVES E YASMIN GETIRANA





Os vitrais *A Transfiguração* e *O Batismo de Jesus* instalados na Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Ao centro, crucifixo em madeira. 2016. Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Em 1999, no mesmo ano em que foi divulgado o concurso para que escritórios de arquitetura apresentassem projetos para a construção da nova igreja da PUC-Rio, na *Carta do Papa João Paulo II aos artistas*, o Sumo Pontífice conclamou “todos aqueles que apaixonadamente procuraram novas epifanias da beleza” para “oferecê-las ao mundo como criação artística”. No documento, o Papa João Paulo II ressaltou a importância dos artistas, escultores e pintores para a Igreja e a relação crucial da arte para a transmissão das mensagens de Cristo:

A arte possui uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve. E isto sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério.

Em 2002, no mesmo momento em que, no Rio de Janeiro, tinham início as campanhas de doações para a continuidade das obras da nova igreja da PUC-Rio, o Papa João

Paulo II publicou a *Carta Apostólica Rosarium Virginis Mariae* (Rosário da Virgem Maria), que definiu a inserção de cinco novos Mistérios à oração do rosário, os mistérios luminosos e declarou o período de outubro de 2002 a outubro de 2003 como o Ano do Rosário. Os novos mistérios na oração do rosário possibilitam “abraçar também os mistérios da vida pública de Cristo entre o batismo e a paixão”. No documento, o Papa destaca os motivos da decisão:

Depois de recordar a encarnação e a vida oculta de Cristo (*mistérios da alegria*), e antes de se deter nos sofrimentos da paixão (*mistérios da dor*), e no triunfo da ressurreição (*mistérios da glória*), a meditação se concentre também sobre alguns momentos particularmente significativos da vida pública (*mistérios da luz*).

Em sintonia com as novas diretrizes da Carta Apostólica Rosário da Virgem Maria, dois dos mistérios luminosos foram destacados pela comissão responsável pela construção da nova igreja para serem representa-

dos em vitrais: o batismo de Jesus no rio Jordão e a transfiguração de Jesus. O Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J. lembrou em entrevista que, em geral, as igrejas oferecem em suas paredes, vitrais ou altares representações da via dolorosa de Cristo, da morte e também de sua ressurreição, mas os mistérios da vida pública são omitidos. Segundo o então Vice-Reitor, esse foi um dos critérios para a escolha das duas obras de Candido Portinari para serem reproduzidas em vitrais e expostas em posição de destaque no novo templo, por representarem “dois fatos muito importantes da vida pública de Cristo”.

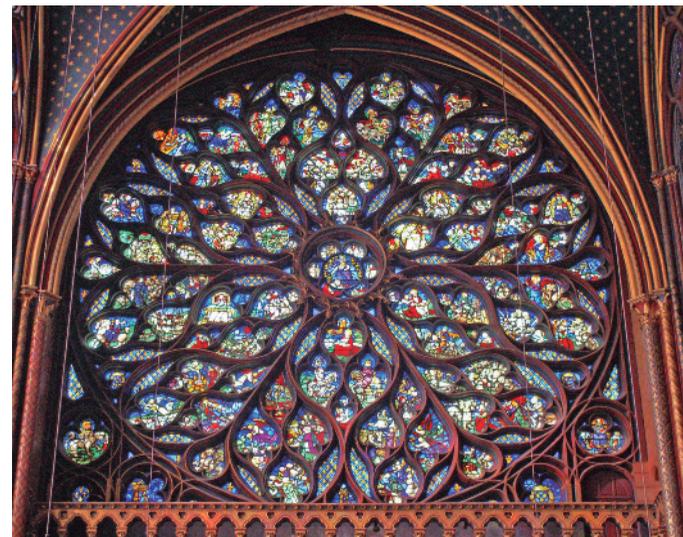
Vitrais são uma forma de representação artística, confeccionados com pequenos pedaços de vidro colorido unidos por nervuras metálicas. Sua principal característica é o fato de, por ser translúcido, o vidro fazer da luz uma parceira dos artistas e artesãos responsáveis por sua execução. Aplicados em vãos, janelas ou rosáceas nas paredes de igrejas, capelas e catedrais dão forma a narrativas

bíblicas, cenas da história de Cristo ou da vida dos santos ou, ainda, a representações simbólicas do sagrado. Eles preenchem os espaços nas paredes e a luz filtrada pelos fragmentos de vidro colorido ilumina o interior dos templos e forma jogos de luzes, que variam conforme as horas do dia ou com o brilho do sol e favorecem a prece e a contemplação.

A técnica de produção de vitrais desenvolveu-se em conjunto com o domínio e a fabricação do vidro. Os vitrais foram amplamente utilizados nas catedrais góticas medievais construídas entre os séculos XII e XIII, sobretudo na França, Alemanha, Inglaterra e Espanha, como solução para a iluminação interna dos templos e para representar “as verdades divinas [...] na matéria construtiva dos edifícios”, como destaca o historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan. A catedral francesa de *Notre-Dame de Chartres*, que começou a ser construída no ano de 1145, é um exemplo da exuberância da arte dos vitrais que nararam histórias bíblicas e do cotidiano de Cristo.



Os vitrais da Catedral de *Notre-Dame de Chartres*. 2013. Fotógrafo Loïc Ilh.



Rosácea da fachada ocidental da *Sainte-Chapelle*, executada no século XV. Paris. 2005. Fotógrafo Didier B.

Não só nas grandes catedrais o sol pinta com luz e cor o seu interior. Em Paris, uma pequena capela gótica, a *Sainte-Chapelle* – construída no século XIII pelo rei Luís IX para ser o lugar de culto do Palácio Real e o cofre onde a coroa francesa guardava as mais preciosas relíquias, confirmando, assim, duplamente o poderio dos reis de França – é um dos mais belos exemplos da arte de plasmar em vidro colorido as narrativas bíblicas e a vida dos santos.

Alguns artistas contemporâneos revisitaram a arte do vitral e idealizaram projetos que foram aplicados a obras arquitetônicas arrojadas e inovadoras, como é o caso de Marianne Peretti, a vitralista que colaborou com Oscar Niemeyer na moderníssima Catedral de Brasília.

Outros artistas contemporâneos idealizaram vitrais para igrejas antigas que, por alguma razão, perderam os seus. Foi o que fizeram Alberto Giacometti e Marc Chagall para a reforma da Igreja de Fraumünster, construção do século XIII, originária de uma antiga abadia do século IX, situada no centro de Zurique, na Suíça. A Fraumünster abriga magníficos vitrais desses dois artistas, em especial, os monumentais painéis de luz e cor de Chagall, que nararam as histórias dos profetas e patriarcas do Antigo Testamento e a de Cristo.

O historiador da arte Ernst Gombrich, ao analisar a relação dos fiéis com as artes sacras, assinala que, no exercício da contemplação da beleza presente no interior das catedrais góticas, os fiéis “podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria”. A catedral de Colônia, na Alemanha, é um exemplo da grandeza da edificação gótica que, para Gombrich, representa o “esplendor do verbo encarnado”, modelo de arquitetura que serve como “guia para a transcendência do plano inferior ao plano superior”.



A arquiteta Eliva de Menezes Milani aponta que o projeto das igrejas católicas deve levar em conta a funcionalidade, o conforto e a facilidade para a reunião de pessoas, tanto para a celebração das ações litúrgicas como para a participação ativa dos fiéis. Ao analisar a organização interna de uma igreja, ela destaca que a “sua arquitetura de interiores, seu mobiliário, sua arte, seu visual, enfim, tudo que compõe o local da celebração deve também ser entendido e vivenciado como realidade simbólica”. Eliva Milani assinala também que a ornamentação do seu interior, as cores e a luz contribuem de forma eficaz para a inserção dos fiéis na celebração litúrgica e na experiência dos mistérios de Cristo.

A luz desempenha importante função nas catedrais, templos e igrejas ornamentadas com vitrais. Para o arquiteto, professor e pesquisador Carlos Antônio Leite Bran-

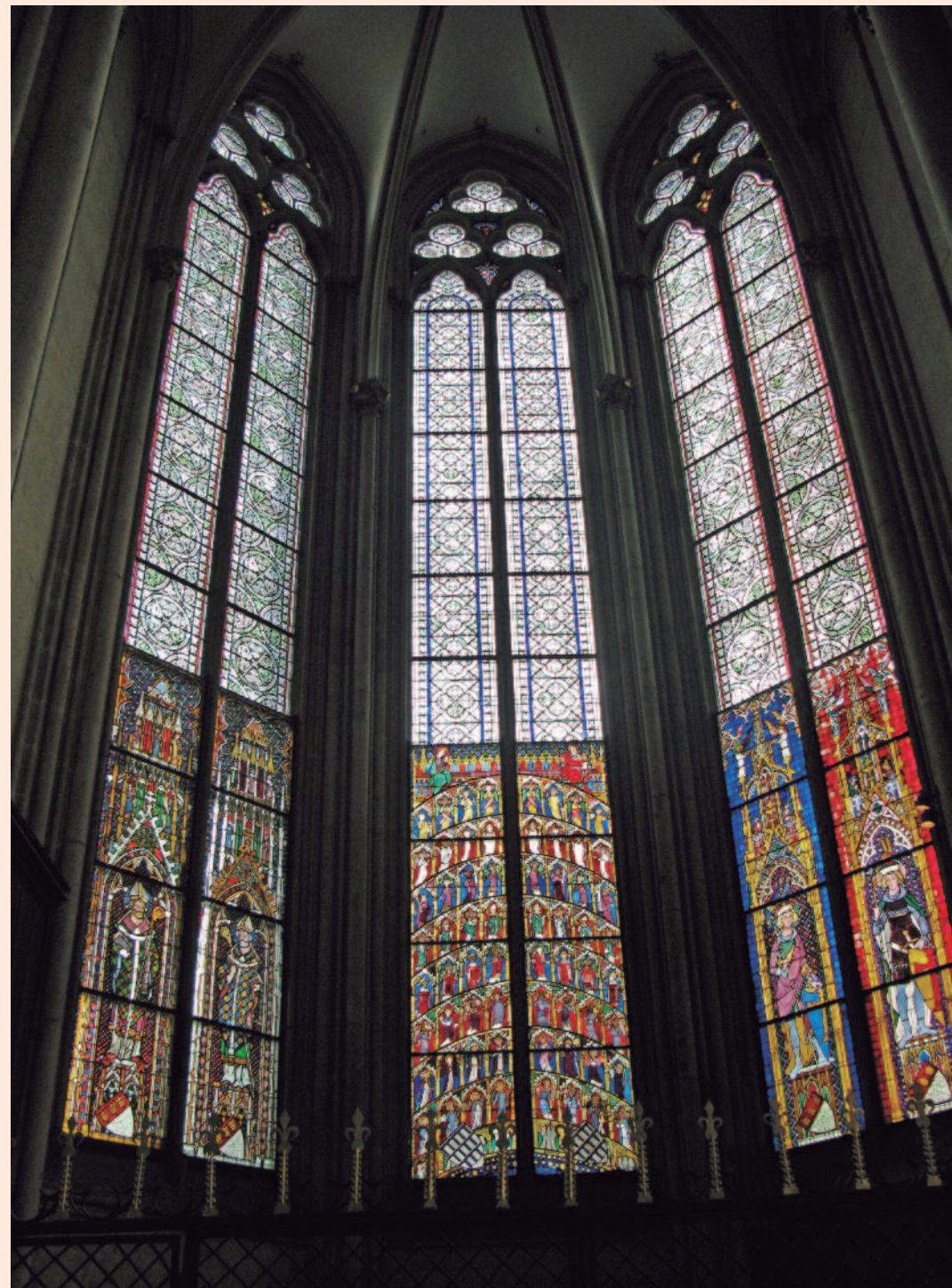
Interior da Catedral Metropolitana de Brasília. Vitrais de Marianne Peretti, 1989. Fotografia Setnab.

dão, ela ilumina, atravessa e materializa nos mosaicos coloridos as narrativas religiosas que são por eles representadas e transforma em experiência mística o local onde "as verdades se revelam e a graça se alcança".

Giulio Carlo Argan, historiador e teórico da arte, argumenta que os meios visuais que adornam a igreja funcionam como um "convite para entrar e a integrar-se", e que a arte religiosa é retórica, prática, educativa, didática e fornece modelos de comportamento, além de estímulo à ação.

Padre Jesus Hortal Sánchez S.J., então Reitor da PUC-Rio, destacou em entrevista ao *Jornal da PUC*, em 1999, a importância da arte para a nova igreja da PUC-Rio, ao afirmar que o seu interior deveria ser bonito e "facilitar o recolhimento e a oração". Segundo ele, a igreja seria ornamentada com "muitos vitrais [...] em posições em que a luz do sol seja refratada e uma divisória interna para que o templo fique acolhedor mesmo quando não estiver cheio".

Interior da Catedral de Colônia, inspirada nas construções góticas francesas, e que teve a sua pedra fundamental lançada no ano de 1248. Fotografia W. d. Wensky.





Candido Portinari realizou mais de 300 obras com a presença de elementos religiosos, característica da autonomia de pensamento que marcou a sua produção. Antonio Bento, biógrafo do pintor, assinala que não há contradição ideológica ou incoerência entre as convicções políticas de Portinari ou sua opção em relação à religião e a sua dedicação à pintura sacra. O pintor era um homem profundamente ligado aos temas, cultura e ritos do povo brasileiro, e herdeiro da tradição familiar religiosa italiana. Segundo Bento, o pintor afirmava: "Gosto de pintar santos e continuo preferindo alguns, entre eles, Santo Antônio". Portinari foi um pintor de todos os temas, de questões sociais à matéria bíblica.

O jovem Portinari foi coroinha da Igreja de Santo Antônio, em Brodoswki, comunidade onde se crismou e fez a sua primeira comunhão. Tornou-se ajudante de um grupo de pintores contratados para decorar a igreja, pintou o teto e auxiliou na decoração do altar-mor. Antonio Bento destaca que, após essa experiência inicial com arte sacra, Portinari serviu como ajudante dos estucadores que retocaram os ornamentos da fachada da igreja. Ele realizou também algumas pinturas de painéis e da Via Sacra da Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais, interior de São Paulo, onde havia sido batizado.

O vitral *O Batismo de Jesus*, instalado na Igreja da PUC-Rio, é reprodução de uma tela feita a guache por Portinari, em 1952. Nesse mesmo ano, o pintor executou outro painel sobre o tema com mudanças em algumas



Candido Portinari.
O Batismo de Jesus.
Painel da Igreja do
Senhor Bom Jesus
da Cana Verde. 1952.
Óleo sobre tela.
199 x 299 cm.

feições, como a de Jesus, em elementos paisagísticos e na paleta de cores utilizada. Ambas as obras originais podem ser encontradas na Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais.

Filho de um Giovanni Battista, Portinari provavelmente ouviu muitas vezes a história daquele que, um dia, batizou o Cristo nas águas do rio Jordão. Talvez por isso tenha elaborado outras dez obras sobre a temática do batismo de Jesus, dentre pinturas a guache, grafite sobre papel e um painel de azulejos.

No processo de seleção das obras de arte para adornarem a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, a princípio cogitou-se reproduzir em vitral a tela *A Última Ceia*. No entanto, a Comissão optou em transpor para o vidro a obra *A Transfiguração* para ser instalada no final da parede lateral da nave, devido a seu tamanho, suas cores e suas proporções.

A tela que inspirou a elaboração do vitral *A Transfiguração* também foi pintada por Candido Portinari em 1952. O pintor desenvolveu outros três trabalhos sobre o tema, um deles um estudo a lápis do que viria a se tornar a obra reproduzida em vitral na nova igreja da PUC-Rio. Os outros dois trabalhos são uma pintura a óleo, também de 1952, que, assim como os painéis *O Batismo de Jesus* e *A Transfiguração*, também se encontra na Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde, e uma pintura de 1959, intitulada *A Transfiguração*, óleo sobre tela, pertencente à coleção particular.

No Museu de Arte Brasileira (MAB), no prédio principal da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), há dois painéis de vitrais criados pela Casa Conrado, ateliê pioneiro na difusão da arte de vitrais no Brasil, entre 1959 e 1960. São inspirados nas obras de diversos artistas brasileiros, dentre eles, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Portinari. Os vitrais do MAB diferem dos que adornam



Candido Portinari. *A Última Ceia*. Tela substituída pela *A Transfiguração* para ser executada em vitral na Igreja do Sagrado Coração de Jesus. 1950. 96 X 130 cm. Óleo sobre tela. Coleção Particular.



a Igreja do Sagrado Coração de Jesus em relação ao seu tamanho e à técnica utilizada para a sua confecção. Foi a primeira vez que vitrais da dimensão dos realizados na Igreja da PUC-Rio são inspirados na obra do pintor. No painel da escadaria do Museu de Arte Brasileira há 216 quadros de 1,03m x 1,03m, enquanto os vitrais da Igreja da PUC-Rio medem 9m x 3,70m, no caso de *O Batismo de Jesus*, e 8m x 3,70m, no caso de *A Transfiguração*. Os vitrais do MAB e os da Igreja da PUC-Rio também foram confeccionados com o emprego de técnicas distintas. A Casa Conrado fez uso da técnica tradicional utilizada desde a Idade Média de pintar as imagens diretamente sobre o vidro. Já os painéis da Igreja do Sagrado Coração de Jesus reproduzem diretamente as telas de Portinari nos vitrais por meio do processo denominado de *fac-símile*.

O Atelier Artístico Sarasá, referência na técnica do vitralismo no Brasil, foi o responsável pela execução dos dois vitrais para a Igreja da PUC-Rio. Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., João Candido Portinari e o engenheiro Maurício Marques de Oliveira foram a São Paulo acompanhar o trabalho de produção dos vitrais, que teve início em 2008 e envolveu toda a equipe do atelier. A instalação ocorreu durante as férias escolares, em apenas um mês, de 12 de janeiro a 13 de fevereiro de 2009, sob a coordenação técnica do arquiteto Arnaldo Sarasá e a participação de uma equipe de cinco assistentes especializados: Luiz Renato Rico, Marco Antônio da Silva, Maicon Pinho Costa, André da Silva e Cláudio Antônio da Silva. O Projeto Portinari coordenou a execução dos vitrais.

A Transfiguração. Painel de Candido Portinari na Igreja do Senhor Bom Jesus da Cana Verde. 1952. Guache sobre papel. 26 x 35 cm.

Apesar das medidas tomadas, como a importação de matéria-prima dos Estados Unidos para que a cor dos vitrais fosse fiel ao tom original utilizado por Portinari, a técnica tradicional de produção de vitrais não alcançou o resultado esperado. A solução adotada pelo Atelier Sarasá para que os vitrais reproduzissem de maneira fiel as obras de Portinari foi a aplicação da técnica de reimpressão fotográfica. As obras originais foram fotografadas, reproduzidas em *fac-símile*, separadas em partes para, em seguida, serem aplicadas na superfície do vidro. Essa técnica confere à pintura no vidro um formato digital a partir da fotografia da obra original. Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J. destaca que o processo final foi realizado por uma empresa italiana especializada, que transpôs a cópia da imagem em *fac-símile* para o vidro a partir de cerâmicas superaquecidas.



Instalação dos vitrais *O Batismo de Jesus* e *A Transfiguração* na Igreja do Sagrado Coração de Jesus. 2009. Fotógrafo desconhecido. Acervo Projeto Portinari.



Um dos trechos em que se encontra a narrativa bíblica relativa ao batismo de Jesus é no evangelho de Mateus, 3, 13-17, mas a narrativa do episódio pode ser encontrada ainda em Marcos 1, 9-11 e em Lucas 3, 21-22.

¹³ Nesse tempo, veio Jesus da Galileia ao Jordão até João, a fim de ser batizado por ele. ¹⁴ Mas João tentava dissuadi-lo, dizendo: "Eu é que tenho necessidade de ser batizado por ti e tu vens a mim?" ¹⁵ Jesus, porém, respondeu-lhe: "Deixa estar por enquanto, pois assim nos convém cumprir toda a justiça". E João consentiu.

¹⁶ Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele. ¹⁷ Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: "Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo".

(Mateus 3, 13-17)

O batismo de Jesus Cristo é um episódio bastante conhecido da narrativa evangélica e sua leitura acompanha os fiéis católicos todos os anos na missa do último domingo do tempo do Natal e, por vezes, na liturgia da celebração do sacramento do batismo. A passagem nos lembra que Jesus, ainda que livre de pecado, no momento de seu batismo se mostra como o Jesus-homem, e pede a seu primo João, o último dos profetas da linhagem do Antigo Testamento, que o batize nas águas do Jordão como batizava o povo que procurava preparar-se para a vinda do Messias e, ao mesmo tempo, é reconhecido como o filho de Deus.

O texto do capítulo 3 do evangelista Mateus, além do anúncio profético da vinda eminente do Messias, do diálogo entre João e Jesus e do batismo nas águas do Jordão, traz também a narrativa de uma epifania. No texto, ela está contida na fórmula "Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: 'Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo'." (Mt 3, 17).

Diferentemente do episódio anterior, no qual Jesus se mostra como um homem comum, na narrativa da transfiguração Cristo se revela em sua forma mais magnífica e espiritualizada, envolto em uma nuvem de luz pela qual a visão divina que é mostrada aos discípulos é vista com olhos espirituais. A metamorfose de Jesus passa da carne ao Espírito e, embora conservasse as características do Jesus-homem, ele é visto pelos discípulos que o acompanhavam sob um prisma que se depreende da narrativa de Mateus que o vitral representa.

A narrativa bíblica da transfiguração de Jesus é interpretada como um dos milagres descritos nos evangelhos. Para São Tomás de Aquino esse seria, inclusive, o maior dos

O *Batismo de Jesus*, vitral instalado próximo à pia batismal na igreja, que representa a narrativa do batismo de Jesus. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.





Vitral instalado na Igreja do Sagrado Coração de Jesus que representa a transfiguração de Jesus no Monte Tabor. 2015. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

milagres, pois “para trilharmos bem um caminho, é necessário termos um conhecimento prévio do fim”. Ao mostrar-se em toda a sua glória para três de seus seguidores, Jesus alimenta a fé de seus discípulos e contribui para solidificar e fortalecer a Igreja. Essa passagem pode ser encontrada nos três evangelhos sinóticos de Mateus (17, 1-8), Marcos (9, 1-8) e Lucas (9, 28-35).

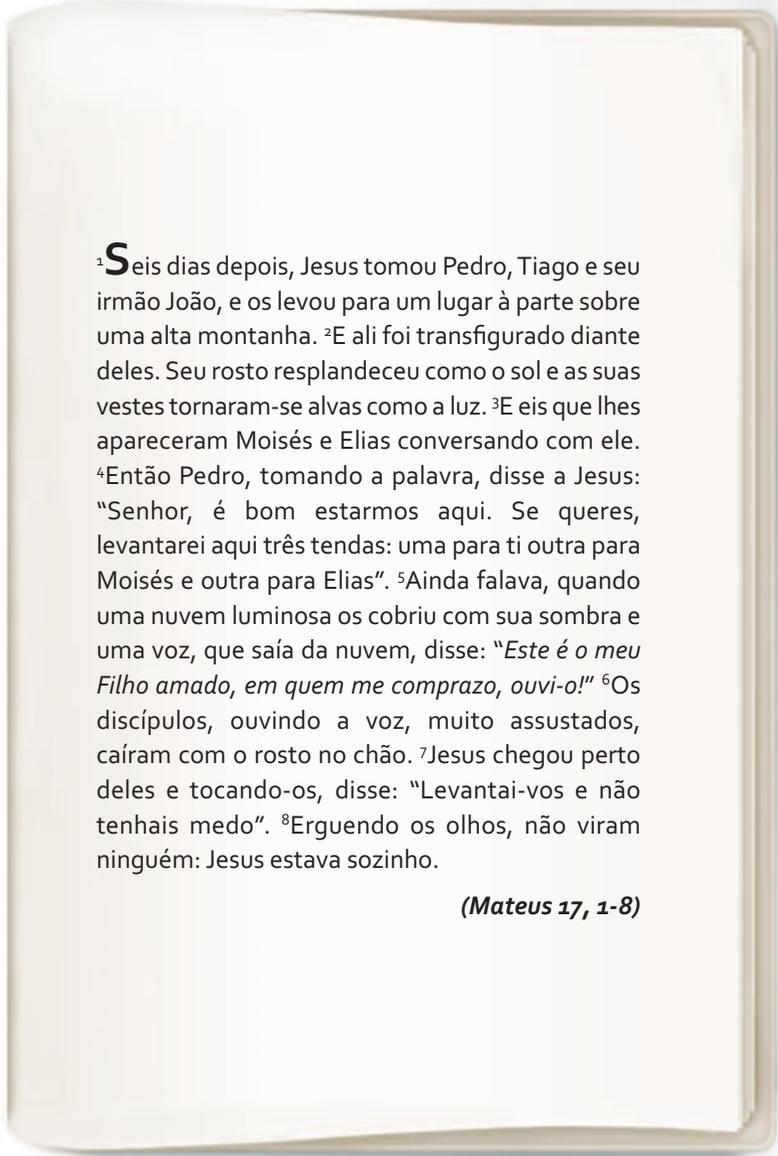
Ainda que as narrativas bíblicas dos três Evangelhos sinóticos pareçam essencialmente iguais, elas apresentam sutis particularidades, como é possível

notar na narrativa do evangelho de Lucas, que é o único que explicita o teor da oração de Jesus, menciona a sonolência dos discípulos e trata do diálogo entre Jesus, Moisés e Elias. A Bíblia de Jerusalém nos ajuda a entender que, enquanto Mateus valoriza a manifestação de Jesus como o novo Moisés, Marcos descreve a epifania do Cristo oculto e Lucas descreve a situação mais como uma experiência pessoal de Jesus, que, em um momento de oração, recebe a revelação sobre a sua morte próxima.

É possível notar na tela de Portinari, e na sua reprodução no vitral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, o momento em que a transfiguração se opera no rosto de Jesus, que, segundo Mateus, “resplandecia como o sol”, e suas vestes se tornavam brancas tal como a luz. O halo em tons de amarelo na pintura e no vitral traz a sensação de esplendor, do sol flamejante que envolve a figura do Cristo transfigurado. Ao lado dele, os dois profetas referidos nos evangelhos, Elias, à esquerda, e Moisés, à direita, que traz nas mãos as tábuas da Lei nas quais estavam gravados os mandamentos. A expressão dos discípulos nos vitrais, assim como se pode depreender das narrativas de Mateus, Lucas e Marcos, indica a surpresa e o temor diante da revelação.

O episódio da transfiguração permite ao círculo íntimo dos seguidores de Cristo compreender quem ele era. A mudança em sua aparência faz com que seus três discípulos, que antes só conheciam o corpo humano de Cristo, tivessem a percepção da divindade de Jesus, ainda que, como indicado pelos Evangelhos e também sugerido na obra de Portinari, eles não pudessem compreender completamente aquilo que viram e ouviram no Monte Tabor. Segundo alguns comentaristas bíblicos, esse episódio lhes dá a força necessária para receber a notícia de morte anunciada de Jesus.

É interessante notar que a escolha do tema dos vitrais muito se relaciona com a vida universitária. A relação com a narrativa do batismo de Jesus pode ser compreendida de forma literal: um rito de passagem no qual embarcamos em uma nova jornada com a esperança de trilhar caminhos férteis. Já a transfiguração, segundo o Padre Jesus Hortal S.J., seria uma alusão à passagem pela comunidade universitária, que implica em “ver que há um futuro, que é a transformação completa, mas que não podemos agora compreender”.



¹Seis dias depois, Jesus tomou Pedro, Tiago e seu irmão João, e os levou para um lugar à parte sobre uma alta montanha. ²E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu como o sol e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz. ³E eis que lhes apareceram Moisés e Elias conversando com ele. ⁴Então Pedro, tomando a palavra, disse a Jesus: “Senhor, é bom estarmos aqui. Se queres, levantarei aqui três tendas: uma para ti outra para Moisés e outra para Elias”. ⁵Ainda falava, quando uma nuvem luminosa os cobriu com sua sombra e uma voz, que saía da nuvem, disse: “*Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!*” ⁶Os discípulos, ouvindo a voz, muito assustados, caíram com o rosto no chão. ⁷Jesus chegou perto deles e tocando-os, disse: “Levantai-vos e não tendes medo”. ⁸Erguendo os olhos, não viram ninguém: Jesus estava sozinho.

(Mateus 17, 1-8)

São possíveis muitas interpretações das narrativas bíblicas do batismo de Jesus e da transfiguração e diversas leituras das obras de Candido Portinari selecionadas para os vitrais que hoje se encontram na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, e todas elas são significativas também pelo seu valor simbólico, como elemento de identidade que integra os espaços físico e imaginário da Universidade.

Detalhe do vitral *O Batismo de Jesus*.



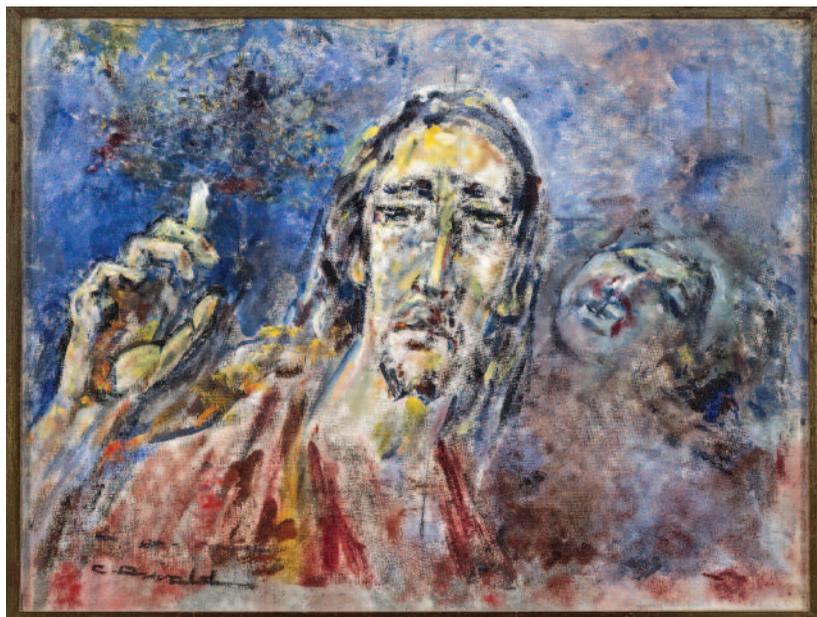
BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

- AQUINO, T. Suma Teológica III, q.45, a.1, c. apud DIAS E.P., João Scognamiglio Clá. "Ao transfigurar-se no Tabor, Jesus não quis somente fortalecer os apóstolos, mas todos os fiéis – incluindo cada um de nós –, até o fim do mundo. **Revista Arautos do Evangelho**, 2002, n. 8, p. 10. Disponível em: <<http://www.arautos.org/especial/17791/Transfiguracao-do-Senhor.html>>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BENTO, A. **Portinari**. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1980.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRANDÃO, C. A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FERREIRA S.J., P. M. G. Entrevista concedida à Silvia Ilg e a Clóvis Gorgônio. Rio de Janeiro, 26 jan. 2016.
- FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP). Museu de Arte Brasileira: Vitrais. Disponível em: <<http://faap.br/museu/vitrais.asp>>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- GOMBRICH, E. H. J. **A história da arte**. São Paulo: LTC, 2000.
- JOÃO PAULO II, Papa. **Carta do Papa João Paulo II aos artistas**. 1999. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- _____. **Carta Apostólica Rosarium Virginis Mariae do Sumo Pontífice João Paulo II ao episcopado, ao clero e aos fiéis sobre o Rosário**. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- MILANI, E. M. **Arquitetura, luz e liturgia**: um estudo da iluminação nas igrejas católicas. 2006. 116p. Originalmente apresentada como dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/Pesquisa/arquitetura%20luz%20e%20liturgia.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- MUSEU CASA DE PORTINARI. Museu Casa de Portinari apresenta a exposição Capela da "Nonna". Disponível em: <<http://museucasadeportinari.org.br/noticias/museu-casa-de-portinari-apresenta-a-exposicao-capela-da-nonna>>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- PROJETO PORTINARI. **A Última Ceia**. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/981>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- _____. **A Transfiguração**. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/95>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- _____. **O Batismo de Jesus**. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2779>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- _____. **O Batismo de Jesus**. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2476>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- _____. **A Transfiguração**. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2780>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- SÁNCHEZ S.J., J. H. Entrevista concedida a Silvia Ilg. Rio de Janeiro, 26 jan. 2016.
- VELOSO, A. Portinari também nos vitrais. **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 16 mar. 2009. Edição 212. Disponível em: <<http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=1317&sid=24&tpl=printerview>>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- SITES:
- Museu de Arte Brasileira da FAAP - www.faap.br/museu. Acesso em: 15 mar. 2016.
- Museu Casa de Portinari - museucasadeportinari.org.br. Acesso em: 15 mar. 2016.
- Projeto Portinari - www.portinari.org.br. Acesso em: 14 mar. 2016.
- Atelier Sarasá - www.sarasa.com.br. Acesso em: 15 mar. 2016.

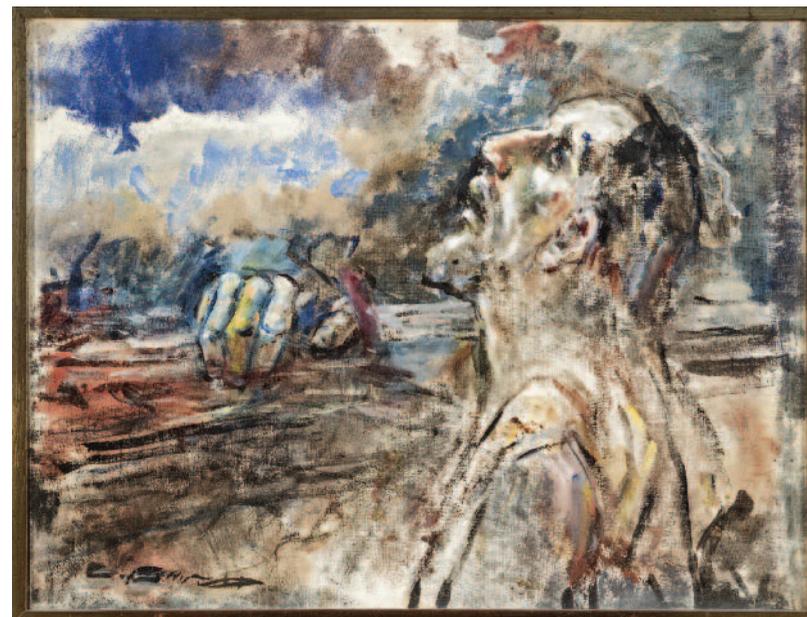
A VIA SACRA

ÓLEOS SOBRE TELA DE CARLOS OSWALD

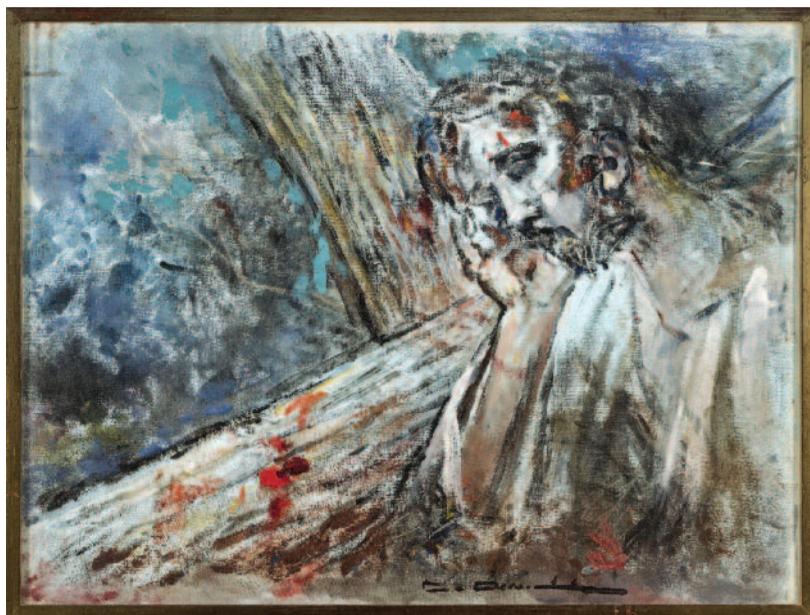
PROFA. MARGARIDA DE SOUZA NEVES,
MIGUEL ALEXANDRE DA COSTA AZALDEGUI E MILENA PEREIRA



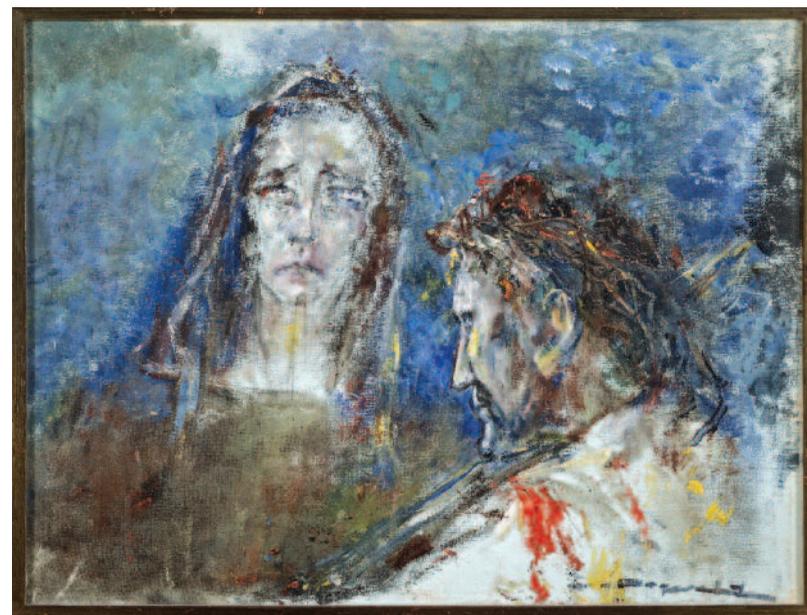
1ª Estação: Jesus Cristo é condenado à morte



2ª Estação: Jesus carrega a cruz



3ª Estação: Jesus cai pela primeira vez



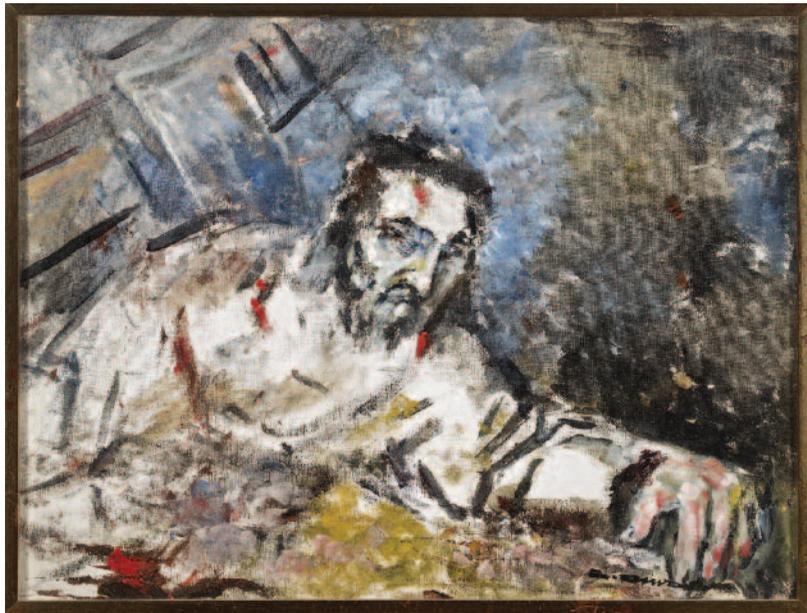
4ª Estação: Jesus encontra Maria, sua mãe



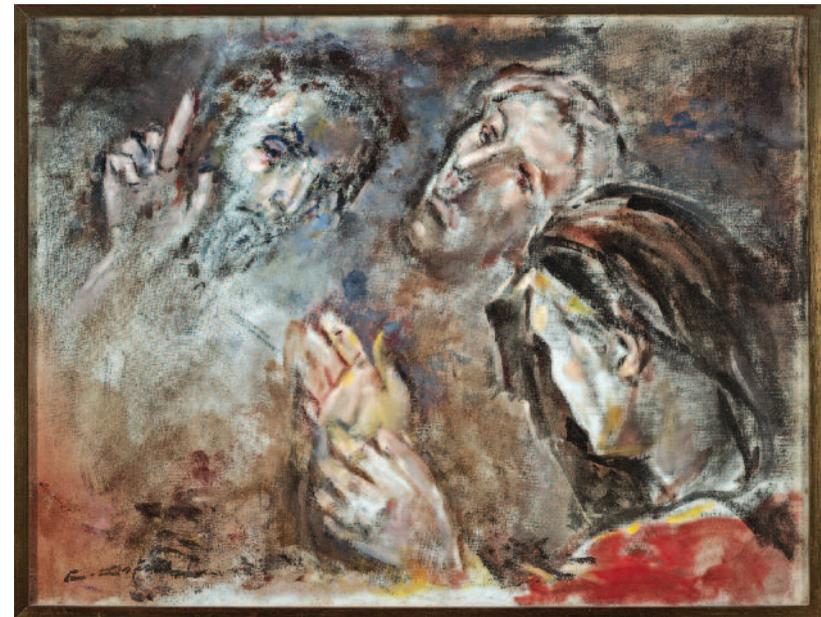
5ª Estação: O cireneu ajuda a levar a cruz



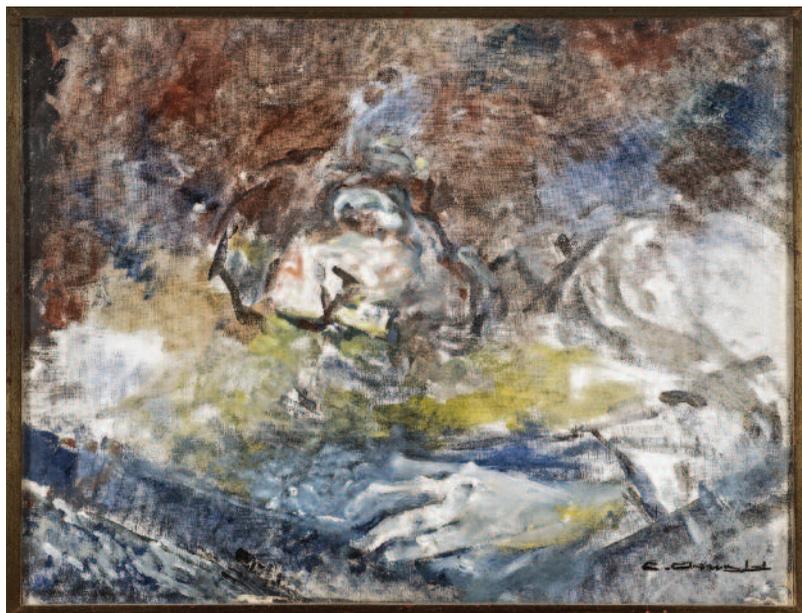
6ª Estação: Verônica enxuga o rosto de Jesus



7ª Estação: Jesus cai pela segunda vez



8ª Estação: Jesus consola as mulheres de Jerusalém



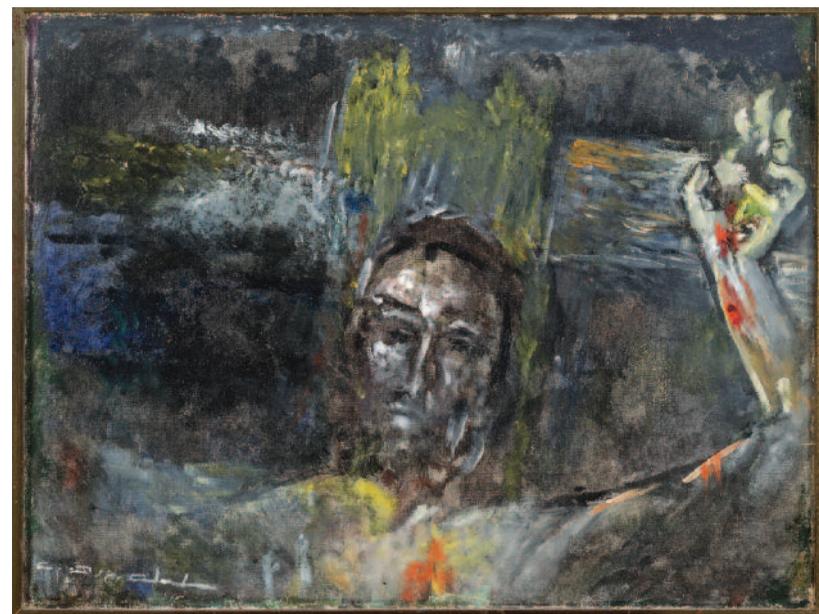
9ª Estação: Jesus cai pela terceira vez



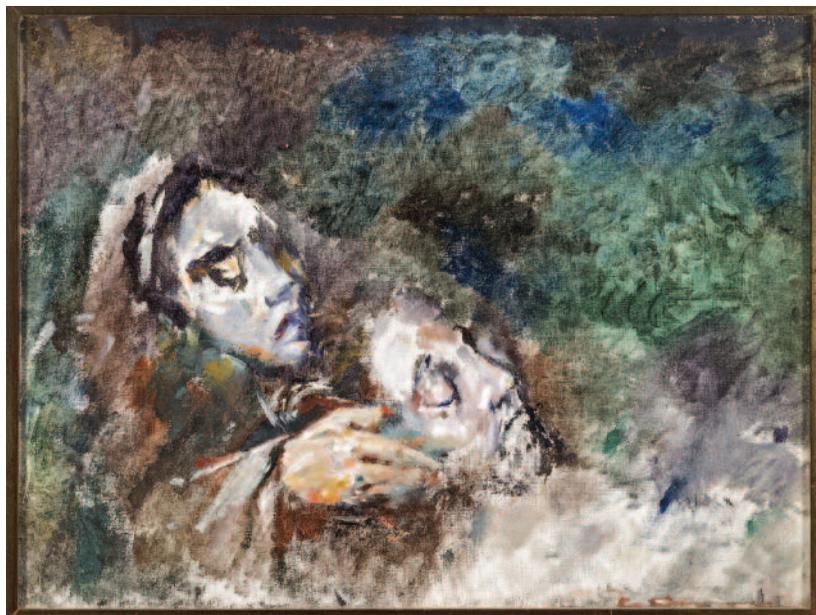
10ª Estação: Jesus é despido de suas vestes



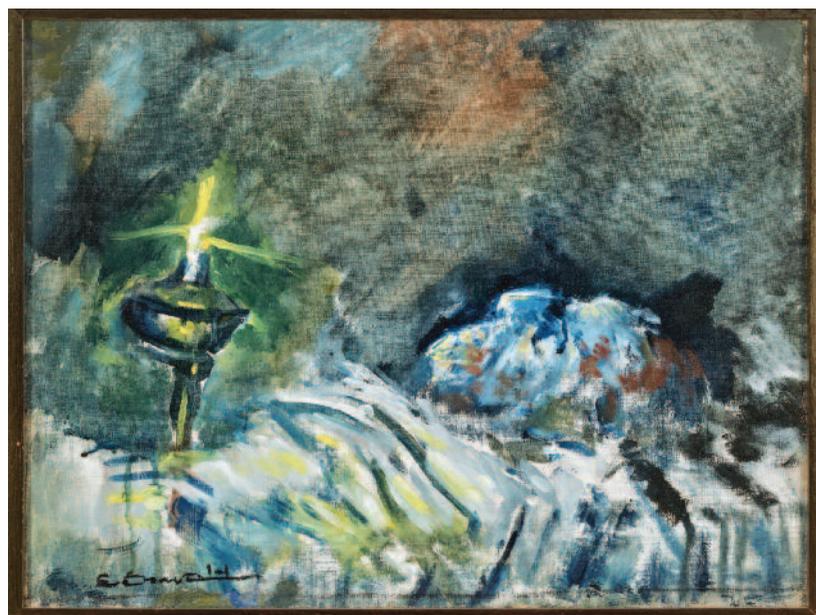
11ª Estação: Jesus é pregado na cruz



12ª Estação: Jesus morre na cruz



13ª Estação: Jesus, morto, é descido da cruz



14ª Estação: O corpo de Jesus é sepultado



Na parede simétrica e oposta ao altar-mor da Igreja do Sagrado Coração de Jesus na PUC-Rio, discreta, uma série de 14 telas pintadas a óleo pode passar despercebida. A assembleia reunida para as celebrações litúrgicas ou aqueles que entram na igreja estarão de frente para o sacrário e para as grandes imagens que presidem a nave central e, portanto, de costas para essas telas. No entanto, elas são preciosas por diversas razões. Nelas se materializa uma das muitas traduções de uma forma de oração de longa tradição entre os cristãos. E a história comovente desses quadros remete à memória de um artista plástico brasileiro mais conhecido por especialistas do que pelo grande público.

Os quadros que hoje dão vida à parede posterior da igreja do *campus* da PUC-Rio representam uma via sacra, lugar de memória dos episódios do caminho da cruz feito por Jesus Cristo e narrado pelos Evangelhos, que vai do Pretório, onde foi condenado, ao monte Calvário, lugar de sua morte na cruz.

O pintor das 14 telas é Carlos Oswald, artista plástico brasileiro nascido em Florença no ano de 1882, filho do músico Henrique Oswald. Carlos Oswald é responsável por pinturas murais em prédios públicos do Rio de Janeiro e em pavilhões brasileiros em Exposições Internacionais. Foi gravurista e professor de gravura, técnica na qual é considerado um grande mestre. É autor de numerosas telas e desenhos, atuante e reconhecido em seu tempo também no campo da arte sacra. São dele os estudos e o desenho definitivo da estátua do Cristo Redentor, construída no topo do morro do Corcovado e que se tornou o ícone por excelência da cidade do Rio de Janeiro.

Parede posterior da Igreja do Sagrado Coração de Jesus e as telas com a Via Sacra pintada por Carlos Oswald. 2016. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



No conjunto da numerosa e variada produção artística de Carlos Oswald, a via sacra que hoje está na Igreja da PUC–Rio ocupa um lugar muito especial. É sua última obra, pintada por volta de 1965, quando a doença que afetou seus olhos nos últimos anos de vida estava avançada. Quase sem enxergar, contou com a parceria da companheira da vida inteira, sua esposa Maria Gertrudes Bicalho.

Lilita, como era conhecida na intimidade, o ajudou a

dar forma e cor a essa derradeira obra, segundo o depoimento de uma de suas netas, a professora de Departamento de Educação da PUC–Rio Isabel Alice Oswald Monteiro Lellis. Pintados quando Carlos Oswald apenas distinguia as formas que fixava nas telas, talvez sejam esses os mais modernos de seus quadros e, paradoxalmente, aqueles em que seu desejo maior como artista chegue mais perto da realidade: o desejo de pintar a luz.



Essa tinha sido a maior ambição de Carlos Oswald como pintor: capturar a luz em sua pintura. Para isso, investigou ao longo de toda a sua vida as técnicas pictóricas para reproduzir os efeitos de luz. Por isso, resume a arte da pintura e o elemento de definição do que seja a maestria de um pintor na capacidade de apreender e transpor para um quadro o mistério da luz.

É ele mesmo quem o afirma. Maria Isabel Oswald Monteiro, na biografia de seu pai que escreve, cita um artigo publicado no *Jornal do Comércio* em que Carlos Oswald resume o que é ser pintor e sublinha sua convicção pela utilização do termo em francês, tão ao modo da elite letrada da capital federal nas primeiras décadas do século XX: "É isto mesmo o pintor: um indivíduo que tem a possibilidade de transformar um pedaço de papel amarrado em *Lumière*, em luz."

É por sua peculiar forma de expressar a luminosidade e pintar a luz, em boa parte assimilada do impressionismo, que Carlos Oswald é reconhecido pela crítica de seu tempo e premiado nos salões do Brasil e do exterior.

Gonzaga Duque assim se expressou sobre ele em crônica publicada na revista *Kósmos* de outubro de 1906, após ter visitado o Salão da Academia Nacional de Belas Artes daquele ano, onde o quadro *Violinista* do jovem artista obtivera a medalha de prata:

Acho-o soberbo, é uma das melhores obras deste Salão. O Sr. Carlos Oswald trouxe para a pintura o talento com que o seu ilustre pai cultivava a música. Esta cabeça está viva, não se pode negar; há alma nesses olhos, essas mãos têm sangue, e músculos e nervos. Admirável figura! [...] A mão desse moço tem a segurança de um mestre, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua palheta [sic] possui um brilho pouco

comum, a sua tinta ilumina como um raio ou suaviza e melancoliza como o luar.

Tal como Gonzaga Duque em 1906, o crítico de arte do jornal *O País* que se assina como L.F. destaca, em 1913 – ano em que Oswald foi premiado com uma medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes – a habilidade do pintor na técnica que lhe permite representar a luminosidade:

[...] o excelente estudo de nu e reflexos de luz [...] de efeitos surpreendentes [...] a que intitulou – *Estudo de reflexos*. É quadro de mestre, cheio dos encantos e qualidades da verdadeira arte. Representa um corpo nu de mulher, banhado pelos reflexos de várias tonalidades, que se harmonizam com admirável justeza.

Esse quadro, como o reconhece o próprio artista em sua autobiografia, mais do que um estudo anatômico, é um trabalho de efeitos de luz. *Reflexos*, juntamente com o quadro premiado, intitulado *Tocando Debussy*, também um estudo de contraste entre sombras e luzes, e ainda um terceiro quadro, que recebeu o título de *Supremo esforço* foram adquiridos pelo Museu Nacional de Belas Artes.

Também os que não admiravam sua arte e sua técnica veem na busca de pintar a luz o traço autoral mais característico de seu trabalho. É o caso, por exemplo, de Monteiro Lobato, que escreve uma crítica ácida a Oswald e compara os efeitos de luz dos quadros do artista às técnicas coreográficas da norte-americana Lóie Fuller, hoje considerada como uma das criadoras da dança moderna, mas em sua época vista como uma dançarina de cabaré, a despeito de sua amizade com Toulouse Lautrec, Rodin, Marie Curie e com um vasto círculo artístico e intelectual francês. Fuller descobriu a potencialidade dos efeitos da luz sobre o vestuário de sedas e tafetás dos bailarinos e utilizou-os largamente em suas coreografias.



Carlos Oswald. *Tocando Debussy*. Água-forte em cores, assinada. 1914. Feita a partir do óleo sobre tela do mesmo pintor, c. 1913. Ambas pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Lobato escreveu na *Revista do Brasil* em 1917:

Carlos Oswald [sic], talento cheio de personalidade e já senhor de maneira própria, expõe 14 telas nas quais dá largas à sua paixão pelos efeitos de luz artificial, caindo até num *loie-fullerismo* pictural provocador de comentários tais como *trop chiqué* [muito afetado] e outros da família.

Tal como os jornais de sua época, a fortuna crítica da obra de Carlos Oswald associa sua pintura à luz. Assim, a tese de doutorado defendida na UNESP por Maria Amélia Blasi de Toledo Piza intitula-se *A poética da luz na obra de Carlos Oswald*. O filme documentário dirigido por Regis Faria, e que toma por tema a vida e a obra do pintor, põe em evidência, desde seu título – *Carlos Oswald, o poeta da luz* – o desejo do artista de capturar a luz pela pintura. Em entrevista gravada para esse documentário, o crítico de arte e curador Paulo Herkenhoff lembra que a preocupação com a luminosidade dos quadros é própria da pintura europeia da virada do século XIX para o XX e sublinha que, no Brasil, Oswald representa o movimento que busca converter a luz em cor. E a biografia escrita por Maria Isabel Oswald Monteiro destaca a associação entre o artista e os efeitos de luminosidade tanto no conteúdo como no título *Carlos Oswald (1882 – 1971): pintor da luz e dos reflexos*.

Nesse livro encontra-se reproduzido como epígrafe um trecho significativo de um artigo publicado por Oswald no *Jornal do Comércio*, em 1963:

Numa manhã, em Paris, saí para mandar emoldurar uma aquarela: abrindo a porta da *Maison Boulanger*, no Montparnasse, o vento desenrolou o embrulho e o meu trabalho caiu do outro lado do balcão. A mocinha funcionária da casa apanhou o papel e, esticando os braços, afastou-o dos olhos para melhor apreciá-lo; inclinou a cabeça e disse sorrindo: *Oh! La lumière!*

Não há razão para duvidar do relato do artista, ainda que não seja possível verificar sua veracidade. Talvez mais

eloquente que a exclamação da jovem vendedora seja a vontade de Carlos Oswald de associar a memória de sua obra como pintor ao desejo de pintar a luz.

Esse é o denominador comum mais expressivo de sua pintura. E a via sacra da Igreja da PUC–Rio atesta, em cada um dos quadros que a compõe, que esse desejo está de tal modo entranhado em sua pintura que, mesmo quando enfrenta a dificuldade crescente de enxergar a luz, Oswald continua a pintá-la.

A luz no lenço e no rosto da Verônica na 6ª estação da via sacra. Verônica enxuga o rosto de Jesus. Óleo sobre tela de Carlos Oswald. c. 1965. Rio de Janeiro, Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



E. Arnold



Plural e múltiplo em sua produção artística, é como um dos introdutores da arte da gravura no Brasil, gravurista exímio, mestre responsável pela formação de uma geração de gravuristas brasileiros e divulgador dessa técnica que Carlos Oswald é mais valorizado hoje no meio artístico.

Nascido na virada do século XIX para o século XX, na encruzilhada, portanto, entre mundos culturais diversos, formado na escola de pintura figurativa clássica e fiel àquilo que considerava a “verdadeira arte”, o pintor se reconhecia dividido entre diversas tendências estéticas e, uma vez mais, escreveu em seu livro de memórias serem os efeitos de luz sua marca autoral:

Nunca reneguei o clássico para me entregar completamente ao impressionismo e vice versa, mas as duas estradas, e a do sintetismo, tenho seguido a vida inteira, às vezes obedecendo às três tendências contemporaneamente, conforme o gênero de pintura que fazia. Os “efeitos de luz” foram o primeiro resultado do enriquecimento de minha palheta [sic]; produzi-os em quantidade.

No mesmo livro, reconhece ser “considerado retrógrado pelos colegas modernistas”, a quem critica, ao mesmo tempo em que expressa seu descontentamento com o que vê no universo das artes a partir da década de 1930: “tudo mudou nos dias que correm e, penso eu, devido às correntes modernistas, que tornaram a arte incompreensível à maior parte dos homens”.

Em seu duplo esforço por empreender um caminho próprio e por diferenciar-se dos modernistas e futuristas, Carlos Oswald afirmava, no que escrevia e no que produzia como artista, sua autonomia; seu desejo de permanecer fiel ao que chamava de “nossa arte tradicionalista”, de cunho clássico e figurativo; sua versatilidade que fez com

que dominasse técnicas muito diversas e uma gama variada de formas de expressão artística, mas também seu isolamento crescente no campo das artes plásticas brasileiras; suas críticas à política oficial em relação à arte; sua aguda consciência de ser um homem e um artista atravessado pelas tensões e contradições de seu tempo.

Amargo, explicita em suas memórias seu desgosto com as diretrizes do Estado no que diz respeito ao mundo das artes e dos artistas ao referir

[uma] mudança radical nas diretrizes governamentais – o Estado passou a proteger unicamente os modernistas. As decorações plásticas que até então eram distribuídas ao elemento tradicionalista (Corrêa Lima, Rodolfo Chambelland, Elyseu Visconti, eu etc.), foram transferidas para Portinari, Niemeyer etc. O ministro Capanema era entusiasta das novidades extravagantes [...]. E, do outro lado, mostrava-se adversário de nossa arte. [...] As grandes paredes dos edifícios de múltiplos andares foram enchidas com as figurações expressionistas e cubistas dos modernistas; os nomes dos tradicionalistas foram esquecidos até hoje.

Lúcido, demonstra em trecho de seu diário citado por sua biógrafa a convicção de, já em 1939, não pertencer mais nem ao mundo dos pintores acadêmicos nem muito menos àquele dos modernistas:

Hoje veio visitar-me o Sebastião Fernandes, pintor da velha guarda, acadêmico na medula. Um bom amigo meu, mas ele nem olhou os meus trabalhos [...] os moços modernistas também viram a cabeça quando encontram os meus quadros. Estou pois entre dois fogos!

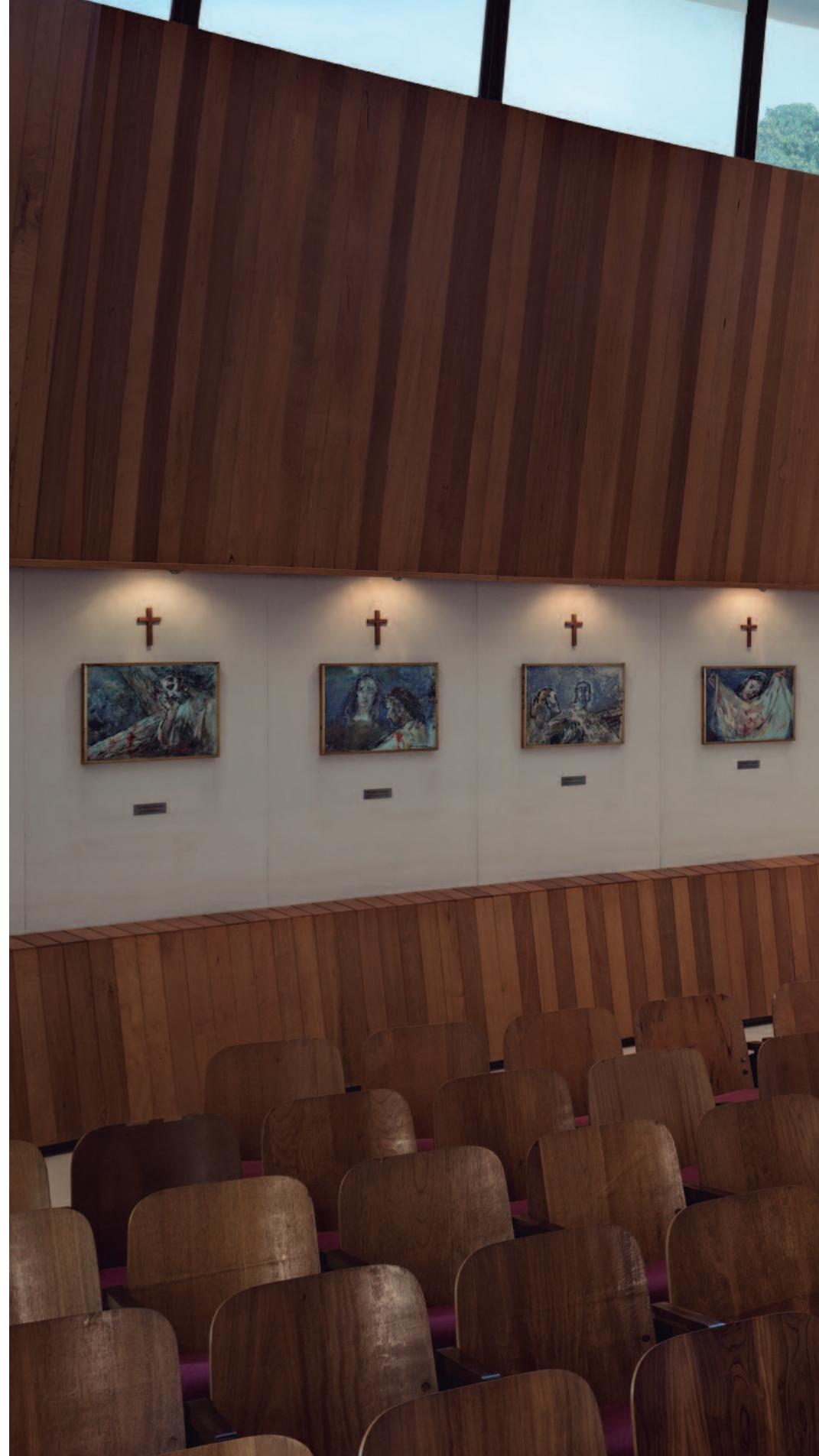
Desde a infância Oswald respirou arte, igrejas, galerias e museus de Florença, além de frequentar com seu pai os círculos de artistas brasileiros em visita à cidade ou nela residentes, tais como Décio Villares, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello e, principalmente, Pedro Américo, como relata Maria Isabel Oswald Monteiro, que

também informa que a iniciação de Carlos como pintor deu-se pelas mãos de Edoardo Gelli, hábil retratista e pintor de interiores de estilo clássico, que tornou-se presidente do Círculo de Artistas de Florença.

Essas referências são indícios de que os postulados da escola clássica de pintura estavam indelevelmente gravados em Carlos Oswald e em sua maneira de pintar, o que em muito contribuiu para seu sucesso nos meios artísticos brasileiros quando chegou ao país, em 1913, momento em que o academicismo dominava os salões e a Escola Nacional de Belas Artes.

Na segunda metade da década de 1920, quando as várias traduções do moderno começam a avançar no cenário artístico do Brasil, Oswald se tornou um pintor de escola clássica em tempos de hegemonia modernista. Buscou então na gravura, que escreve em suas memórias ser “a arte de meu coração”, no magistério dessa arte que passa a exercer em 1914 no Liceu de Artes e Ofícios, na ilustração gráfica e na arte sacra os campos privilegiados para sua realização como artista e para garantir o sustento de sua numerosa família.

Parede posterior da Igreja do Sagrado Coração de Jesus e as telas com a 3ª, 4ª, 5ª e 6ª estações da Via Sacra pintada por Carlos Oswald. 2016. Fotógrafo Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.





Foi apenas em 1915, já com seus quadros expostos e premiados em Salões Nacionais, que Carlos Oswald visitou pela primeira vez a temática religiosa em seu trabalho, ao receber da cúria arquidiocesana a encomenda da decoração interna da chamada *Sala dos Párocos* do Palácio São Joaquim, sede da Arquidiocese do Rio de Janeiro, edifício projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de Los Rios. Os temas escolhidos foram a primeira missa celebrada no Rio de Janeiro e a chamada Batalha das Canoas, em que se enfrentaram os colonizadores portugueses e os franceses que tentaram estabelecer na Baía da Guanabara a França Antártica.

Oswald pintou a cena da missa, celebrada pelo frade franciscano e cosmógrafo francês André Thevet, a quem assiste um grupo de franceses, entre os quais se destaca, de armadura, Nicolau Durand de Villegaignon, o comandante da expedição francesa de 1555. Na cena da batalha entre franceses e portugueses, introduziu na composição um São Sebastião, o patrono da cidade, vestido como soldado romano, que protege e anima os portugueses. Na parte superior das paredes da sala, fez que o episódio da Batalha das Canoas, travada em 1566, se inscrevesse em uma sequência de triunfos da Igreja de Roma, e que os portugueses mortos na batalha estivessem associados aos mártires da Igreja. Esse mesmo tema será retomado por ele no vitral situado acima do túmulo de Estácio de



Mural na Sala dos Párocos no Palácio São Joaquim, Rio de Janeiro. A cena representa a Batalha das Canoas. Pintura mural de Carlos Oswald. c. 1915. Acervo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Fotógrafo Antônio Albuquerque.

Carlos Oswald. *A Última Ceia*. 1923. Gravura em Metal que retoma o tema de seus quadros a óleo mais conhecidos. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Sá, o fundador da cidade, na Matriz de S. Sebastião, e o mural do Palácio São Joaquim foi reproduzido em baixo relevo no pedestal da imagem de São Sebastião da Igreja dos Capuchinhos, no Morro do Castelo.

A especificidade dos murais decorativos dessa sala do Palácio São Joaquim, em que a temática do sagrado se enlaça tão evidentemente com episódios supostamente históricos, leva o pintor, ao publicar sua autobiografia, a considerar “não propriamente arte sacra, mas arte cívico-religiosa”.

Os trabalhos realizados por Oswald na Sala dos Párocos devem ter agradado às autoridades eclesiásticas, uma vez que, quando o Palácio foi definitivamente concluído em 1918, várias de suas salas estavam pintadas pelo artista, inclusive o teto da *Sala da Capela*. E, por outro lado, o pintor descobriu na arte sacra um campo profissional especialmente fértil, que o levou a escrever no livro publicado em 1957: “Quero agora insistir a propósito do assunto que intenso interesse despertou em mim nestes últimos 20 anos: a decoração sacra.” O fato de se considerar um pintor de sentimentos, sensações e interioridades, segundo ele, o “preparou para enfrentar as dificuldades próprias da arte sacra”.

Ainda em 1918, iniciou os estudos para um mural para a Igreja do Bom Jesus, situada no Largo do Brás, em São Paulo. Esse trabalho deu origem àquela que Carlos Oswald considerou “ser [...] a composição mais importante que executei”, uma *Última ceia* da qual fez mais de cem versões, todas com variantes e com a utilização de várias técnicas. De uma dessas versões, um óleo sobre tela, vendeu os direitos de reprodução, segundo suas próprias palavras, “por uma ninharia à Casa Stehli Frères, de Zurich”. A estampa, reproduzida em milhares de cópias foi amplamente difundida por toda a Europa e Américas pela editora suíça.

Destino semelhante teve outro de seus quadros, um Sagrado Coração de Jesus no qual a paixão do pintor pela



luz é patente. O próprio Oswald o reafirma em artigo publicado no *Jornal do Comércio* de 03 de fevereiro de 1963, no qual escreve que, ao pintar um Sagrado Coração, o artista deve “representar uma figura que dê a impressão da luz [...] que tenha um coração não de carne [...] mas de Luz”. Também nesse caso o tema foi por ele muitas vezes retomado com variações e novamente foram vendidos aos mesmos editores suíços os direitos de reprodução da tela.

São numerosos os quadros e as gravuras com temas religiosos que saíram do atelier de Carlos Oswald e, desde 1930, o pintor dedicou-se também a desenhar vitrais, que qualificou como “mosaicos de luz”. De seus desenhos originaram-se os que adornam, entre outras, as Igrejas da Glória do Largo do Machado, de Santa Margarida Maria da Lagoa e do Mausoléu Imperial na Catedral de Petrópolis.

Carlos Oswald.
*Sagrado Coração
de Jesus*. Óleo
sobre tela. s.d.
Fundação Padre
Leonel Franca,
PUC-Rio.
Fotógrafo Antônio
Albuquerque.



No final da década de 1930, participou da decoração interna da Igreja de Santa Terezinha do Menino Jesus, situada hoje perto da saída do Túnel Engenheiro Coelho Cintra, mais conhecido pelos cariocas como Túnel Novo. O projeto dessa igreja é do arquiteto Archimedes Memória em parceria com Francisco Cuchet e é uma das poucas igrejas *art déco* do Rio de Janeiro. Carlos Oswald fez os desenhos dos vitrais e os estudos para o grande mosaico do presbitério e, nesses trabalhos, procurou seguir o estilo proposto para a arquitetura e decoração do templo, ainda que essa versão do moderno não fosse propriamente do seu estilo. Inaugurada em 1940, seu primeiro pároco foi o Padre Leovigildo Franca, irmão do Padre Leonel Franca, S.J., fundador e primeiro reitor da PUC-Rio.

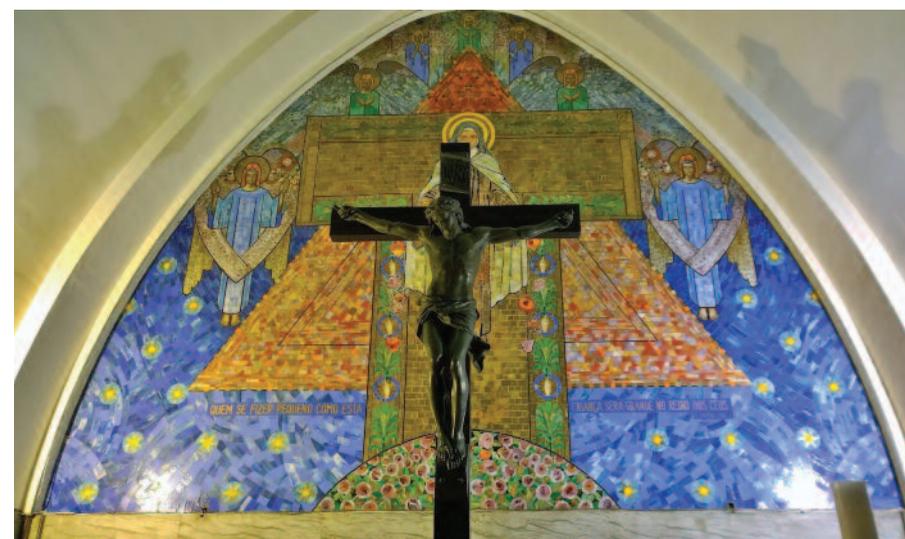
Oswald havia sido qualificado como “pintor convencional” nas páginas da revista católica *A Ordem*, publicada pelo Centro Dom Vital, e foi atacado por radicais conservadores, muitos deles católicos, por ser um pintor “moderno e incompreensível” em razão de seu trabalho na Igreja de Santa Terezinha. Outra vez “entre dois fogos”, conforme informa sua biografia, “escreveu então, em

doze folhas que dirigiu a *gregos e troianos* uma minuciosa memória explicativa em defesa de seus trabalhos”.

Também atuou, com Heitor da Silva Costa, em projetos de estatuária para monumentos públicos. O desenho do Cristo Redentor do Corcovado é seu trabalho mais importante, realizado, segundo ele próprio, em três etapas, a primeira com o Cristo abraçado à cruz, a segunda com os braços em cruz e a terceira com os traços do atual monumento, cuja maquete foi encomendada ao escultor Paul Landowski, em Paris. De Oswald são ainda os desenhos do Trono de Fátima, em Petrópolis, e de outro Cristo Redentor, em São João d’El Rei.

Foi o ilustrador da edição feita em 1940 do *Poema da Virgem*, do Padre José de Anchieta S.J. Fundou, em 1946, da S.B.A.C. (Sociedade Brasileira de Arte Cristã) e, como escritor, publicou artigos sobre arte sacra em revistas especializadas do Brasil e do exterior e em jornais de grande circulação, tais como o *Correio da Noite*, o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*.

Mosaico da abside
da Igreja de Santa
Terezinha do
Menino Jesus.
Carlos Oswald.
1940. Fotógrafo
desconhecido.





Entre seus numerosos trabalhos de temática religiosa estão várias vias sacras. No livro *Como me tornei pintor*, Carlos Oswald elenca as que lhe parecem mais significativas:

As principais são: a da igreja de Nossa Senhora do Carmo em São Paulo [...]. A segunda foi-me encomendada pelo Sr. Francisco Oliveira para sua capela particular em Botafogo.

A terceira executei em gravuras a água forte [...] A quarta Via-Sacra pintada sobre tábuas de cedro foi-me encomendada por Monsenhor Joaquim Nabuco para sua igreja de Santa Teresa [...] A quinta pertence à igreja de Nossa Senhora do Rosário em Campos, Estado do Rio. A sexta decora a matriz da cidade Coronel Fabriciano, no interior de Minas Gerais. A sétima executei especialmente para o templo nacional de São Pedro, em Caracas, Venezuela.



◀ Nas paredes laterais da capela da PUC-Rio situada no quinto andar do Edifício Cardeal Leme, a via sacra monocromática de Carlos Oswald. 1966. Fotografia desconhecida. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

Na mesma passagem escreveu estar, no momento em que o livro foi publicado, “estudando a possibilidade de representar a Via-Sacra somente com o rosto de Nosso Senhor para simplificar ao máximo a composição”. Quando concluiu esse projeto, em 1956, essa representação se tornou a versão mais conhecida entre suas criações sobre o caminho da cruz, reproduzido e multiplicado em várias igrejas e capelas e publicado também em pequenas estampas, divulgadas pelo país a fora. Uma das cópias dessa via sacra monocromática esteve nas antigas capelas da PUC–Rio, situadas, primeiramente, no quinto andar do Edifício Cardeal Leme e, depois, nos *pilotis* do mesmo edifício e chegou a ser instalada na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, quando foi inaugurada.

As *vias sacras* inscreveram Oswald na longa linhagem de artistas que representaram a sequência das cenas da paixão de Cristo fixadas pelos textos evangélicos ou conservadas pela tradição oral das comunidades cristãs.

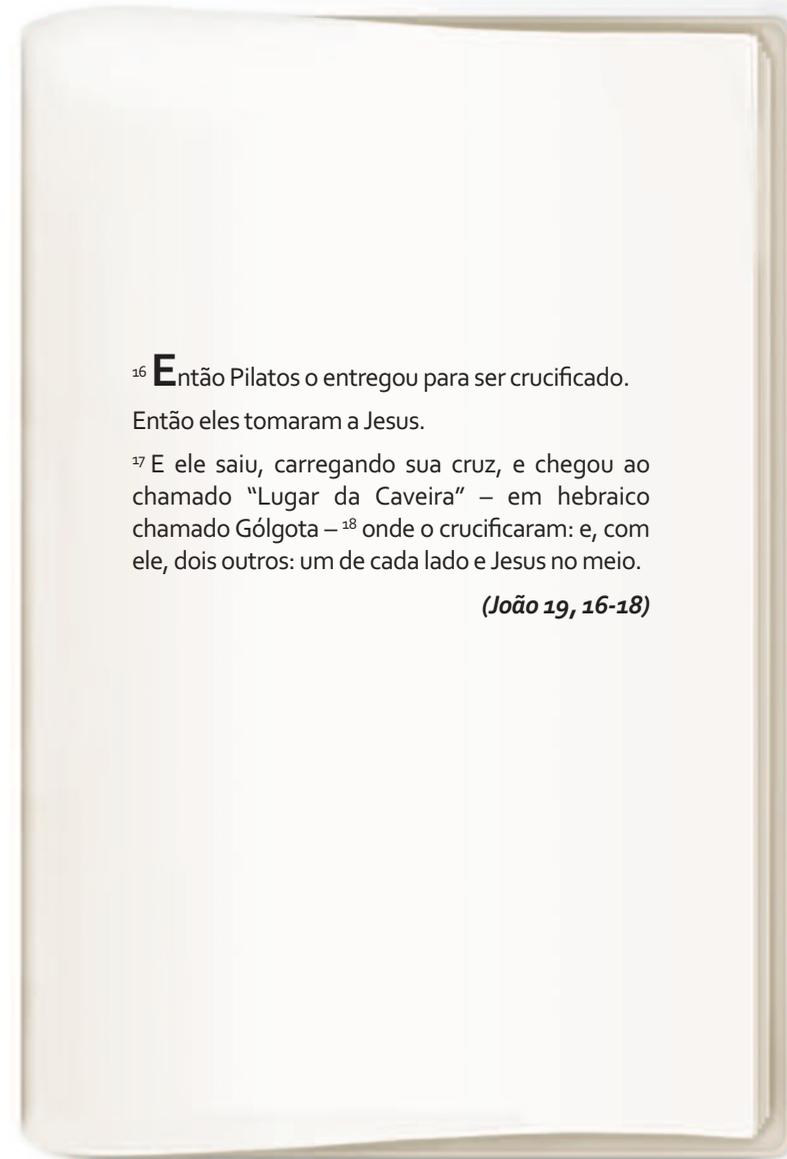
Essa tradição remonta ao período medieval, quando os cristãos do Ocidente intensificaram as peregrinações a Jerusalém. Especialmente significativos, os lugares relacionados à paixão e morte de Cristo sempre foram visitados. Por volta do século XII, alguns conventos e mosteiros começaram a construir capelas com oratórios que representavam cenas da paixão, de modo a permitir uma peregrinação simbólica para os que não tinham possibilidade de ir a Jerusalém.

¹⁶ Então Pilatos o entregou para ser crucificado.

Então eles tomaram a Jesus.

¹⁷ E ele saiu, carregando sua cruz, e chegou ao chamado “Lugar da Caveira” – em hebraico chamado Gólgota – ¹⁸ onde o crucificaram: e, com ele, dois outros: um de cada lado e Jesus no meio.

(João 19, 16-18)



A partir dos séculos XIII e XIV, principalmente pela ação dos frades franciscanos, essas representações começam a conformar um itinerário dividido em etapas, denominadas passos ou estações. Cada uma das estações estava dedicada a um episódio vivido por Cristo no caminho entre o Pretório de Pilatos e o Calvário. No último quartel do século XVI a via sacra toma a forma das 14 estações que são conhecidas hoje em todo o mundo.

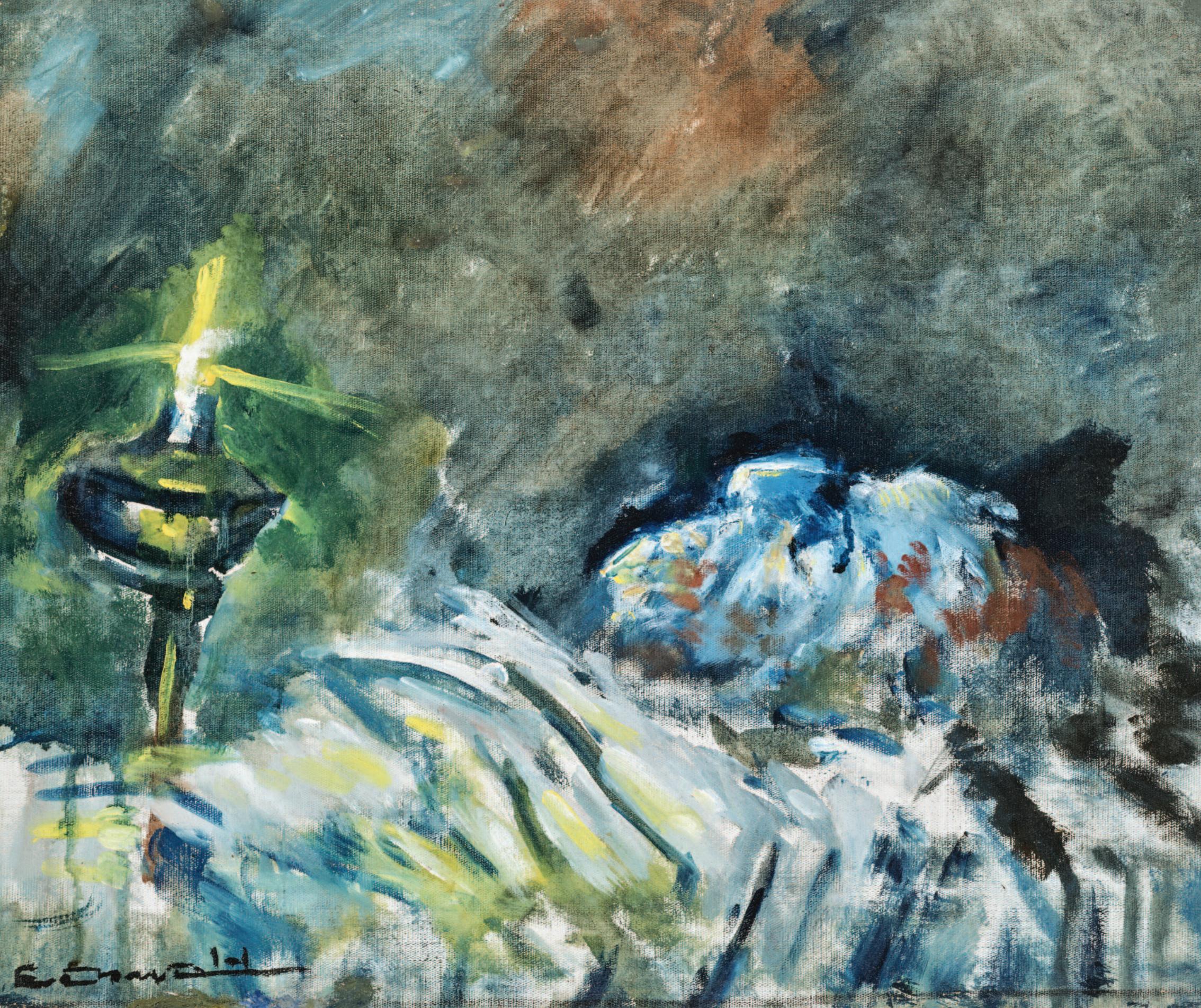
Nas cidades coloniais portuguesas na América, é comum encontrar pelas ruas pequenas capelas com cenas da paixão. Isentas ou adossadas às casas, são conhecidas como *passos da paixão*, e abertas somente na Quaresma e Semana Santa, quando marcam o roteiro e o ritmo das procissões solenes, tradição que se mantém até hoje. As mais conhecidas dessas *vias sacras* que pontuam as cidades coloniais estão nas cidades históricas mineiras, como Congonhas, onde o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos abriga as capelas com as talhas do Aleijadinho, ou nos passos das ruas e ladeiras de Mariana, Vila Rica – hoje Ouro Preto –, Tiradentes, mas também são encontradas em outras cidades, como Paraty, por exemplo.

Percorrer os passos da paixão com as procissões que serpenteiam pelas ladeiras coloniais; seguir a dramatização da prisão de Jesus Cristo na Procissão do Fogaréu em Goiás Velho; ver a encenação do caminho da cruz nos Arcos da Lapa (Rio de Janeiro), no Morro da Capelinha (Brasília), em Nova Jerusalém (Pernambuco) ou acompa-

nhar as estações da via sacra por meio das imagens dispostas nas paredes de tantas igrejas são formas de fazer memória das narrativas bíblicas e daquelas criadas pela tradição do povo sobre a via dolorosa seguida por Cristo até o momento em que seu corpo é descido da cruz, preparado segundo o rito judaico e sepultado em um túmulo escavado na rocha.

Como todos os pintores e escultores famosos ou anônimos que, ao longo dos séculos, traduziram em imagens a via sacra, Carlos Oswald pintou, no final da vida, as 14 telas que hoje estão na Igreja da PUC–Rio para perpetuar essa memória e para alimentar essa tradição. Como toda tradição e toda memória, as que se materializam em uma via sacra assumem diversas formas e dialogam de diferentes maneiras com o tempo e com a vida. Caso as tivesse pintado hoje, provavelmente Oswald teria acrescentado mais uma tela, já que as versões mais recentes da via sacra, para incorporar a centralidade da mensagem da vitória da vida sobre a morte, introduzem uma 15ª estação no caminho da cruz, representação da ressurreição do Cristo.

Não deixa de ser sugestivo que, ao pintar a última tela de sua última obra como pintor – aquela relativa ao sepultamento de Jesus Cristo –, Carlos Oswald, que se viu e foi visto como o pintor da luz, tenha feito brilhar a luz de uma lamparina, ponto de fuga do quadro, para romper a escuridão da morte.



Edwards

A luz da lamparina acesa na 14ª Estação da Via Sacra. Jesus é sepultado. Óleo sobre tela de Carlos Oswald. c. 1965. Igreja do Sagrado Coração de Jesus da PUC-Rio. Fotografia Cesar Barreto. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



A via sacra que hoje está na Igreja do Sagrado Coração nela chegou há relativamente pouco tempo, mas a relação do pintor com a PUC-Rio é antiga. Em suas memórias, Carlos Oswald acrescentou um *Apêndice* com o registro de 530 de suas obras e assinalou que nem todas estavam localizadas e registradas. A penúltima obra cadastrada é um *Retrato do Padre Alonso*, que, segundo afirmou o artista, estava na PUC-Rio. A listagem atribui o número 529 ao retrato do Padre Arturo Alonso Frias S.J., que presidiu a Universidade entre os anos 1956 e 1962, mas não traz o ano em que esse retrato foi pintado. No entanto, um trabalho registrado antes dele traz a data de 1956. É provável, portanto, que a Universidade tenha encomendado o retrato a óleo do quarto Reitor da PUC-Rio nos anos iniciais de seu mandato. Esse retrato não foi localizado na PUC-Rio e nenhuma das pessoas consultadas dele se lembra.

Além do retrato do Padre Alonso, cujo paradeiro é hoje desconhecido, os desenhos monocromáticos da antiga via sacra que tomava por tema apenas o rosto e as mãos de Cristo, feitos a carvão com a técnica *au fusain* e estiveram tanto nas antigas capelas como na igreja atual da Universidade, constituíram, por anos, marcas da presença de Carlos Oswald no *campus*, complementada mais recentemente por outros quadros seus, como aquele intitulado *Os Discípulos de Emaús*, que representa uma cena em que o Cristo ressuscitado se encontra com dois discípulos, atualmente no escritório do Reitor e, ainda, por um Sagrado Coração de Jesus hoje na Fundação Padre Leonel Franca e outras 4 obras doadas pela família. E pelas 14 telas da sua última via sacra.

A relação do pintor Carlos Oswald com a PUC-Rio não se limita, no entanto, à presença de suas obras no *campus*. Na verdade, ela transborda para além de seu tempo de vida, já que alguns de seus netos e muitos de seus bisnetos estudaram na Universidade.

Uma universidade é sempre um lugar de encontros, onde as diferenças são uma riqueza e os opostos podem se complementar. Ao entrar hoje na Igreja do Sagrado Coração em uma tarde de sol, um encontro imprevisível aguarda o visitante. É o encontro entre Carlos Oswald, o artista tradicional, e Candido Portinari, o pintor modernista.

A filha de Oswald já havia sublinhado a inesperada proximidade dos dois pintores que, quando vivos, se percebiam como opostos pelo vértice não apenas em questões estéticas, mas também no modo de ler o mundo. Na biografia que escreveu, Maria Isabel assinala que ambos estavam mais próximos do que pensavam estar e, para ela, foram os dois maiores pintores de temas religiosos do século XX brasileiro.

Na Igreja da PUC-Rio, essa proximidade imprevista se transforma em uma parceria involuntária entre os dois. A luz que entra pelo vitral feito a partir do painel de Portinari para a Igreja do Bom Jesus da Cana Verde, em Bataias, e que tem por tema a *Transfiguração de Cristo no monte Tabor*, projeta no chão da igreja a figura do Cristo glorioso, logo abaixo da 14ª estação da via sacra de Carlos Oswald, que representa o Cristo morto e sepultado. A Luz que os dois artistas buscaram na pintura e na vida se encarrega de desenhar, ao atravessar o vitral de Portinari, a 15ª estação da via sacra que Carlos Oswald pintou.

As últimas duas estações da via sacra de Carlos Oswald e o vitral feito a partir do mural de Portinari. 2016. Fotógrafo Antônio Albuquerque. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

- ACCIOLY, G. Um pintor na ordem de São Gregório. **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá: SBHE/UEM, vol. XV, no 2 (38). p. 247-278. Mai/ago 2015.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRAGA, M. D. Restauração da pintura de Carlos Oswald na Sala da Capela do Palácio São Joaquim. **IV Encontro Luso Brasileiro de Museus** – Casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [2012]. Disponível em: <http://www.marciabraga.arq.br/vo/images/stories/pdf/sala_da_capela-iv_encontro_luso-brasileiro_2012.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2016.
- CAIXA CULTURAL BRASÍLIA. **Carlos Oswald: o resgate de um 'mestre'**. (Catálogo) São Paulo: Leograf, 2011.
- Carlos Oswald, o poeta da luz**. Direção: Regis Faria. Produção: Mário Jorge Monteiro. Roteiro: Rodrigo Ponichi e Regis Faria. Fotografia: Mário Carneiro. Rio de Janeiro: Plano Geral Filmes, 2007. Filme documentário. 1h:20m.
- COELHO, M. Um mestre da gravura. **Cultura e Crítica**. São Paulo, 3 dez 2010. Disponível em: <http://marcelocoeelho.folha.blog.uol.com.br/arch2010-12-01_2010-12-31.html>. Acesso em: 04 dez. 2016.
- DIRETÓRIO Franciscano. **La oración de cada día**. "Vía Crucis". Disponível em: <<http://www.franciscanos.org>>. Acesso em: 12 nov. 2016.
- DUQUE, G. O Salão de 1906. **Kósmos**. Rio de Janeiro, out 1906. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/egba>>. Acesso em: 18 nov. 2016.
- GOUGON, H. A obra imensa de Carlos Oswald e o mosaico de Santa Terezinha do Túnel. **Mosaicos do Brasil**. Disponível em <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id65.html>>. Acesso em: 02 dez. 2016.
- L. F.. O SALÃO DE 1913. In **O Paiz**. Rio de Janeiro: 18 set. 1913. p.7.
- LOBATO, M. O "Salão" de 1917. **Revista do Brasil**. São Paulo, ano II, no 22, out. 1917. p. 171-190.
- MONTEIRO, M. I. O. **Carlos Oswald (1882-1971)**. Pintor da luz e dos reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000.
- OSWALD, C. Arte sacra contemporanea in Brasile. **Fede e Arte**. Rivista Internazionale di Arte Sacra. Cidade do Vaticano: Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, 1954. Ano II. Fascículo VI. p. 179-185.
- _____. **Como me tornei pintor**. Petrópolis: Vozes, 1957.
- PIZA, M. A. B. de T. **A poética da luz na obra de Carlos Oswald**. 2004. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, UNESP – Bauru, 2004.
- RASULA, J. **History of a shiver**. The sublime impudence of modernism. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- SILVA, O. **Carlos Oswald**. Apresentação de Alcídio Mafrá de Souza, Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.
- VERGOLINO, P. L. G. **Carlos Oswald: o resgate de um mestre**. São Paulo: Pancrom, 2010.
- _____. Carlos Oswald, mestre da calcografia brasileira. **Art ponto Revista**. 2009. Disponível em: <<http://artpontoarevista.blogspot.com.br/2009/10/carlos-oswald-omestre-da-calcografia.html>>. Acesso em: 23 abr. 2016.
- _____. Carlos Oswald, mestre da gravura brasileira. **O papel da arte**. Disponível em: <<http://www.opapel-daarte.com.br/carlos-oswald-mestre-da-gravura-brasileira>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos especialmente aos seguintes acervos pela cessão de uso de imagem:

Acervo da família de Carlos Oswald

Acervo Nilo Lima

Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Colégio Santo Inácio

Comunicar – PUC-Rio

Cúria Generalícia da Companhia de Jesus

Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro

Projeto Portinari

Agradecemos também a:

Adriana Passeri da Silva Sant'Anna, Secretária da Reitoria do Colégio Santo Inácio

Cardeal Dom Orani João Tempesta, O. Cist., Arcebispo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Carolina Lemes da Costa, Secretária do Gabinete do Arcebispo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Cesar Barreto, fotógrafo

Clara Ramos da Silva Stiefel, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Eliza Seoud, Assessoria Jurídica do Projeto Portinari

Equipe da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Equipe da Assessoria Jurídica da Reitoria da PUC-Rio

Equipe da Editora PUC-Rio

Equipe do Colégio Santo Inácio

Equipe do Comunicar, PUC-Rio

Equipe da Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-Rio

Equipe do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro

Equipe do Projeto Portinari

Família de Carlos Oswald

Felipe Gomberg, Editora PUC-Rio

Frei Róger Brunorio, Fraternidade Franciscana de Santo Antônio, Rio de Janeiro

Izaura Lima, responsável pelo acervo Nilo Lima

Dom Joel Portella Amado, Bispo Auxiliar da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro e Diretor Administrativo do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro

Juliana Najan, Assessoria de Comunicação do Colégio Santo Inácio
Jussara Maria Gonçalves de Oliveira, Decanato do CTCH
Klaus Hardering, Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln, Dombauhütte, Dombauarchiv
Lílian Rodrigues Brum, Secretaria da Igreja do Sagrado Coração de Jesus
Livia Salles, Editora PUC-Rio
Marcelo Cristóvão da Cunha, Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-Rio
Marcos de Almeida Lima, responsável pelo acervo Nilo Lima
Maria José Teixeira Soares, Vice-Reitoria de Desenvolvimento, PUC-Rio
Marli Martins, museóloga do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro
Mazeredo [Marli Crespo Azeredo], escultora
Nilo Lima (*in memoriam*), fotógrafo
Noélia Coutinho, perita e avaliadora de obras de arte
Padre Alexandre Pacioli, Reitor da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (2016)
Padre Jesús Hortal Sánchez S.J., Departamento de Teologia da PUC-Rio
Padre Josafá Carlos de Siqueira S.J., Reitor da PUC-Rio
Padre Luiz Antonio de Araújo Monnerat S.J., Reitor do Colégio Santo Inácio
Padre Márcio Queiroz, chefe de gabinete do Arcebispo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro
Padre Pedro Magalhães Guimarães Ferreira S.J., Presidente da Mantenedora da PUC-Rio e Presidente da Fundação Pe. Leonel Franca
Padre Waldecir Gonzaga, Reitor da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (2015)
Patrícia Lima, Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-Rio
Pedro Foadelli, Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro
Prof. Alfredo Jefferson de Oliveira, Coordenador Central de Extensão da PUC-Rio
Prof. João Candido Portinari, Diretor Geral do Projeto Portinari
Prof. João Masao Kamita, Departamento de História da PUC-Rio
Profa. Ana Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Curso de Especialização em História da Arte do CCE da PUC-Rio
Profa. Carla Varela Fernandes, Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Profa. Isabel Alice Oswald Monteiro Lellis, Departamento de Educação da PUC-Rio
Profa. Maria João Vilhena de Carvalho, curadora do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal
Profa. Rejan Guedes-Bruni, Departamento de Biologia da PUC-Rio
Rita de Cássia Seghetto Luquini, Comunicar, PUC-Rio
Taís Nasser Villela, Agência PUC-Rio de Inovação

CRÉDITOS

Coordenação, Projeto, Pesquisa e Edição: *Núcleo de Memória da PUC-Rio*

Profa. Margarida de Souza Neves, Silvia Ilg Byington, Clóvis Gorgônio, Eduardo Gonçalves, Antônio Albuquerque, Weiler Finamore Filho e os bolsistas de Iniciação Científica / VRAC (2015 e 2016) André Mesquita Penna Firme, Bruna da Silva e Silva, Caren Caroline Paulo Ferreira, Fabio Cano Gómez, Matheus Lima Targuêta, Miguel Alexandre da Costa Azaldegui, Milena Pereira, Rodrigo Lauriano Soares e Yasmin Getirana Gonçalves Vicente.

Autoria de Textos:

Prof. Pe. Josafá Carlos de Siqueira S.J., Profa. Margarida de Souza Neves, Silvia Ilg Byington, Clóvis Gorgônio, Eduardo Gonçalves, André Mesquita Penna Firme, Miguel Alexandre da Costa Azaldegui, Milena Pereira, Rodrigo Lauriano Soares e Yasmin Getirana Gonçalves Vicente.

Autoria das fotografias:

Antônio Albuquerque, Cesar Barreto, Didier B., Doreen B., Elke Wetzig, Jorge Paulo, Loïc LLH, Ludmila Zorzi, Nilo Lima, Manuel V. Botelho, Setnab, W. D. Wensky, Weiler Finamore Filho.

Nas fotografias em que não foi possível identificar o autor, indicamos "Fotógrafo desconhecido". Agradecemos informações sobre a autoria dessas imagens.

Acervos pesquisados

Acervo da família de Carlos Oswald - Direito de reprodução das imagens gentilmente cedido pela família de Carlos Oswald

Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Biblioteca Central da PUC-Rio

Biblioteca Nacional

Colégio Santo Inácio

Comunicar, PUC-Rio

Fundação Padre Leonel Franca

Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro

Núcleo de Memória da PUC-Rio

Projeto Portinari - Direito de reprodução das imagens gentilmente cedido por João Candido Portinari

Reitoria da PUC-Rio

Projeto Gráfico, Diagramação e Acompanhamento Gráfico: *Sense Design & Comunicação*

Revisão e Copy Desk: *Edições Urbanas*

Distribuição gratuita



Núcleo de Memória
da PUC-Rio



