

**São Pedro: de pescador Galileu a Papa Romano.
Estudo sobre uma construção iconológica/ *Saint Peter: from Galilean
fisherman to Roman Pope. Study on an iconological construction***

*Jack Brandão**
*Aryana Vicente de Sousa***

RESUMO

O principal objetivo deste artigo é discutir as formas de representação de São Pedro ao longo da história imagética do cristianismo, para mostrar as diferenças entre Pedro, apóstolo de Cristo, e Pedro, Papa da Igreja Católica Romana. Dessa maneira, chegaremos à arte renascentista portuguesa, a fim de fazermos a leitura da pintura homônima, do pintor português Vasco Fernandes, conhecido por Grão Vasco. Inicialmente, serão levantados aspectos iconográficos relacionados à estrutura da composição figurativa. A seguir, será feita uma análise iconológica na tentativa de percepção dos significados políticos e ideológicos possíveis de serem atribuídos à própria composição figurativa.

PALAVRAS-CHAVE: imagem, papado, São Pedro, Renascimento, Reforma, Contrarreforma.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to discuss the forms of representation of St. Peter throughout the imagistic history of Christianity, to show the differences between Peter, the apostle of Christ, and Peter, Pope of the Roman Catholic Church. In this way, we will arrive at Portuguese Renaissance art, in order to read the homonymous painting by the Portuguese painter Vasco Fernandes, known as Grão Vasco. Initially, related iconographic aspects to the structure of the figurative composition will be presented. Next, an iconological analysis will be done in the attempt to perceive the possible political and ideological meanings to be attributed to the own figurative composition.

KEYWORDS: image, Papacy, São Pedro, Renaissance, Reformation, Counterreformation.

1 Introdução

O final do século XIV e o início do século XV são marcados por intensas mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais na história europeia, dando início a novos questionamentos nos campos do saber e filosóficos. É importante ressaltar que, dentre as várias mudanças que acompanharam o desenvolvimento do capitalismo e a ascensão da burguesia destacam-se os intensos debates sociais e teológicos a respeito do poder da Igreja Católica na definição da Nova Ordem Mundial que culminariam com a Reforma protestante.

Figura de destaque no momento, Martinho Lutero torna-se

* Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP), Professor Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP) e coordenador do Grupo de Pesquisa CONDESIM-FOTÓS/DGP-CAPES. E-mail: jackbran@gmail.com

** Mestra em Ciências Humanas pela Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP) e pós-graduada em Docência no Ensino Superior pela FMU/SP, integrante do Grupo de Pesquisa CONDESIM-FOTÓS/DGP-CAPES.

o arauto da insatisfação que se alastrava por todos os recantos da Europa contra a instituição eclesiástica, soube aproveitar os preceitos e o desenvolvimento trazidos pelos ideais renascentistas que dominavam o século XVI. Paradoxalmente, poderíamos considerar que a Reforma foi tanto uma reação contra o Renascimento como seu resultado, na medida em que se não fossem as inovações trazidas pelos Quinhentos, dificilmente haveria espaço para que as propostas reformistas lograssem êxito; por outro lado, muitos aspectos referentes à liberdade que foram alcançados no período também foram condenados pelos reformadores. (BRANDÃO, 2012, p. 5-6)

Após a Reforma, houve uma grande tendência à centralização do poder hierárquico da Igreja Católica, fruto da Contrarreforma, tendo como figura central e unificadora o Papa, representado pela figura de São Pedro entronado. Não se deve pensar, porém, que tal tendência seja fruto apenas do período, já que a representação do Príncipe dos Apóstolos é anterior ao período de secessão no cristianismo ocidental, conforme é possível depreender nas diversas obras que tratavam do tema anteriormente. Assim, em muitas igrejas e catedrais, buscar-se-á fixar, visualmente, sua importância e a origem divina de seu poder, como garantia da unidade da Igreja de Cristo.

Procuraremos, portanto, fazer um levantamento da construção imagética de São Pedro neste artigo, a fim de compreender sua presença, cada vez mais constante, em obras pictóricas que procuram enaltecer sua figura como líder.

2 São Pedro antes de ser Papa

Muitas são as representações do apóstolo Pedro ao longo da história da Igreja e confundem-se, inclusive, com o próprio emprego e desenvolvimento imagético cristão. Tal protagonismo, evidentemente, pode ser considerado devido à importância do apóstolo não apenas nas citações do Novo Testamento – que gira por volta de 177 –, como também por sua passionalidade e por todas as suas implicações.

Figura extremamente humana, com todas suas falhas e virtudes, permanece distante do padrão heroico ou **semidivino** de muitas personagens bíblicas, demonstrado ora por seus rompantes de fúria – quando corta a orelha de um dos soldados que viera prender Jesus no Jardim das Oliveiras (Mt 26, 51-52) –, ora por seu acanhamento desesperador – quando se viu negando o Mestre por três vezes, mesmo tendo tido que morreria por ele. (Mt 26, 76)

Segundo o Evangelho, Simão bar Jonas (esse era seu nome) era um pescador da Galileia, quando Jesus o convida para se tornar “pescador de homens” (Mt 4, 19). Ao

seguir o Mestre de Nazaré, juntamente com os onze discípulos mais próximos, andam de norte a sul da Judeia romana, pregando a Boa Nova e maravilhando as pessoas simples daquelas paragens. Em um dado momento, diante de uma profissão de fé e confiança no Nazareno, que havia perguntado aos doze quem eles achavam que ele era, o pescador galileu disse: “Tu és o Messias, o filho do Deus vivo” (Mt 16,16).

Jesus então se dirige a Simão e diz:

Você é Pedro, e sobre essa pedra construirei minha Igreja, e o poder da morte nunca poderá vencê-la. Eu lhe darei as chaves do Reino do Céu, e o que você ligar na terra será ligado no céu, e o que você desligar na terra será desligado no céu. (Mt 16, 18-19)

Para algumas culturas do mundo antigo, como a egípcia e a hebraica, o nome representava o caráter, a personalidade e a essência de alguém, ou seja, o próprio **ser**, mais que um mero indicativo da individualidade. Para o povo das pirâmides, por exemplo, *ren* (nome) era, inclusive, condição *sine quae non* para que o defunto pudesse ser apresentado diante dos deuses e seguir para o mundo dos mortos, sem o qual era como se o mesmo sequer existisse, nem mesmo enquanto **coisa**. Não à toa, uma das maiores maldições para um egípcio era ter seu nome riscado ou apagado, como fizeram alguns sacerdotes com o faraó apóstata Akhenaton, por exemplo.

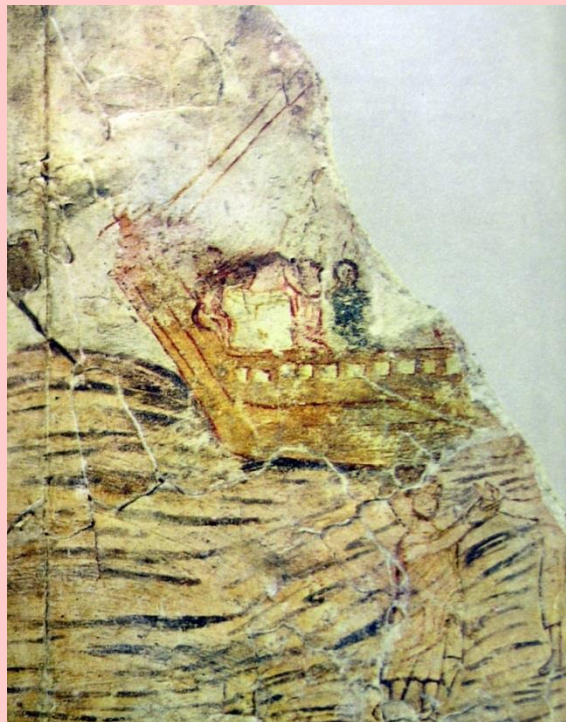


Figura 1

Pedro andando sobre as águas, pintura do batistério de Dura-Europos,

A modificação de um nome na Bíblia, portanto, representa uma grande responsabilidade para o indivíduo, expressando não apenas uma profunda transformação na maneira como enxerga sua vida, mas também como anuência de uma missão. Assim, **Simão** – aquele que ouve –, ao ter sido renomeado como **Pedro** – pedra, rocha –, passa a ter um papel ativo, de modo especial, quando Jesus não estava mais entre eles.

Mais que um mero pescador, exercerá uma liderança natural no grupo em que estava inserido: é o primeiro a pregar, quando da origem na Igreja após Pentecostes (At 2, 14-36); é o primeiro entre os apóstolos que realiza milagres (At 3, 6-12), inclusive por meio de sua sombra (At 5, 15), sendo o primeiro também, após o Mestre, a ressuscitar um morto (At 9,40); foi o primeiro que evangelizou os pagãos (At 15, 7) e, por meio de sua autoridade, reuniu o primeiro Concílio que trataria da evangelização dos não judeus, desobrigando-os das práticas “judaizantes” (At 15. 8-11), como a circuncisão.

3 Uma iconografia de São Pedro

Acrescentando o que foi dito anteriormente, a figura de Pedro não se confunde apenas com o emprego imagético cristão, como também com a própria figuração de Jesus. É possível verificar isso em uma de suas primeiras representações na *Domus Ecclesia* de Dura Europos, por volta do século III, quando se vê o apóstolo andando nas águas do Lago de Tiberíades (fig. 1).

É evidente que tal imagem se mostra bem distinta daquela que temos hoje; isso porque, assim como a figura de Jesus, a do apóstolo também passou por um longo processo de construção; mas, diferentemente da do Mestre, consolidou-se de maneira mais rápida. Podemos constatar tal afirmação ao analisarmos algumas imagens protocristãs em que vemos a representação do Príncipe dos Apóstolos ou ao lado de Jesus tendo Paulo do lado oposto; ou em que ambos, Pedro e Paulo, estão um ao lado do outro.



Figura 2

Vidro dourado em que se veem as figuras de São Pedro e São Paulo, séc. IV

Assim, se observarmos a construção imagética nas catacumbas de São Pedro e Marcelino (fig. 3) ou na de Santa Tecla, ambas inseridas na Roma do século IV; nos vidros dourados romanos, do mesmo período (fig. 2); ou ainda na Catacumba de San Gennaro, em Nápolis, do século V, veremos que tem início certa padronização na representação tanto de Pedro quanto de Paulo: neste se verifica o emprego de uma calvície acentuada, bem como o de uma barba longa, escura e pontuda; enquanto naquele, vemos um cabelo bem aparado, nos moldes romanos, bem como uma barba branca, aparada e arredondada.

Esse será o mesmo modelo utilizado no ícone de Pedro do Mosteiro de Santa Catarina, do século VI (fig. 4). Entretanto, verifica-se aqui, à diferença da obra anterior, que o apóstolo começará a ser representado trazendo em sua mão aquele que será seu atributo: as chaves do Reino de Deus. Nesse caso, veremos que estarão em sua mão direita, enquanto na esquerda traz a cruz, símbolo de seu martírio.



Figura 3

Cristo entre São Paulo e São Pedro, Catacumba de São Pedro e Marcelino, Roma, séc. IV

Assim, a representação imagética de Pedro seguirá esse mesmo modelo iconográfico durante alguns séculos, seja sozinho ou ao lado de Jesus, seja junto a outros apóstolos, representando passagens do Evangelho que lhe digam respeito. Podemos verificar isso, por exemplo, aparece no **Perikopen** de Henrique II, evangeliário ricamente ilustrado do período ottoniano (séc. XI), em que vemos Jesus entregando-lhe as chaves do Reino dos Céus, e Pedro recebendo-as com as mãos cobertas por seu manto, demonstrando a sacralidade desse ato (fig. 5).

Interessante perceber, na cena retratada, que enquanto a representação do apóstolo segue a fôrma preestabelecida – conforme o esquema empregado já nas catacumbas (fig. 3) e no Mosteiro de Santa Catarina, de tradição bizantina (fig.4) –, Jesus aqui é representado imberbe, apesar da existência de seu modelo esquemático e de seu emprego tanto no Oriente, quanto no Ocidente.



Figura 4

Ícone de São Pedro, Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, Egito, séc. VI

Além dos modelos acima, Pedro também pode ser representado ao lado da Virgem Maria entronada, como na obra do Mestre de Santa Madalena (fig. 6). Nela é possível verificar que o apóstolo traz no pulso da mão direita as chaves penduradas, enquanto a outra segura um provável pergaminho. Mantém-se, portanto, o mesmo padrão iconográfico da *maneira greca*.

No entanto, já no século XIII, o Pedro apóstolo passa a ceder espaço também ao Papa entronizado, momento em que os artistas começam a demonstrar a autoridade dele frente à Igreja, conforme é possível verificar no retábulo atribuído a Guido di Graziano, de 1280/90 (fig. 7). Nele, sua mão direita avoca uma atitude de bênção, enquanto a esquerda segura as chaves do Reino de Deus, demonstrando sua autoridade recebida dos céus.

Representações semelhantes espalham-se e seguem esse novo modelo iconográfico, como **São Pedro entronado entre São Paulo e fiéis**, de Jacopo di Cione, (1370/71); **São Pedro**, de Lorenzo Monaco (1405); ou ainda **São Pedro entronado**, de

Masaccio (1426), em que o artista sequer o insere em um trono **visível** aos fieis, mas por meio de uma pintura, pregada em uma parede.



Figura 5

São Pedro recebe as chaves, Mestre do *Perikopen* de Henrique II, 1002 ou 1012 AD

Outras mudanças significativas também se estabelecem, como a representação de seu rosto, que passa a ser cada vez mais circunspecto, reflexivo e austero; ou aquelas que se referem ao volume de seus cabelos que vão, aos poucos, diminuindo: se num primeiro momento parece exibir tonsura (fig. 7); em outro, tornam-se desgrenhados, como na **Imaculada Conceição**, de Piero de Cosimo (1505), chegando a uma calvície quase total no século XVII em **As lágrimas de São Pedro**, de Velásquez (1617/19); **São Pedro em penitência**, de José de Ribera (1630/40); ou ainda em **São Pedro em penitência dos veneráveis**, de Murillo (1685).

Ainda, no medievo, é possível constatar, em um tríptico de Giotto (fig. 8), da antiga Basílica de São Pedro, em Roma, Pedro sentado em posição de *maiestas*. A seu lado e no mesmo plano, há dois anjos que, suavemente, tocam os braços de seu trono, conferindo não apenas um caráter sacro a sua posição, como também indicando que sua autoridade vem do alto. No nível inferior, temos três santos – conforme demonstram seus halos –: ao lado esquerdo (direito trono) vemos São Jorge – há um pequeno dragão a seus pés – que apresenta o ajoelhado cardeal Stefaneschi, o encomendante do tríptico,

que oferece um modelo em miniatura ao Príncipe dos Apóstolos, em um claro Efeito Droste do artista italiano.



Figura 6
Virgem do Leite entronizada tendo ao lado São Leonardo e São Pedro,
Mestre de Santa Madalena, Yale University Art Gallery, USA, ca. 1270

Tal representação ainda segue, de certa maneira, o modelo iconográfico de Guido di Graziano: mãos desnudas – uma abençoando, outra, segurando seu atributo –, emprego de um manto sobre a túnica, o fato de estar sentado num trono em posição de *maiestas*. Apesar de demonstrar, claramente, sua autoridade apostólica – por estar em um trono –, ainda não se evidenciava, de modo explícito, sua autoridade papal.

Assim, apesar de seguir a mesma linha anterior, quanto à *maiestas* ou a posição das mãos, por exemplo, vemos na obra do espanhol Rodrigo de Osoma o aparecimento da **tiara papal** – coroa tripla, o *triregnum* –, com suas duas ínfulas; do **pluvial** – manto aberto na frente empregado em certas circunstâncias –; do **alamar** – espécie de broche que une as duas partes do pluvial ou do manto; das **luvas pontificias**, dos anéis, em especial o do **anel do pescador**.

Mantendo a mesma disposição, temos o **Retábulo de São Pedro** de Joan Gascó, de 1516; a obra **Apóstolo Pedro no trono cercado por São João Batista e São Paulo**, de Cima de Conegliano, do mesmo ano; o **São Pedro entronado e quatro santos**, de Marco Basaiti, da primeira metade do século XVI; e o **São Pedro**, de Grão Vasco, de 1530.

4 São Pedro segundo o português Grão Vasco

A monumental obra do artista renascentista português Vasco Fernandes, também conhecido como Grão Vasco, foi encomenda para ser o retábulo do altar da Capela de São Pedro, localizada no interior da Catedral de Viseu, região centro-norte de Portugal, e encontra-se hoje no Museu Grão Vasco, na mesma cidade.



Figura 7

Retábulo de São Pedro, Guido di Graziano, Pinacoteca Nazionale di Siena, Itália, 1280/90

Seguindo a tendência de construir a imagem de Pedro com todo o esplendor de sua posição frente à Igreja – disposição de *maiestas*, trajando toda a regalia papal, mão direita abençoando, a esquerda segurando seu atributo – Grão Vasco constrói essa que pode ser considerada uma de suas obras-primas, uma das mais representativas do renascimento português.

Para que possamos levantar alguns elementos de caráter simbólico-político que possam ser lidos a partir da tela, faz-se necessário, inicialmente, compreender a organização imagética que estrutura a cena. Em primeiro lugar, podemos dividi-la em três partes claramente visíveis: a central, que domina grande parte do quadro, mostra São Pedro e diversas insígnias papais; e as duas laterais, em que se veem cenas bíblicas, em que Jesus e Pedro são os protagonistas.

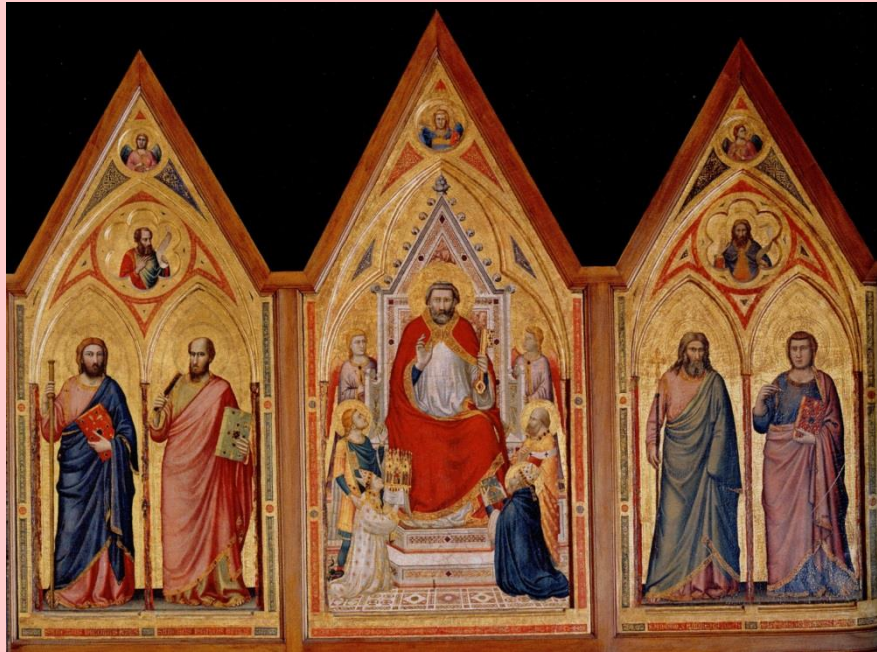


Figura 8

Altar de Stefaneschi, Giotto, Pinacoteca Vaticana, 1320

Na cena à esquerda do espectador (mas à direita do santo), pode-se ver o chamado de Pedro por Jesus, conforme descrito no Evangelho (Lc 5, 1-11). Grão Vasco retrata o exato momento em que Pedro atende o chamado e segue a Jesus dando as costas para o barco. O mar e o próprio barco são o cenário que faz alusão à antiga condição de pescador do apóstolo, bem como sua nova condição de **pescador de homens** que teria a partir daquele momento.

Cristo chama a Pedro que, com as mãos postas em oração, simbolizando sua adesão ao chamado, corre ao encontro do Mestre, atendendo-lhe o pedido. A barca assume aqui um papel importante no plano de fundo da cena, evidenciando um dos elementos que configurarão o discurso romano sobre o papel do pontífice romano: é ele quem a governa.

Do outro lado do quadro aparece outra cena importante na vida do santo. Agora Pedro e Jesus ocupam a parte imediatamente central do quadro. Pedro já não vem ao encontro de Jesus, mas este que vai ao encontro daquele que se encontra ajoelhado, contemplando Cristo que carrega a cruz.



Figura 9
Apóstolo Pedro no Trono cercado por São João Batista e São Paulo,
Cima de Conegliano, Pinacoteca di Brera, Milão, 1516

Esta cena faz alusão a uma passagem do livro apócrifo, **Atos de Pedro** – logo, ausente dos Evangelhos canônicos –, que retrata a fuga de Pedro de Roma, diante da insistência de seus discípulos e em meio a ameaças contra sua vida. Saindo da cidade, o próprio Jesus lhe teria aparecido e dito que viera a Roma para ser, novamente, crucificado:

Enquanto deixava a cidade, ele viu o Senhor entrando em Roma. E quando o viu, ele disse: Senhor, por que estás aqui? E o Senhor lhe disse: vou para Roma para ser crucificado. E Pedro lhe disse: Senhor, tu serás crucificado de novo? E o Senhor lhe disse: Sim, Pedro, serei crucificado novamente. E Pedro tornou a si, e tendo contemplado o Senhor subir aos céus retornou a Roma [...]. (XXXV)

5 A estrutura compositiva da imagem

A composição da cena central é triangular, indicando equilíbrio e sobriedade, no entanto apesar da estaticidade – conferida também pelo emprego de linhas paralelas horizontais e verticais –, esta é quebrada, de certa maneira, devido às curvas do drapejamento do pluvial e da falda que se estendem no chão.

Ao lado de seu trono, o artista insere dois espaços abertos, delimitados por colunas encimadas por arcos de plena volta, à semelhança de janelões, que fazem com que a luz penetre no ambiente, iluminando-o, a fim de que possa mostrar-nos toda a riqueza de detalhes da cena. Aproveitando tal expediente, o artista utiliza nesses espaços as formas geométricas mais utilizadas pelo Renascimento: o círculo e o quadrado; este indicando o terreno, aquele o celeste, expressos nas próprias cenas retratadas. (fig.13)



Figura 10
São Pedro, Grão Vasco, Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal, 1506

Além dessa iluminação nas costas do apóstolo que poderia, por sinal, eclipsar sua figura, Grão Vasco insere um grande jorro luminoso que vem da direita do quadro. Este possibilita com que enxerguemos a dimensão escultórica do retratado, dando-nos uma ideia de tridimensionalidade, além de não permitir que algum detalhe passe despercebido, de modo especial toda a riqueza de detalhes de seu trono e de seu pluvial, com seus anjos carregando as *Arma Christi*.



Figura 11
São Pedro, Grão Vasco (detalhe)

Há, além desses elementos geométricos, vários outros iconográficos que apontam para a soberania papal de Pedro, como a regalia e as insígnias papais apontadas anteriormente: a **tiara papal** – em cujas três coroas remetem-nos a sua tripla condição de poder doutrinal, sacerdotal e pastoral –, o **pluvial**, a **falda** – semelhante a uma longa saia branca que cobria os pés do papa –, o **alamar** – para onde se dirigem as linhas diagonais e medianas da obra –, as **luvas pontifícias**, o **anel**, a **chave** em sua mão – quase como um cetro real –, o **trono**, em cujos braços e parte superior apresentam elementos heráldicos papais, como as chaves cruzadas.

O conjunto simbólico representado pela regalia papal aponta para uma construção que alude a duas premissas. A primeira se refere, de maneira evidente, à autoridade que Pedro possui, evidenciada pelo emprego político do trono, da cátedra – regalia conferida apenas às deidades antigas e aos reis (BELTING, 2007) –, como também da tiara que corrobora o alcance desse poder, bem como de suas esferas. Este não se restringe apenas ao religioso, mas adentra ao temporal. A segunda, ao fato de o poder de Pedro ter sua legitimidade respaldada pelo próprio Jesus. Se hoje ele olha o expectador de forma assertiva é porque seus olhos antes estiveram fixos no próprio olhar do Senhor, que lhe chama a ser pescador de homens e a imitá-lo no próprio sacrifício da cruz. O poder de Pedro e, por conseguinte dos papas, é um que exige a **pesca** e se legitima, muitas vezes, no sangue do martírio.



Figura 12
São Pedro, Grão Vasco (detalhe)

6 A imagem como legitimadora do papado

Os elementos iconográficos aludidos anteriormente configuram uma tensão que se projeta, no quadro, entre a simplicidade e a singeleza das duas cenas laterais e a grandiosidade e solenidade da cena central. Esta tensão imagética é reforçada ainda mais pela amplidão do espaço que a imagem de Pedro coroado toma em relação às cenas laterais tidas como pano de fundo e, em certo sentido, elemento justificador da presença de Pedro entronado e coroado.

Toda a cena, portanto, converge para a realeza de Pedro a qual se encontra justificada nas frugais cenas de seu chamado e de seu martírio. Se Pedro, no primeiro plano, detém a tríplice coroa, o livro dos Evangelhos (e seu poder de ensinar), a postura de bênção sacerdotal (e seu poder de transmissão da unção) e as chaves para decidir o destino da Igreja, é porque tudo encontra seu fundamento numa releitura específica das cenas bíblicas.

Esta tensão entre a centralidade e as laterais do quadro é, no entanto, contraditoriamente, harmônica. A tensão entre a rusticidade das laterais e a solenidade do centro, ou entre a pobreza e frugalidade das narrativas evangélicas diante do olhar sereno e altivo de Pedro não é, na perspectiva simbólica aqui adotada, algo contraditório; mas, pelo contrário, elementos textuais que visam a legitimar um mesmo discurso: Pedro recebeu poder divino, e a Igreja nada mais faz do que sucedê-lo nessa missão.

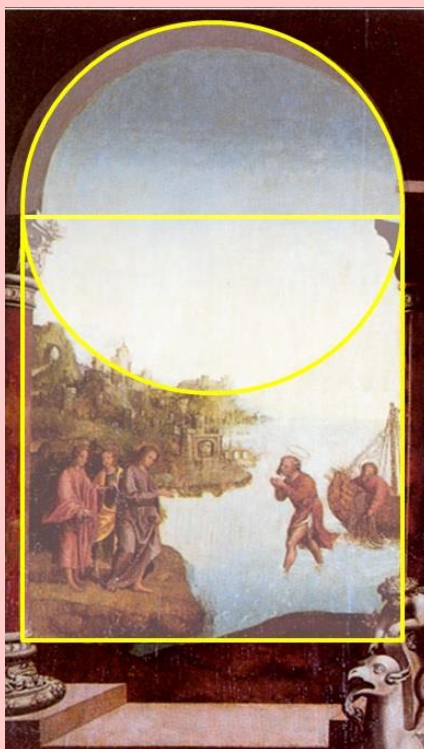


Figura 13
São Pedro, Grão Vasco, Emprego do quadrado e do círculo (detalhe)

Schapiro (2002), ao focar a especificidade da reflexão histórica sobre o fenômeno artístico, alude para o fato de que

a mudança na escolha dos objetos a serem pintados e a atenção subsequente às qualidades desses objetos são aspectos essenciais da história da arte. Essas seleções referem-se não somente à técnica e ao estilo de representação: põem em ação (e, por sua vez, são influenciadas por) as concepções de humanidade e natureza e o interesse carregado de afeto na criação de imagens duradouras (p. 28).

Se a produção artística traz embutida em si mesma esse poderoso binômio – interesses e afetos – que dá sentido ao próprio ato de criar, desvendá-lo no contexto específico de uma obra é uma importante chave para a compreensão do próprio processo de construção de formas e significados artísticos; eis aqui, portanto, mais um desafio a ser enfrentado pelo pesquisador.

Assim, a análise da pintura incidirá, portanto, sobre o próprio mundo das representações sígnicas construídas, procurando situá-las tanto em relação às percepções – que elas traduzem – da própria história, quanto em relação à tessitura de interesses que estão por trás da construção dos objetos artísticos. Trata-se, portanto, de um

trabalho dialógico entre aquilo que Panofsky chama de “síntese recreativa” e “pesquisa arqueológica”.

Mas o que está em jogo naquele momento específico da história religiosa da Europa, representado pela Contrarreforma? Por que, em uma cidade longínqua do interior português, a Igreja Católica sente a necessidade de representar a Pedro dessa forma e conceder a esta pintura um lugar central no espaço litúrgico?

A resposta pode ser pensada a partir do que nos contam os historiadores da igreja Bernard Sesboue e Christoph Theobald (2006). Estes autores citam o famoso teólogo dominicano espanhol Melchior Cano, contemporâneo de Grão Vasco e grande influenciador do Concílio de Trento. De acordo com os autores, Cano propõe que,

a autoridade da Igreja Romana aponta para a autoridade do papa. Mas, enfatiza, com razão, o elo do pontífice com a Igreja da qual é bispo, porque se trata da “Sé Apostólica” de Roma. Cano fundamenta a autoridade doutrinária próprio do pontífice romano nos testemunhos de Pedro, na escritura. Mostra que, por direito divino, passa aos seus sucessores, ou seja, aos bispos de Roma, o que foi confiado a Pedro. Ora, Pedro não podia errar, quando confirmava os irmãos na fé.

Como se pode perceber, a escolha dos objetos representados, a forma como se representa e a maneira como Pedro aparece três vezes na cena, aponta para uma finalidade ideológica clara, e que atendia às necessidades do poder eclesiástico central romano: defender a fé católica e suas posições ideológicas diante do crescente poderio, seja das monarquias nacionais, seja de outros grupos cristãos que surgiam e ameaçavam o poder central romano.

As representações de Pedro, ao mesmo tempo como soberano, pescador e crucificado não são em si conflitantes, mas reveladoras de um projeto de poder específico, no qual as imagens ocupam um papel central. Isso porque servem tanto para legitimar, ideologicamente, uma ideia, quanto para construir um imaginário visual que reforce e construa a figura do papa como agente de poder tanto eclesiástico quanto temporal.

7 Considerações finais

Ao construir uma tradição pictórica de Pedro como soberano, a Igreja Católica procurou elaborar um discurso teológico próprio e consistente. Para isso, precisou

construir, a partir de leituras específicas dos textos do Evangelho e da tradição, um acervo imagético próprio que, estabelecendo relações entre diferentes histórias e promovendo a elaboração iconográfica de significados precisos, procurava defender o Papado de possíveis debates teológicos e políticos.

A Igreja pretendia situar suas ações no campo da produção simbólica não apenas artística, mas também intelectual, assumindo, como foi anteriormente discutido, elementos da História da Igreja e, reordenando-os à luz dos novos contextos que se delineavam.

Na prática, isso se consubstancializa não apenas no processo de formação das imagens de Pedro como Pontífice soberano, mas também na assimilação de um viés teológico capaz de enaltecer o primado de Pedro e, portanto, do papa que o substituíra.

Referências

- BELTING, Hans. **Imagen y culto**. Madrid: Akal, 2007.
- BRANDÃO, Antônio Jackson S. “Guerra dos Trinta Anos: imagens de um período de transição”. **Revista Acadêmica**. São Sebastião, 2012.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. 1.ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- SESBOUE, Bernard (org). **A Palavra da salvação**. São Paulo: Editora Loyola, 2006.

Recebimento: 03/06/2017

Aceite: 10/07/2017