

# O LOGOTIPO DE MARKO IVAN RUPNIK PARA O JUBILEU EXTRAORDINÁRIO DA MISERICÓRDIA

Christiane Meier<sup>1</sup>

Submetido em: 10/12/2021

Aceito em: 01/03/2022

Publicado em: 11/07/2022

## RESUMO

Este artigo propõe-se a analisar o logotipo do Jubileu Extraordinário da Misericórdia, desenvolvido pelo artista Marko Ivan Rupnik em 2015. Como o título dado ao Jubileu já aponta, foi dedicado à Misericórdia de Deus, tema caro ao Papa Francisco. O Vaticano considerou o logotipo um exemplo de exegese sobre o tema proposto. Verificar-se-á a estrutura formal da imagem, a origem de sua iconografia na Paleogreja, nas literaturas bíblica e patrística, bem como sua recepção na arte sacra do século XXI. Estaremos no encalço das fontes que inspiraram o artista na escolha de uma figuração consagrada no mundo mediterrâneo, isto é, a do Bom Pastor, e observaremos a sua inculturação e atualização, de acordo com preceitos do Concílio Vaticano II. Notar-se-á um encontro de formas e conteúdo das Igreja latina e ortodoxa. Ressaltaremos temas caros ao artista, nomeadamente, a luz e o olhar cristãos.

**Palavras-chave:** Jubileu Extraordinário da Misericórdia; arte sacra cristã; Marko I. Rupnik; Bom Pastor

---

<sup>1</sup> Christiane Meier é mestre em Ciências Humanas pela UNISA/Universidade Santo Amaro, especialista em História da Arte pela FAAP/Fundação Armando Álvares Penteado e graduada em Tradução pela Johannes Gutenberg Universität, Mogúncia, Alemanha. Professora convidada da pós-graduação da Faculdade São Bento de São Paulo e autora do livro "Iconografia da Santíssima Trindade"; pesquisadora de arte sacra do núcleo de Arte Sacra Contemporânea: História e Religião do Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo, PUC/SP.

## ABSTRACT

This paper aims to investigate the logo of the Extraordinary Jubilee of Mercy, developed by Marko Ivan Rupnik in 2015. As the title given to the Jubilee already indicates, it was dedicated to the Mercy of God, a topic dear to Pope Francis. The Vatican considered the image an example of exegesis on the theme. The formal structure of the iconography will be analysed along with the origins of the imagery in the paleo Church and in the biblical and patristic literatures. The reception of the picture in the Christian art of the 21st century will then be observed. We will pursue both Rupnik's sources of inspiration and his choice for a consecrated image of the Good Shepherd. Its inculturation and updating, according to the precepts of the II Vatican Council will be investigated as well as the concurrence of forms and contents of the Latin and Orthodox Churches in the iconography. Themes dear to the artist, namely, the Christian light and gaze will be emphasized as well.

**Keywords:** Extraordinary Jubilee of Mercy, Christian sacred art, Marko I. Rupnik, Good Shepherd

## Introdução

É de Marko Ivan Rupnik<sup>2</sup>, padre jesuíta e artista sacro<sup>3</sup>, o logotipo do Jubileu Extraordinário da Misericórdia, proclamado pelo papa Francisco e comemorado pela Igreja católica de 8 de dezembro de 2015 – Festa da Imaculada Conceição – a 20 de novembro de 2016, Festa de Cristo Rei. Por ocasião do anúncio do Ano Santo, o Pontífice escreveu às basílicas romanas e às igrejas do mundo:

FRANCISCO  
BISPO DE ROMA  
SERVO DOS SERVOS DE DEUS  
A QUANTOS LEREM ESTA CARTA  
GRAÇA, MISERICÓRDIA E PAZ

Jesus Cristo é o rosto da misericórdia do Pai. [...] Tal misericórdia tornou-se viva, visível e atingiu o seu clímax em Jesus de Nazaré. O Pai, « rico em misericórdia » (*Ef* 2, 4), depois de ter revelado o seu nome a Moisés como « Deus misericordioso e clemente, vagaroso na ira, cheio de bondade e fidelidade » (*Ex* 34, 6), não cessou de dar a conhecer, de vários modos e em muitos momentos da história, a sua natureza divina. Na « plenitude do tempo » (*Gl* 4, 4), quando tudo estava pronto segundo o seu plano de salvação, mandou o seu Filho [...]. Com a sua

---

2 Marko Ivan Rupnik nasceu na Eslovênia em 1954, reside e trabalha atualmente em Roma, integra a equipe do Centro Ezio Aletti, dedicado à pesquisa e ao estudo da arte e teologia da Europa oriental e ocidental.

3 Denominamos 'sacro' o artista que está ligado à Igreja católica e se dedica a desenvolver uma arte que serve à liturgia. No presente caso, ressaltamos que Marko I. Rupnik é padre jesuíta e produz uma arte de chave litúrgico-simbólica e não somente estética. Em entrevista a Goverkar (GOVEKAR. *Il rosso della piazza d'oro*. Roma: 2017, Lipa Edizioni, p. 233), ele afirma iniciar o dia com a eucaristia e, só depois da missa, subir no andaime para começar seu dia de trabalho. Neste sentido, Burckhardt, explica que "a arte sagrada do cristianismo constitui o quadro normal da liturgia, da qual é uma amplificação sonora e visual [...]. (BURCKHARDT. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*, princípios e métodos. São Paulo: 2004, Attar Editorial, p. 98). Já para Suaiden, "a arte sacra se orienta para um destino litúrgico, para o culto, o tempo e o espaço sagrados, para a vivência espiritual e a contemplação dos símbolos religiosos e divinos. É pelo seu destino que ela se define como arte sacra." (SUAIDEN. "Arte sacra no Ocidente: uma mirada histórica". In: MARIANI, Ceci B. e VILHENA, Maria Angela (Ed.). *Teologia e Arte*, expressões de transcendência, caminhos de renovação. São Paulo: 2011, Paulinas, p. 59).

palavra, os seus gestos e toda a sua pessoa, Jesus de Nazaré revela a misericórdia de Deus.  
(PAPA FRANCISCO, *MISERICORDIAE VULTUS*, 2015)

Na figura 1, vê-se o símbolo criado por Rupnik para o Ano Santo extraordinário. O emblema tem, ao centro, dois homens adultos e, à esquerda, formando um semiarco, a inscrição 'misericordiosos como o Pai'. Para a obra, o artista buscou inspiração na arte das catacumbas, nas Sagradas Escrituras e na Patrística, como relata Ladaria<sup>4</sup> (2017): "Padre Marko Ivan Rupnik [...] se nutre e se inspira na antiga tradição espiritual e artística do período paleocristão e do Oriente bizantino." (*op. cit.*, p. 9). Corrobora com esta afirmação a síntese feita por Velasco<sup>5</sup> (2013) sobre o trabalho de Rupnik e sua equipe: "teologia, liturgia e história da arte são inseparáveis para se entender o sentido último dos ciclos iconográficos do Centro Ezio Aletti<sup>6</sup>." (p. 138), centro de arte e teologia coordenado pelo padre.

---

4 Luis F. Ladaria, professor da Pontifícia Universidade Gregoriana em Roma; escreveu a introdução ao livro de Govekar, *op. cit.*, 2017.

5 VELASCO. *Tradición y modernidade en los programas iconográficos del Centro Aletti: una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, românicos y góticos del arte contemporáneo*. In: VELASCO, Maria Rodriguez (coord.). *Tradición y modernidade en la obra de Marko Iván Rupnik, implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. Madri: 2013, CEU Ediciones.

6 "Teologia, liturgia e historia del arte son inseparables para entender el sentido último de los ciclos iconográficos del Centro Ezio Aletti." (VELASCO, 2013, p. 138). Cumpre informar que todas as traduções apresentadas neste artigo são livres e nossas.



Fig. 1

**Marko I. Rupnik**

logotipo do *Ano Jubilar Extraordinário da Misericórdia*, 2015.

Pintura

<http://www.jubiledelamisericorde.va/content/gdm/pt/giubileo/logo.html>

Para compor suas obras, Rupnik segue os preceitos do Concílio Vaticano II que defende um retorno às fontes, isto é, à primeira Igreja, contudo, de forma atualizada, com um *aggiornamento* nas palavras do documento final desse encontro.

Com o Concílio do Vaticano II (1962-1965), a Igreja, buscando renovar-se para adequar-se à contemporaneidade, focou-se em dois “pilares”: o das Sagradas Escrituras e da tradição viva da Igreja para ir às fontes mais perenes da fé cristã. Como consequência, a teologia cristã mergulhou seu saber no “tesouro” deixado por [...] homens e mulheres que, ao viverem na radicalidade o

mistério de Deus, transcreveram tal experiência de fé<sup>7</sup>. (SANTOS e BARROS, 2017, p. 5)

A experiência de fé encontrada na literatura patrística e na Bíblia é a que os integrantes do Centro Aletti revisitam e absorvem em sua iconografia. Na explicação do Bom Pastor, que Rupnik<sup>8</sup> toma pelo Messias (p.42), ele recorre a vários autores (Irineu de Lião, Efrem, o sírio, Gregório de Nissa) e aos evangelhos de Mateus e João para fazer uma aproximação das imagens cristãs e pagãs (*ibidem*, p.50). Contudo, como explica Velasco (2013), “Rupnik está ciente de que suas obras se dirigem ao homem do século XXI, razão pela qual ele utiliza a linguagem da modernidade<sup>9</sup> [...]”. (*op. cit.*, p.80).

Ressalte-se que a iconografia sacra dá suporte à liturgia e, em vista disso, é uma arte, hierática, simples, que apresenta somente o essencial; nela não se observa o gosto pessoal do artista, em contraste com a arte religiosa, ou de devoção, que reflete a maestria e as preferências do pintor ou escultor. Burckhardt (2004) escreve que, no mundo cristão, “sempre coexistiram, lado a lado, uma arte sagrada, na verdadeira acepção do termo, e uma arte religiosa que emprega, em maior ou menor grau, formas ‘mundanas’. A arte de inspiração verdadeiramente cristã deriva de imagens, de origem milagrosa, do Cristo e da Virgem” (*op. cit.*, p. 76).

O artista cristão contemporâneo baseia sua obra em tipologias consagradas nas Igrejas latina e ortodoxa. Segundo Burckhardt (2004) ainda, “a tradição da imagem sagrada refere-se a alguns protótipos determinados, históricos de certo modo. Compreende uma doutrina, ou

---

7 SANTOS e BARROS. **Apresentação**. In: **Doutores e doutoras da Igreja**: a beleza do testemunho, da vida e da palavra. Dias, Marcos Horácio G. e Bortulucce, Vanessa B. (coord.) São Paulo: 2017, Museu de Arte Sacra de São Paulo, p. 5.

8 RUPNIK. **A arte como expressão da vida litúrgica**, conferências do 11º ENAAS. Brasília: 2019, Edições CNBB.

9 “Rupnik es consciente de que sus obras se dirigen al hombre del siglo XXI por lo que utiliza el lenguaje de la modernidad [...]” (VELASCO, *op. cit.*, p. 80).

seja, uma definição dogmática da imagem, e um método artístico, que permite a reprodução desses protótipos conforme seu sentido. O método artístico presume, por sua vez, uma disciplina espiritual.” (*ibidem*, p.105).

Em seus escritos e palestras, Rupnik declara, repetidas vezes, que se inspira na arte da Paleoigreja e visita as catacumbas para observar as pinturas murais. Ele refere-se com admiração a essa arte: “onde começaram os cristãos? Nas catacumbas.” (RUPNIK, *op. cit.*, 2019, p. 37). E prossegue: “os cristãos começam ali, onde tudo termina, na Morte. [...] E agora vemos que os cristãos, mesmo sob o solo, criam o céu.” (*ibidem*, p. 53-55). Grabar<sup>10</sup> (1967) corrobora sobre as catacumbas e qualifica as pinturas murais como leves e graciosas: “são afrescos que cobrem inteiramente as abóbadas e paredes das câmaras funerárias e que lhes conferem uma decoração graciosa e leve [...]. Trata-se de uma arte de superfície única, não definida, que não interfere na presença de algumas figuras ou grupo de figuras, pequenas e leves, que se encontram aqui e ali<sup>11</sup> [...]” (p. 82 e 89).

Há que se notar, porém, que o início da construção da iconografia cristã foi através de símbolos, tendo o peixe e o pão como motivos recorrentes. O pão remete à Eucaristia, ao corpo de Cristo (Mt 26, 26; Lc 22, 19), e o peixe (*ichthys* em grego) ao acróstico de *Iesous Christos Theou Yios Soter* (Jesus Cristo Filho de Deus Salvador). Contudo, pouco a pouco, a figura humana encontra o seu caminho nas artes visuais da primeira Igreja. Ela apresenta-se com traços simples, poucas cores e mensagem positiva, já que apresenta a Boa Nova, a esperança de vida após a morte.

Os artistas da Paleoigreja buscavam inspiração em imagens conhecidas há muito na bacia do Mediterrâneo, empregando especialmente tipologias egípcias e greco-romanas. Assim, verifica-se “empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos, [...] os temas pagãos eram

---

10 GRABAR. *El primer arte cristiano* (200-395). Madri: 1967, Aguilar, S.A.

11 “Se trata de frescos que recubren enteramente bóvedas y paredes de las cámaras funerárias y que les procuran una decoración graciosa y ligera [...]. Es un arte de superficie única, no definida, que no afecta la presencia de algunas figuras o grupo de figuras, pequeñas y ligeras, que se colocan aqui o allá [...]” (GRABAR, 1967, p. 82 e 89).

transformados segundo as ideias cristãs". (PANOFSKY<sup>12</sup>, 2014, p. 67) Nesse sentido, a escolha de Rupnik pelo Bom Pastor parece natural, já que conhecido dos povos mediterrâneos e presente nas catacumbas; Grabar também aponta o Bom Pastor como figuração simbólica do Cristo corrente no ambiente funerário de Roma. (*op. cit.*, 1967, p. 105). Contudo, o artista não copia simplesmente a imagem consagrada, mas atualiza-a para um traço hodierno.

Lembremos que, desde os helenos, nas franjas do Mediterrâneo, cultuava-se Hermes, o bom pastor, mensageiro dos deuses e guia dos mortos. Assim, à luz das palavras de Jesus, "eu sou o bom pastor, o bom pastor dá a sua vida pelas suas ovelhas. [...] Eu sou o bom pastor; conheço as minhas ovelhas e as minhas ovelhas me conhecem<sup>13</sup> [...]" (Jo 10, 11-14), essa imagem pagã reinterpretada à luz de Cristo passou a representar a redenção da humanidade. No entanto, ao empregar a figuração do pastor, o artista modifica os olhares do pastor e da ovelha. Se, na forma pagã, o pastor e a ovelha encaram o espectador, na figuração cristã (fig. 2), o Pastor olha para a ovelha e esta tem a cabeça voltada para o alto, mirando Deus, segundo explica Rupnik. (2019, *op. cit.*, p. 51).

---

12 PANOFSKY. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: 2014, Editora Perspectiva.

13 Todas as citações bíblicas no presente artigo são extraídas da **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: 2016, Paulus.





Fig. 2

**Anônimo**

*Bom Pastor*, 300 d.C.

Escultura em pedra.

Museu do Vaticano.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Bom\\_Pastor#/media/Ficheiro:Good.Shepherd.Vatican.Museum.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bom_Pastor#/media/Ficheiro:Good.Shepherd.Vatican.Museum.jpg)

Dado que, após a morte, Jesus desce ao inframundo para resgatar Adão, Rupnik (2019) aclara que “o *Logos* se identifica com a ovelha, o Bom Pastor se torna uma coisa só com a ovelha [...]”<sup>14</sup>. Portanto, para o artista, ao olharmos para o Bom Pastor, não vemos mais o Cristo histórico, mas o Redentor. Contudo, de acordo com Rupnik, a iconografia cristã do Bom Pastor não está baseada unicamente em João, mas igualmente em Mateus, do qual destaca-se o seguinte trecho: “quando ele estava na

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 50.

colina, no monte, com as noventa e nove ovelhas e se dá conta de que está faltando uma delas, e então desce.” (*ibidem*, p. 50).

Hermes, o mensageiro dos deuses, e o bom pastor foram reinterpretados pela exegese cristã e relacionados à segunda pessoa da Trindade, o enviado de Deus-Pai, em nome de quem o Filho fala e age. “O Cristo é representado pela imagem do Bom Pastor, que leva o defunto para a pátria eterna, representado sob o símbolo da ovelha que o Salvador carrega aos ombros”<sup>15</sup>. Rupnik (2019) alarga a questão, acrescentando outro deus a esta releitura, argumentando que as primeiras figurações do Bom Pastor podem ser comparadas também com as de Apolo, um deus imberbe, com bonita cabeleira e corpo atlético. Escreve o artista: “é Apolo, em razão dos cabelos e por estar sem a barba.” (*op.cit.*, p. 49 e 50).

Vaz<sup>16</sup> (2015) recorda que, para a Igreja primitiva, a imagem do Bom Pastor “foi a figura religiosa soberana para sintetizar a ideia da salvação e figurar Jesus como o Messias Salvador. [...] uma presença tão vasta que nos permite inferir que [...], no período paleocristão, ocupava a posição e importância que na atualidade é consagrada à imagem de Cristo Crucificado.” (p. 7). Velasco (2013) corrobora com esta afirmação ao dizer que é “uma das figuras mais repetidas na origem da iconografia cristã<sup>17</sup> [...]” (*op. cit.*, p. 92). Assim é digno de nota que a cruz peitoral utilizada pelo papa Francisco não represente o Crucificado, mas o Bom Pastor (fig. 3a e b).

---

15 PASTRO. **A arte no cristianismo** – fundamentos, linguagem, espaço. São Paulo: 2010, Paulus, p. 146.

16 VAZ. **O Bom Pastor: arte mural nas catacumbas cristãs romanas**. Lisboa: 2015, em [https://www.academia.edu/12249007/O\\_Bom\\_Pastor\\_-\\_Arte\\_mural\\_nas\\_Catacumbas\\_crist%C3%AAs\\_Romanas](https://www.academia.edu/12249007/O_Bom_Pastor_-_Arte_mural_nas_Catacumbas_crist%C3%AAs_Romanas), acessado em 20/05/2020.

17 “es una de las figuras más repetidas em los orígenes de la iconografía cristiana [...]”. (VELASCO, 2013, p. 92).



Fig. 3a

*Papa Francisco com a cruz peitoral*

Fotografia

<https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2021/07/4938875-papa-se-reunira-com-ultraconservador-urban-em-viagem-a-hungria-e-eslovaquia.html>

Fig. 3b

*Cruz com o Bom Pastor.*

Fotografia.

<https://cdnv2.moovin.com.br/sjo/imagens/produtos/det/pingente-cruz-do-papa-francisco-2.jpg>

## O logotipo do Jubileu Extraordinário da Misericórdia

O logotipo do Jubileu Extraordinário da Misericórdia segue o esquema encontrado em símbolos de eventos da atualidade, como Carrión<sup>18</sup> (2016) aponta: “no contexto cultural atual, todo grande acontecimento vem acompanhado do desenho de um emblema ou símbolo: um elemento de identidade visual que atua como representante e portador dos valores que acarreta. É o conjunto de logotipo e imagotipo, popularmente conhecido

---

18 CARRIÓN. *El logo del Año de la Misericordia: una aproximación al arte litúrgico de Marko Rupnik*, Scripta Theologica/ vol. 48 / 2016 / 731-751, em <https://offlattes.com/archives/5531>, acessado em 22/06/2021.

como 'logo'. Nesta ocasião, a Igreja pode beneficiar-se da arte de Rupnik<sup>19</sup>." (p. 733).

O lema escolhido foi a passagem do Evangelho de Lucas: "Sede misericordiosos como o vosso Pai é misericordioso." (Lc 6, 36). Lê-se na página oficial do Vaticano<sup>20</sup> que "o logotipo [...] apresenta-se como uma pequena suma teológica do tema da misericórdia." Assim, ao analisar a composição pictórica, nota-se que ela tem forma amendoada, com dois homens e um lema. O desenho é gráfico, não realista ou naturalista, e aqui podemos assumir as palavras de Burckhardt quanto à arte sagrada: "as linhas não mais indicam tão somente os limites dos corpos: adquirem um valor direto, uma qualidade gráfica ao mesmo tempo límpida e suprarracional". (*op. cit.*, p. 117). O artista por sua vez explica que "a figura [é] simplificada ao máximo, o gesto é limpo, claro, explícito, com um rosto sempre mais puro, luminoso, aberto [...] e a parte decorativa realizada com um grande dinamismo<sup>21</sup>." (RUPNIK *in* GOVEKAR, *op. cit.*, p. 241).

O homem que carrega o outro às costas é Jesus ressuscitado, dado que, além do nimbo crucífero, é possível ver chagas em seus pés e mãos; Ele está chagado e vivo a um só tempo. Estamos diante do Cristo em Glória, representado dentro de uma mandorla com modulações de azul, "um elemento formal que expressa visualmente a Glória de Deus<sup>22</sup>" (CARRIÓN, *op. cit.*, p. 739). Carrión esclarece: "A luz incriada se mistura com o azul desde as tonalidades mais claras até um azul próximo ao negro, o que

---

19 "En el actual marco cultural todo gran acontecimiento va acompañado del diseño de un emblema o símbolo: un elemento de identidad visual que sirva como representante y portador de los valores que conlleva; se trata del conjunto del logotipo e imago tipo, referido popularmente como logo. En esta ocasión la Iglesia se ha podido beneficiar del arte de Rupnik". (CARRION, 2016, p.733).

20 <http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/pt/giubileo/logo.html>.

21 "La figura simplificada al massimo, il gesto pulito, chiaro, esplicito, con il volto sempre più puro, luminoso, aperto [...] e le parti decorative realizzate con un gran dinamismo." (in GOVEKAR, *op. cit.*, p. 241).

22 "[...] la mandorla es un elemento formal que expresa visualmente la Gloria de Dios [...]" (CARRIÓN, 2016, p. 739).

gera um poderoso efeito de profundidade, além de conotar a impenetrabilidade do mistério de Deus<sup>23</sup>.” (*ibidem*, p. 742).

A forma amendoada, a mandorla mística, remete à luz misteriosa que envolve Jesus, como explica Tommaso<sup>24</sup> (2017): “esse não era um recurso novo na arte, pois já fora usado na Antiguidade pagã para significar uma característica sobre-humana ou divina de seres celestes ou semideuses. De forma normalmente oval, simula um eflúvio de luz emanada de Cristo [...]” (p. 96) Adiante, a autora acrescenta que a mandorla é “o melhor meio para realçar seus [de Jesus] atributos divinos”. (*ibidem*, p. 96).

Pode-se inferir também uma representação da Trindade Santa, sendo as três cores significativas de cada pessoa: Pai (azul escuro), Filho (azul médio) e Espírito Santo (azul claro). Recordemos que a luz de Deus-Pai, nos escritos cristãos, é radiante e não deve ser olhada diretamente, tornando-se escura aos olhos humanos, pois muito brilhante. Nas palavras de Strezova<sup>25</sup> (2014), citando o Pseudo-Dionísio, o Areopagita<sup>26</sup>: “o emprego de preto ou azul para o centro da mandorla reflete [...] a essência de Deus, [...] ‘a escuridão luminosa<sup>27</sup>’” (p. 94).

Observando a mandorla a partir da perspectiva do Pseudo-Dionísio, notaremos que elas “continham muitas camadas coloridas [...]; o número [três] de camadas [...] reflete os três níveis de ascensão mística (a

---

23 “La luz increada se mezcla con el azul, desde las más claras tonalidades hasta un azul próximo al negro, lo que genera un poderoso efecto de profundidad, además de connotar la impenetrabilidad del misterio de Dios.” (CARRIÓN, 2016, p. 742).

24 TOMMASO. **O Cristo Pantocrator** – da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro. São Paulo: 2017, Paulus, p. 96.

25 STREZOVA. **Hesychasm and Art** – the appearance of new iconographic trends in Byzantine and Slavic lands in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. Canberra: 2014, Australian National University Press.

26 Pseudo-Dionísio, o Areopagita, viveu entre os séculos V e VI. Por muito tempo, acreditou-se que ele fora o Dionísio convertido por São Paulo e bispo de Atenas. Seus escritos são um esforço consciente no sentido de conciliar a filosofia neoplatônica e o cristianismo.

27 “The use of black and blue for the centre of the mandorla reflects [...] the essence of God the, ‘luminous darkness’”. (STREZOVA, 2014, p. 94).

escuridão, a nuvem e a luz divina) [...]”<sup>28</sup>. (Strezova, 2014, *op.cit.*, p. 93) Contudo, as três tonalidades de azul representariam, igualmente, o caminhar do Redentor para fora da escuridão do mundo dos mortos, para a claridade da vida em Glória, ao encontro de Deus.

## A tipologia da *Anastasis*

A *Anastasis* (ou a descida de Cristo ao inferno) é inspirada no evangelho apócrifo dos Atos de Pilatos e integra as festas litúrgicas do calendário ortodoxo, conformando uma iconografia bastante profícua no Oriente<sup>29</sup>. A *Anastasis* é a iconografia consagrada da Ressurreição, a forma canônica de apresentar o amálgama de três eventos ocorridos entre a Sexta-feira Santa e o domingo de Páscoa: 1º) a descida de Jesus ao mundo dos mortos (Mt 27, 51-54); 2º) o resgate de Adão; 3º) e a ressurreição de corpo e alma de Jesus (1Pe 3,18-20). Burckhardt (2004) comenta a este respeito: “é significativo que, na perspectiva cristã, as realidades eternas apareçam sob a forma de eventos históricos, o que permite que se tornem acessíveis à figuração. Assim, por exemplo, a descida de Cristo aos infernos, concebida como um evento simultâneo à morte na cruz, na realidade está situado fora do tempo.” (*op. cit.*, p. 120).

Segundo Spidlik e Rupnik, o Redentor não deixa a tumba como se tivesse escapado da morte; Ele desce e entra vivo no mundo dos mortos. Por isso, os autores concluem que “o reino da morte chega ao fim, já que acolheu um vivo”<sup>30</sup>. Para ambos, “a grandeza da ressurreição de Cristo consiste no fato d’Ele entrar no império do príncipe das trevas que mantém Adão e sua

---

28 “*contained many colourful layers... the number of layers in the mandorla reflected the three levels of ascent of the mystic (the darkness, the cloud and the divine light).*” (STREZOVA, 2014, p.93)

29 “*Entre las doce fiestas litúrgicas del calendario bizantino destacaba la Anastasis o Bajada de Cristo a los Infiernos, escena inspirada en el evangelio apócrifo de las Actas de Pilatos nque dará lugar a una rica iconografía em Oriente.*” VELASCO, 2013, p. 102.

30 “*Il regno della morte è finito perché ha accolto un vivo.*” SPIDLIK e RUPNIK. **La fede secondo le icone**. Roma: 2017, Lipa Edizione, p. 57.

descendência na escravidão”<sup>31</sup>. Agora é possível cantar “Morte, onde está a tua vitória?” (1Cor 15, 55).

Para o logotipo, Rupnik (2019) recorre a Irineu de Lião: “o Pai mandou o Filho como Bom Pastor, e Ele foi procurar a ovelha desgarrada. Quando a encontrou – o homem feito por Deus e que se perdera e morrera – Ele a colocou em seus ombros para levá-lo de volta ao Pai.” (*op. cit.*, p. 50) Neste sentido, o artista cita ainda Efrém, o sírio: “desceu o Bom Pastor, deixou que fosse levantado na Cruz para conseguir ver até longe, até onde estava a ovelha e a viu morta. Desceu aos Infernos, colocou-a nos ombros para levá-la ao Pai.” (*ibidem*, p. 50).

Tendo em mente o Gólgota, o monte onde Jesus foi crucificado, e a simultaneidade temporal de eventos levantada por Burckhardt, note-se o que Eliade<sup>32</sup> elabora sobre a ruptura do tempo/espaço em montanhas sagradas: “Lá onde, por meio de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma ‘abertura’ em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos). Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores – tornam-se comunicantes” e prossegue um pouco adiante, explicando que “um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; [...] essa rotura é simbolizada por uma ‘abertura’, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior) [...]” (p. 38). Pode-se inferir então que, no Gólgota, por ocasião da morte do Messias, com o terremoto e a escuridão descritos por Mateus (Mt 27, 45–53), houve uma ruptura do tempo/espaço e o Redentor pode descer à mansão dos mortos, buscar Sua ovelha e caminhar com ela aos ombros ao encontro do Pai.

Neste sentido, Rupnik explica que “a morte não é terrível, é o lugar onde se encontra Deus.” (RUPNIK, 2019, *op.cit.*, p. 56) e acrescenta: “[...] Deus Pai envia o seu Filho que se faz homem, morre, deita-se ao lado de Adão,

---

31 “La grandezza della risurrezione di Cristo consiste nel fatto che Egli entra nell'impero del principe delle tenebre che tiene in schiavitù Adamo e la sua discendenza”. *Ibidem*.

32 ELIADE. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: 2018, Editora WMF Martins Fontes.

pega-o pelo pulso e leva-o novamente ao Pai.” (*ibidem*, p. 203) Em outro momento, comenta: “o Menino Jesus na manjedoura é Deus que se fez homem, não o homem que se faz Deus. Não é o homem que com orações, jejum, súplicas e boas obras chega ao Céu. Não! Ninguém jamais subiu ao Céu, só o Filho (Jo 3,13)” (*ibidem*, p. 31).

Burckhardt alarga este entendimento ao argumentar que

se os primeiros patriarcas e os profetas do Antigo Testamento só podem libertar-se das trevas pela intervenção de Cristo, na verdade trata-se do Cristo Eterno, do Verbo, anterior a sua encarnação em Jesus. Contudo, já que a morte na cruz é o ponto de intersecção, na vida de Jesus, do tempo e a eternidade, é justo do ponto de vista do simbolismo, representar o Salvador ressuscitado descendo, em forma humana, ao antro do limbo, onde romperá os portões do inferno e estenderá a mão aos ancestrais da humanidade, patriarcas e profetas [...].<sup>33</sup>

Os escritos da Patrística ressaltam que não é o homem que se esforça para se salvar; a ação está toda com Jesus, nos Seus atos de humilhação e descida. Cabe ao ser humano acolher e deixar-se redimir, como visto na *Anastasis*. Se os pais originais deram a morte, Cristo, na descida ao inframundo, dá a redenção e a vida eterna, conforme Suas palavras: “Eu sou a ressurreição e a vida”. (Jo 11, 25).

O logotipo do Jubileu, contudo, retrata o momento posterior ao resgate de Adão: o Bom Pastor já está com sua ovelha às costas e caminha com ela para fora do inframundo. Lucas descreve a alegria do pastor ao encontrá-la: “achando-a, alegre a põe sobre os ombros” (Lc 15,5). Esta composição recorda-nos que, pela desobediência de Adão, o progenitor da humanidade, todos foram condenados à morte e, pela obediência do Filho, são resgatados e levados de volta a Deus-Pai.

---

33 *Op. cit.*, p. 120.



Observa-se então um Redentor não só vivo, mas ativo, que anda a passos largos para fora da escuridão com sua ovelha às costas, em direção à Luz. Pode-se ver o Salvador com as pernas separadas, pisada firme sobre tábuas negras que denotam as tampas dos túmulos que se romperam quando Ele entrou no reino dos mortos. (Mt 27,52).

## O rosto e o olhar

Lemos o seguinte depoimento de Rupnik<sup>34</sup>: “um velho monge me disse que recordasse sempre o rosto do Senhor. E eu disse: ‘Mas que rosto?’ E ele: ‘O rosto do Senhor Jesus Cristo. Sim, mas há muitas representações...’ Ele respondeu: ‘Não falo de representações. Falo do verdadeiro rosto do Senhor [...]’<sup>35</sup>. Nesse sentido, recordemos que para a Paleogreja cristã a Santa Face, o rosto *acheiropoiétos*, isto é, que não teria sido pintado por mãos humanas, mas estampado milagrosamente sobre tecido, tornou-se o semblante consagrado de Jesus. Segundo a Tradição, esses decalques são atribuídos ao próprio Cristo, uma espécie de autorretrato, nas palavras de Spidlik e Rupnik (2017). Trata-se de um rosto fino com olhos grandes e muito abertos, nariz afilado, boca pequena e fechada. Os cabelos são longos e divididos ao meio e a barba é igualmente longa e bipartida, como pode ser observado na figura 4.

---

34 RUPNIK. *Los colores de la luz*. Burgos: 2003, Editorial Monte Carmelo.

35 “*Un viejo monje me dijo que recordara siempre el rostro del Señor. Yo le dije: ‘Pero que rostro? Y él: ‘El del Señor Jesucristo. Sí, pero hay muchas representaciones...’ Él respondió: ‘No hablo de las representaciones. Hablo del verdadero rostro del Señor [...]’.* *Idem*, p. 135.



Fig. 4

**Marco I. Rupnik**

detalhe do logotipo do *Bom Pastor*, 2015

Pintura

<http://www.jubiledelamisericorde.va/content/gdm/pt/giubileo/logo.html>

Observa-se que o rosto de Adão tem os mesmos traços do Bom Pastor: olhos grandes e muito abertos, nariz afilado, barba igualmente longa, mas não mais bipartida, porém em forma de coração, denotando seu amor por aquele que o redime. Se o Filho é ‘a imagem visível do Deus invisível’ (Col 1,15), se o Verbo encarnado é o rosto humano de Deus trino e uno, e, se o ser humano foi feito à imagem de Deus (Gn 1, 26 – 27), então Adão tem, necessariamente, que ter as mesmas feições de Jesus. Escreve Rupnik (2019): “O *Lógos* se identifica com a ovelha, o Bom Pastor se torna uma coisa só com a ovelha, pois é toda a humanidade que Ele assumiu, pois enquanto não tivesse assumido toda a humanidade, isto é, todos os mortos, não a teria redimido”<sup>36</sup>.

Os olhos, além de muito grandes e abertos, são amendoados. O artista explica que se inspirou no peixe para os pintar (fig. 5), ressaltando tratar-

---

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 50.

se de animal familiar aos pescadores do lago de Tiberíades e, em especial, a Jesus que, após a Ressurreição, convidava os seus a comê-lo. O artista pontua que o peixe/*ichthys* remete ao acróstico de Cristo e assim ele passa a simbolizar a comunidade cristã nascente; ele relata ainda que, de tanto visitar as catacumbas e admirar as pinturas ali contidas, terminou vendo que o peixe o mirava. “Olhei para o peixe recém-desenhado e vi o olho que me encarava fixamente. O rosto. Tudo converge para o rosto, e o rosto é o olhar”<sup>37</sup>. Velasco (2013) faz referência a esta experiência: “o próprio Rupnik testemunha seu gosto por visitar com frequência as catacumbas de Roma, onde é interpelado em particular pelo peixe<sup>38</sup> [...]” (*op. cit.*, p. 83).

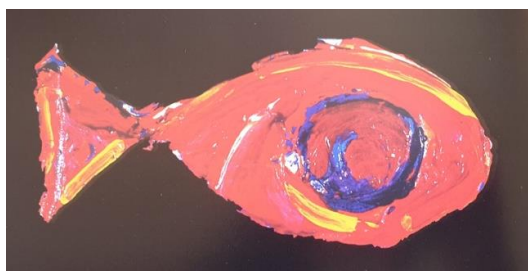


Fig. 5a

**Marco I. Rupnik**

*Ichthys III*, s/d

Óleo sobre tela

Fotografia da autora tiradas do livro '*Los colores de la luz*' de M.I. Rupnik, 2003, *op. cit.*

Fig. 5b

**Marco I. Rupnik**

detalhe de *Aparece el Rostro*, 1980

Óleo sobre tela

Fotografia da autora tiradas do livro '*Los colores de la luz*' de M.I. Rupnik, 2003, *op. cit.*

Nota-se, contudo, que no logotipo há somente três olhos para os dois rostos: ambos os homens têm um olho em comum. Adão, resgatado por Jesus da mansão dos mortos, entrega-se ao Redentor e molda o seu olhar

---

<sup>37</sup> “He mirado el pez recién dibujado y he visto el ojo que me miraba fijamente. El rostro. Todo converge en el rostro, y el rostro ES la mirada”. RUPNIK, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>38</sup> “El próprio Rupnik tertimonia su gusto por visitar a menudo las catacumbas de Roma, donde le interpela particularmente el pez [...]” (VELASCO, 2013, *op. cit.*, p. 83).

ao Dele, recuperando sua divina-humanidade perdida com a Queda. Apreciando os detalhes da mirada, conclui-se que ela representa a comunhão do Filho com aquele que se entrega à fé Nele e que assim “pode ver o caminho da vida iluminado pelo olhar de Deus”<sup>39</sup>.

Lembremos que, para a teologia cristã, o Verbo encarnado tem duas naturezas a um só tempo – a divina e a humana – e que a segunda pessoa da Trindade desceu, tomou Sua natureza humana para que a humanidade pudesse entendê-IO, já que de outra maneira ela não é capaz de compreendê-IO. Esse olhar compartilhado é, justamente, Sua visão humana, a maneira com a qual Ele nos enxerga e, concomitantemente, nós (re)conhecemos o olhar e passamos a compreender<sup>40</sup>. “O olho esquerdo de Cristo e o direito de Adão são um só, mostrando que Deus é capaz de ver como que com nossos olhos as situações em que vivemos”<sup>41</sup>.

---

39 <https://pt.aleteia.org/2016/02/16/explicacao-do-brasao-do-ano-jubilar-da-misericordia/>

40 Declaração de Marko I. Rupnik em vídeo, acessível no endereço [https://www.youtube.com/watch?v=LSsUine\\_PGM](https://www.youtube.com/watch?v=LSsUine_PGM), acessado em 22/01/2021.

41 <https://pt.aleteia.org/2016/02/16/explicacao-do-brasao-do-ano-jubilar-da-misericordia/>.



Fig. 6  
**Marco I. Rupnik**  
*Via Crucis, 2008*, (Passo 4: Jesus encontra sua mãe).  
Mosaico  
Eslovênia

Não é a primeira vez, porém, que Rupnik funde dois olhos; em 2008, ele unira o olho do Filho com o de Sua Mãe (fig. 6). Esse olhar não tem, unicamente, o valor simbólico da natureza humana do Verbo encarnado, mas denota também a relação entre Ele e Sua Genitora, aquela que Lhe deu a carne e, portanto, a humanidade. Análogo é o olhar do Pastor e de Sua ovelha: segundo o artista, esta é a relação proposta por Jesus entre o homem e a Trindade Santa: “Ele [o Bom Pastor] olha para a ovelha e a ovelha olha para o Pai.” (RUPNIK, 2019, *op. cit.*, p. 51), um olhar que diviniza o homem, que o restaura à condição original.

## A luz e cor

Não há sombra no logotipo do Ano Jubilar Extraordinário; ao contrário, tem-se a impressão de que a imagem está totalmente iluminada e chapada pela luz. Podemos indagar sobre essa fonte luminosa que não provoca sombras. Rupnik (*in* GOVEKAR, 2017) diz que “o rosto deve ter uma luz de transparência, de purificação, de comunhão, deve exprimir a luminosidade que vem de dentro<sup>42</sup>.” (*op. cit.*, p. 232). Já Kessler<sup>43</sup> (2019) recorda que, tanto nas Escrituras como em textos medievais, “a luz era a figura fundamental da Divindade e o meio pelo qual Deus se comunicava com a alma humana.” (p. 111). Burckhardt (2004) alarga o argumento ao escrever que “‘todas as coisas foram feitas’ pelo Verbo (Jo 1, 3), e é n’Ele somente – ou por Ele – que todas as coisas são conhecidas, já que Ele é a ‘Luz verdadeira que, vindo a este mundo, ilumina todo o homem’ (ibid., 1, 9,10) Assim, a luz do intelecto não nos pertence, e sim ao Verbo onipresente.” (*op.cit.*, p. 95).

No Apocalipse encontramos outra menção à luz que não conhece ocaso: “A cidade não precisa do sol ou da lua para a iluminar, pois a glória de Deus a ilumina, e sua lâmpada é o Cordeiro.” (Ap 21, 23). Também em Lucas há menção à luminosidade do Cordeiro, na narrativa da descida do Messias ao inferno após a morte: “Graças ao misericordioso coração de nosso Deus, pelo qual nos visita o Astro<sup>44</sup> das alturas, para iluminar os que jazem nas trevas e na sombra da morte [...]” (Lc 1, 78-79).

Há que se recordar que em várias mitologias encontramos um paralelismo entre a lua e a imortalidade, “as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além-túmulo, seguida de um renascimento de tipo lunar (‘luz saindo das trevas’), segundo Eliade (2018, *op. cit.*, p.130). Adiante o autor

---

42 “Il volto deve avere una luce di trasparenza, di purificazione, di comunione, deve esprimere questa luminosità che viene dal di dentro.” (RUPNIK *in* GOVEKAR, *op. cit.*, p. 232).

43 KESSLER. *Experiencing medieval art*. Toronto: 2019, University of Toronto Press.

44 “Anatôlê, título do Messias, Astro que traz a luz, conforme Nm 24, 17”, p. 1789, *apud* **Bíblia de Jerusalém**, Paulus, São Paulo: 2016.

acrescenta que “a Lua valoriza religiosamente o devir cósmico e reconcilia o homem com a Morte.” (*ibidem*, p.130). Ele aponta que o sol, por sua vez, permanece imutável, não tem fases como as lunares e, assim, “um grande número de mitologias heroicas é de estrutura solar. O herói é assimilado ao Sol; como este, o herói luta contra as trevas, desce ao reino da Morte e sai vitorioso.” (*ibidem*, p. 131).

Spidlik e Rupnik (2017) escrevem o seguinte sobre a luz que adentrou o mundo dos mortos: “Desce a luz verdadeira, o sol da justiça<sup>45</sup>” (*op. cit.*, p.57) que ilumina as trevas, as sombras da morte. Portanto, concluem que o Redentor é a luz que não faz sombra, que tudo ilumina – essa é a luz que está presente também no logotipo. E, por não haver sombras, a volumetria é praticamente inexistente; há leve sinalização de profundidade por conta do contraste entre a roupa clara do Bom Pastor e a graduação de azuis ao fundo.

Havíamos observado que, no logotipo, os rostos de Adão e de Cristo são idênticos, recordando as palavras do Criador: “Façamos o homem à **nossa** imagem, como **nossa** semelhança [...]” (Gn 1, 26, grifo nosso). Um indicativo de que Deus não está só, de que Ele é plural, é comunhão de pessoas. Jesus, por sua vez, afirmou que quem O vê, vê ao Pai (Jo 14,9), portanto, ao mirá-IO, olhamos, concomitantemente, para o Pai e para o Filho, para a primeira e a segunda pessoa da Trindade Santa; e, se Deus é uno e trino, então a terceira pessoa também estará presente. No logotipo, Ela está representada pela cor branca da veste de Jesus, cor que denota o Espírito Santo, a luminosidade espiritual da Trindade, luz experienciada pelos apóstolos no Monte Tabor. Nas palavras de Carrión (2016): “Cristo aparece vestido de branco: é a Luz<sup>46</sup>.” (*op. cit.*, p. 741). O autor informa que a Patrologia grega enumera três tipos de luz: a sensível, a intelectual e a incriada. “A primeira é a que revela os objetos próprios dos sentidos, enquanto a segunda possibilita penetrar-se nas verdades que transcendem a ordem sensorial. A luz incriada, ainda que se valha das

---

45 “*Scende la luce vera, il sole della giustizia* » (SPIDLİK e RUPNIK, 2017, p.57).

46 “*Cristo aparece vestido de blanco: es la Luz*”. (CARRIÓN, 2016, p. 741).

demais, está em um nível infinitamente superior<sup>47</sup>.” (*ibidem*, p. 741). A imagem é, portanto, iluminada por essa luz que não conhece ocaso mencionada pelo autor.

O tema da Transfiguração é caro à Igreja oriental, já que aponta para a condição apocalíptica do Nazareno, para a sua Glória. A narrativa tabórica encontra-se fora do tempo cronológico que fica suspenso, por um instante; o tempo escatológico, de Deus, impõe-se brevemente. “A transfiguração no monte Tabor: Deus tira, por um momento, as escamas dos olhos dos apóstolos para fazê-los entrever um retalho do amor de Deus trino<sup>48</sup>”. (RUPNIK, 2003, *op. cit.*, p. 216). Jesus transfigurado emana uma luz tão forte, que seus discípulos não conseguem mirá-IO. Spidlik e Rupnik (2017) aclaram que a palavra ‘transfiguração’, *metamórphosis* em grego, literalmente significa mudança da forma. Os autores explicam que, se Cristo tivesse mudado de forma, não seria mais Ele e os apóstolos não o teriam reconhecido – assim concluem que se tratou de uma mudança de luz e não de forma. “Cristo retratado em branco indica de fato que ele é a verdadeira luz do mundo<sup>49</sup>.” (*op. cit.*, p. 41).

De fato, para Rupnik (2003) a chave de leitura do mundo, deixada por Deus para Sua criatura, é a luz. O autor explica: “Segundo o Criador e sua Sabedoria, a luz é a verdade do mundo e de tudo o que existe. Contudo, o homem não pode olhar para a luz. Seria demasiado. A fonte de luz permanecesse ao fundo, mais afastada. Aqui estão as cores. A experiência da luz é a festa das cores<sup>50</sup>.” (*op. cit.*, p. 23).

---

47 “La primera es la que revela los objetos propios de los sentidos, mientras que la segunda hace posible penetrar en las verdades que trascienden el orden sensorial. La luz increada, aunque se vale de las otras, está en un nivel infinitamente superior.” (CARRIÓN, 2016, p. 741).

48 “La trasfiguración em el monte Tabor: Dios quita, por um momento, las escamas de los ojos de los apóstoles para hacerles entrever um retazo del amor de Dios trino.” (RUPNIK, 2003, p.216).

49 “Cristo raffigurato in bianco indica infatti che è lui la luce vera del mondo.” (SPIDLIK e RUPNIK, 2017, p. 41).

50 “Según el Creador y su Sabiduría, la luz es la verdad del mundo y todo que existe. Pero el hombre no puede mirar la luz. Sería demasiado. La fuente de la luz queda detrás, más allá. Aquí están los colores. La experiencia de la luz es la fiesta de los colores.” (RUPNIK, 2003, p. 23)



Spidlik e Rupnik (2017) vêm assim no branco tabóico de Jesus transfigurado (e inferimos o mesmo no logotipo do Jubileu da Misericórdia), “o programa contemplativo da vida cristã: o esforço de ver o mundo na luz da fé, com os olhos de Deus<sup>51</sup>”. (*op. cit.*, p. 42). E, dado que o Bom Pastor e Adão dividem um olho, compartilhando assim um só olhar, Adão passa a enxergar o mundo como e em Cristo – ou, nas palavras dos autores, “com os olhos de Deus.”

Reforçamos que o Salvador do logotipo não é um pregador ou um filósofo, mas um homem ativo, como já apontado<sup>52</sup>; Ele está em movimento, caminha a passos largos, deixando o inframundo para trás. Com o homem às costas, Ele vai rumo à luminosidade, à claridade e, finalmente, à plena luz que é a Glória. O Credo de Niceia afirma que Jesus é ‘Deus de Deus, luz da luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro<sup>53</sup>’: portanto, Deus é Luz e Adão e a humanidade são salvos e levados em direção à Luz. No mosaico do Bom Pastor de Canidelo/Porto (fig. 7), observamos, mais uma vez, o Pastor caminhar da escuridão em sentido à Glória, a partir de semiarcos negros para brancos e dourados.

---

51 “*il programma contemplativo della vita cristiana: lo sforzo di vedere il mondo nella luce della fede, com gli occhi di Dio.*” (SPIDLİK e RUPNIK, 2017, p. 42)

52 As representações de Cristo como filósofo usualmente o mostram sentado ou em pé, entregando a Lei ou ensinando, diferentemente da iconografia do Bom Pastor, na qual Ele caminha.

53 <https://www.paieterno.com.br/oracao/credo-niceno-constantinopolitano/>



Fig. 7

**Marco I. Rupnik**

*Bom Pastor*, 2014.

Mosaico

Paróquia do Canidelo.

Porto, Portugal

<https://www.acistampa.com/story/io-sono-il-buon-pastore-iv-domenica-di-pasqua-8456>

Retornando ao logotipo, detenhamo-nos na veste de Adão: de cor originalmente verde, a cor da criação, mas que, em contato com o dourado, com a luz tabórica do Messias, mistura-se a esta e transforma-se num meio tom, denotando sua divino-humanidade por ocasião em que é conduzido ao encontro do Pai<sup>54</sup>. Recordemos que, para Palamas<sup>55</sup>, o ser humano fora criado à imagem e semelhança de Deus e, ao cometer o pecado original, deixa de ser semelhante e passa a ser só imagem (STREZOVA, 2014, *op. cit.*, p. 53); já não resplandece sua luz divina e ele sente-se nu. Contudo, ao ser resgatado do mundo dos mortos e ser levado ao encontro do Pai, sua divina-humanidade é restabelecida e ele passa a ser não só imagem, mas também semelhança de Deus.

---

54 Depoimento do artista em vídeo, em [https://www.youtube.com/watch?v=LsSUiine\\_PGM](https://www.youtube.com/watch?v=LsSUiine_PGM), acessado em 20/09/2021.

55 Gregório Palamas (1296-1357 ou 1359), monge e santo ortodoxo.

A mesma cor verde-dourada é notada na auréola do Salvador (fig. 4), onde observa-se ainda o vermelho intercalando com o outro tom: o vermelho da divindade do Cristo<sup>56</sup>. Seu nimbo vermelho e verde-dourado simboliza Suas duas naturezas a um só tempo, sua divino-humanidade. Lemos em Rupnik (2003) que “Deus é a luz e tudo que está em Deus está na luz. A comunhão é a luz dos homens. Capta-se a comunhão nas cores, porque a luz une as cores fortes, intensas, as cores absolutas. A comunhão em Deus é a harmonia das cores<sup>57</sup>.” (*op. cit.*, p. 33).

## O puxar pelo pulso

Chama à atenção a leveza com a qual o Bom Pastor carrega às costas o corpo de um adulto de boa constituição. Observamos que Ele o segura pelos pulsos e pelos tornozelos do mesmo modo que o Bom Pastor da figura 2 o fazia. O ‘segurar pelo pulso’ é significativo na arte cristã, já que é por ele que se afere a vida, os batimentos cardíacos. Por outro lado, denota a ação de Jesus e a entrega de Adão, pois não é ele que faz esforço para agarrar-se ao Salvador, mas, ao contrário, é o Redentor que o segura firmemente, assim como o fizera antes, ao puxá-lo do túmulo. Rupnik (2003) escreve sobre o que acontece após a morte do Messias, “Aquele que desce a nossas tumbas para puxar-nos pelo pulso, onde bate a vida, para devolver-nos a vida e tirar-nos da morte para a luz<sup>58</sup>.” (*op. cit.*, p. 202).

O ‘puxar pelo pulso’ é observado também na criação de Eva – Deus puxa-a pelo punho, abençoa-a e lhe dá vida (fig. 8). Não é ela que se agarra à mão do Criador para sair da lateral do homem; ela não tem participação na

---

56 No mesmo vídeo da nota 51, há a explicação para o vermelho, a cor-símbolo do divino.

57 “*Dios es la luz y todo que está em Dios está em la luz. La comunión es la luz de los hombres. La comunión se capta en los colores porque la luz une los colores fuertes, intensos, los colores absolutos. La comunión em Dios es la armonía de los colores.*” (RUPNIK, 2003, p. 33).

58 “*Aquel que descende a nuestras tumbas para cogernos el pulso, donde late la vida, para devolvernos la vida y sacarnos de la muerte a la luz.*” (RUPNIK, 2003, p. 202).

ação. Deus-Pai é o único ativo na narrativa e a Eva cabe acolher a vida que lhe é concedida.



Fig. 8

**Anônimo**

*Deus criando Eva, século XII.* Detalhe de folha da Bíblia de Winchester

Iluminura

Biblioteca Pierpont Morgan.

Nova York, Estados Unidos da América.

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/winchester-bible/blog/posts/the-entire-bible-in-a-single-letter>

Rupnik (2019) resume este acontecimento da seguinte forma: “Deus pega Eva pelo pulso, o lugar onde se mede a vida, e a apresenta a Adão [...]. Por isso, a Redenção será novamente pegá-los pelo pulso na Descida aos Infernos; depois da morte, Cristo desce ao império dos mortos para puxar o homem para fora [...]” (*op. cit.*, p. 185 e 186). Notemos que na figura 8, Deus-Pai é apresentado como o Filho, isto é, com as feições da Santa Face e nimbo crucífero, mas sem as chagas; assim recordamo-nos das palavras de Jesus de que quem O vê, vê ao Pai (Jo 14, 9) – Alfa e Ômega, Criador e Redentor a um só tempo.

## O lema

Por último, gostaríamos de olhar para o lema MISERICORDIOSOS COMO O PAI. Ao contrário da imagem que é única para todos os países e comunidades, a parte escrita foi concebida em latim, mas traduzida para os idiomas nacionais; contudo, a cor, a fonte e a forma permanecem sempre as mesmas. Como apontado por Carrión, na contemporaneidade, todo grande evento tem um logotipo marcando o acontecimento. O autor indica que esses logotipos são, normalmente, compostos de duas partes: uma literária e outra iconográfica. Analisamos anteriormente a imagem e olharemos brevemente para a inscrição.

Trata-se tanto de um argumento teológico, dado que foi retirado do Antigo e do Novo Testamentos (Ex 34,6 e Ef 2,4), como de um convite a uma humanidade mais fraterna e misericordiosa. Kessler (2019) afirma que inscrições agregadas a uma figuração podem ter também a finalidade de “controlar o potencial que as imagens têm de se abrirem a mais de um significado<sup>59</sup> [...]” (*op. cit.*, p. 98). Inferimos assim que o artista teria tido a intenção de não deixar a interpretação da imagem do Bom Pastor em aberto, mas apontar para a misericórdia divina que redime a todos, começando por aquele que O havia desafiado e assim conhecido a vida fora do Paraíso, uma existência que pressupõe agora a morte.

Por outro lado, pode-se pensar que essas palavras “ênfatisa[m] os aspectos do protagonista”, como propõe Kessler (2019), levando-nos a entender que o Messias é misericordioso, uma vez que elas estão grafadas ao lado do Bom Pastor. Contudo, os vocábulos afirmam que é o Pai e não o Filho o misericordioso. Esse enunciado aponta para a Trindade Santa e recorda-nos que, ao olhar para o Filho, vê-se também o Pai. A exortação do lema está no plural ([sede] misericordiosos), convidando, portanto, o leitor a se espelhar na Santíssima Trindade e ser misericordioso como Ela o é.

---

59 “[...] inscriptions also controlled the potential for images to open up more than one meaning [...]” (KESSLER, *op. cit.*, p. 98).

Em entrevista a Govekar (2017), Rupnik explica que “a redenção não é automática. Deus criou o homem sem consultá-lo. Mas, para encarnar-se, ele pediu a uma mulher que isto se fizesse possível. E para redimir o homem, cada homem, Deus pede a sua colaboração, a sua livre adesão<sup>60</sup>.” (p. 51). Portanto, a lógica do logotipo segue este pedido de Deus-Pai, para que cada um seja misericordioso como Ele o é e, assim, possibilite a redenção.

## Considerações finais

Como conclusão do percurso realizado, podemos resumir que a misericórdia divina, na figuração do Bom Pastor, é um tema caro ao papa Francisco, que proclamou o Jubileu Extraordinário de 2016 sob seu signo. Vimos que Rupnik buscou na Paleoigreja cristã, na Bíblia e na Patrística a inspiração para o logotipo desse Ano Santo Extraordinário. Sua escolha recaiu sobre uma iconografia consagrada para as culturas do Mediterrâneo e intensamente utilizada pela chamada Igreja primitiva.

Vimos que o artista, ao contemplar repetidas vezes as pinturas murais das catacumbas, notou nas figuras representadas um olhar diferente que, na sua percepção, o encarava. O tema do olhar tornou-se central no logotipo do Ano Santo, apresentando-nos a mirada divino-humana de Adão e de toda criatura redimida pelo Salvador.

Ressaltamos outro tópico de interesse do artista: a luz incriada. Pudemos constatar sua presença na imagem do Jubileu e em algumas obras examinadas. Trata-se, como vimos, da luminosidade presente na redenção e conseqüente transfiguração dos resgatados pelo Filho.

---

60 “*La redenzione non è automatica. Dio ha creato l'uomo senza consultarlo. Ma, per incarnarsi, ha chiesto ad una donna di rendere questo possibile. E per redimere l'uomo, ogni Uomo, Dio chiede la sua collaborazione, la sua libera adesione.*” (RUPNIK in GOVEKAR, N. op. cit., p. 51).

O Bom Pastor, figura soberana na Paleoigreja e presente em obras de artistas pós-Concílio Vaticano II, sintetiza, portanto, os acontecimentos da Salvação e Ressurreição. Jesus, Filho de Deus, Luz de Luz que, após a morte, vai ao inferno e ilumina-o para, em seguida, abrir as tumbas e resgatar a humanidade. “Assim Se aventurou o nosso Rei até aos confins do universo, para abraçar e salvar todo o vivente. [...] Unicamente este amor venceu e continua a vencer os nossos grandes adversários: o pecado, a morte, o medo.” (PAPA FRANCISCO<sup>61</sup>, 2016)

Podemos afirmar assim que, ao olhar para o logotipo do Jubileu Extraordinário da Misericórdia, vê-se uma iconografia conhecida há muito no mundo mediterrâneo, reinterpretada à luz do Cristo e que ainda reverbera sua mensagem neste início de século XXI. O logotipo esteve presente em todas as igrejas católicas ao longo do ano de 2016 e até depois, em forma de cartazes, banners e santinhos; um *Nachleben*<sup>62</sup> digno de nota não só em termos iconográficos, mas igualmente de exegese.

---

61 Homilia do Papa Francisco por ocasião do encerramento do Ano Santo de 2016, em [http://www.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2016/documents/papa-francesco\\_20161120\\_omelia-chiusura-giubileo.html](http://www.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2016/documents/papa-francesco_20161120_omelia-chiusura-giubileo.html).

62 *Nachleben* no sentido warburgiano de *Nachleben der Antike*, como Checa (2010) resume: “a viagem das imagens e o sistema de transmissão e vida posterior destas desde a Antiguidade até a Idade Moderna/’viaje de las imágenes’ y el sistema de transmisión y vida posterior de éstas desde la Antigüedad a la Edad Moderna [...]”. (p. 141); CHECA. *La idea de imagen en Aby Warburg*: el Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: 2010, AKAL.