

## Palavra e imagem: a reforma religiosa do século XVI e a arte\*

*Martin N. Dreher*

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

### Resumo

Excetuando-se a música e a arquitetura, o protestantismo brasileiro tem grandes dificuldades com a arte. Este estudo evidencia no iconoclasmo e na arte de Mestre Grünewald, no século XVI, as origens da postura protestante no Brasil, refletindo sobre religiosidade e cultura.

**Palavras-chave:** Protestantismo; iconoclasmo; Mestre Grünewald; Reforma do séc. XVI.

### Abstract

Except for music and architecture, Brazilian Protestantism has faced great difficulties in relation to Art. This study points out the origins of the Brazilian Protestantism posture through the analysis of Master Grünewald's iconoclasm and art in the 16th century, reflecting about religiosity and culture.

**Keywords:** Protestantism, iconoclasm, Master Grünewald, Reform of 16th century.

**É** evidente que desde sua inserção no Brasil, iniciada em 1824 com a vinda dos primeiros imigrantes alemães acatólicos, o protestantis-

---

\* Word and image: the religious reform of 16th century and the art.

mo desenvolveu uma cultura própria, objeto de vários estudos<sup>1</sup>. Basta olhar os diferentes templos protestantes para podermos verificar, p. ex., que desenvolveram arquitetura própria. Entre os luteranos, reunidos em duas denominações, verificamos que o templo é um misto de tradições luteranas e calvinistas, já que luteranos e calvinistas eram os alemães imigrantes. Enquanto em seu interior permanecem o altar com crucifixo, velas, flores e paramentos, as paredes internas do templo são desprovidas de qualquer plástica ou adorno, combinando-se assim tradições luteranas e rigor calvinista. No exterior, o campanário encimado por cruz, os vitrais e os sinos vão apresentar outras características. Já entre aquelas denominações protestantes marcadas pelo calvinismo, muitos símbolos presentes no catolicismo e no luteranismo estão ausentes por representarem “crendice católica”. O crucifixo e a cruz, as velas, as flores e o altar desaparecem, torres, vitrais e sinos igualmente. Lugar central vai ter o púlpito que substitui o altar, com o que o culto protestante fica centrado na figura do pregador, em sua eloquência e ortodoxia. O mesmo vai se reproduzir no pentecostalismo. Quando procuramos entender as razões desta cultura arquitetônica, que se reflete também em outros aspectos da vida protestante, via de regra somos remetidos à questão do biblicismo e à proibição da confecção de imagens, contida no Antigo Testamento. Na realidade, porém, as razões apontadas têm raízes mais profundas que remontam ao século XVI e a um aspecto pouco estudado na reforma religiosa daquele século, qual seja o iconoclasmo.

### I - Iconoclasmo

Na primavera de 1522 aconteceu, em Wittenberg, na Saxônia Eleitoral, principal campo de atuação de Martinho Lutero e centro de irradiação da Reforma em sua acepção luterana, o início de uma das maiores catástrofes na história da humanidade<sup>2</sup>. O conselho da cidade determi-

<sup>1</sup> MENDONÇA, A. G. e VELASQUES FILHO, P. *Introdução ao protestantismo no Brasil. Estudo de Eclesiologia e História Social*. São Paulo: Ed. Loyola, 1990; LÉONARD, Émile-G. *O protestantismo brasileiro*. São Paulo: ASTE, s.d.; DREHER, M. N. *Igreja e germanidade. Estudo crítico da história da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

<sup>2</sup> LIENHARD, M. *Martin Lutero. tempo, vida e mensagem*. São Leopoldo: Sinodal, 1998, p. 124; LAUBE, A., STEINMETZ, M. e VOGLER, G. *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen revolution*. Berlin: Dietz Verlag, 1982, p. 147-150.

nara a retirada das imagens das igrejas. Quando se começou a executar a decisão dos conselheiros municipais, a multidão reunida na frente da igreja da cidade invadiu o templo, arrancou as imagens das paredes, quebrou-as e terminou por queimar tudo do lado de fora. Em questão de minutos, uma paixão brutal destruiu o que para gerações de cristãos medievais fora objeto de veneração religiosa<sup>3</sup>. O fato não ficou restrito a Wittenberg, mas foi o primeiro sinal de um iconoclasmo que varreu boa parte da Europa. Onde os iconoclastas passaram, os templos ficaram como lavouras após uma chuva de granizo. Antiguidades e obras de arte foram destruídas sem piedade.

Aquilo que aconteceu em Wittenberg não pode ser descrito como ato imprevisível e próprio do populacho. Se assim tivesse sido, não ter-se-ia repetido em muitos outros lugares, principalmente naqueles em que a Reforma se instalava. Em poucas horas foram destruídas obras de arte que várias gerações haviam colecionado nas igrejas. Aqueles afrescos que não puderam ser destruídos foram cobertos com uma demão de cal. Igual a uma epidemia, o iconoclasmo se alastrava por todas as regiões. Assim foi na Suíça, na Holanda, na Escócia. Um vento furioso passou por dentro da Igreja. E o mais interessante é que são poucos os historiadores que se referem a ele, permitindo que o iconoclasmo continue a ser praticado até os nossos dias.

Narra-se com detalhes a destruição de castelos pelos camponeses rebeldes na Guerra dos Camponeses<sup>4</sup>. Mas, enquanto a queima dos castelos foi um ato de vingança contra a nobreza, que por longo tempo explorara os camponeses, o iconoclasmo dirigiu-se contra estátuas, pinturas e crucifixos mudos e inofensivos, indefesos. O terrível disso tudo é que cristãos, munidos de machados e martelos, se levantaram contra objetos sacros, em locais consagrados, ante os quais até a pouco se haviam ajoelhado. Quem se ocupa com a história da arte vai classificar

<sup>3</sup> Lutero reagiu ao acontecimento, através de escritos, sermões e cartas. a coletânea de BORCHERDT, H.H. e MERZ, G. (ed.). *Martin Luther. Ausgewählte Werke*. v. 4: Der Kampf gegen Schwarm- und Rottengeister. 3ª ed. München: Chr. Kaiser Verlag, 1964; LUTERO, M. *Obras selecionadas*. v. 6. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal e Concórdia, 1996, ainda a obra de BEISSEL, S. *Die verehrung der heiligen und ihrer reliquien in deutschland im mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

<sup>4</sup> FRANZ, G. *Der deutsche Bauernkrieg*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. também LENK, W. (ed.). *Dokumente aus dem deutschen Bauernkrieg*. Leipzig: Reclam, 1983.

o fato como barbárie. Quem o observa como historiador, também interessado na temática da religião e da religiosidade, vê nele sinal assustador de alerta. Temos aqui uma rebelião espiritual, que atacou a tecitura religiosa da ordem ocidental. Cristãos destruíram a linguagem da imagem que durante séculos havia orientado os cristãos. E o culpado pela destruição não foi o povo, mesmo que ele tenha realizado a ação; os culpados foram pregadores que, a partir do púlpito, incitaram ao iconoclasmo.

Se, porém, levarmos em conta que grandes transformações jamais têm apenas uma causa, também o iconoclasmo não pode ser creditado somente a pregadores. Deve haver causas mais profundas que provocaram a ação dos cristãos de Wittenberg e de outras localidades européias. Os motivos que levaram ao iconoclasmo são os precursores dos poderes caóticos que dominaram a Modernidade, mas que devem ser discutidos. Será por acaso que neste mesmo século XVI iconoclastas, vindos do continente europeu, buscaram destruir toda a arte da América pré-colombiana?

O mentor intelectual do iconoclasmo em Wittenberg foi Andreas Bodenstein, de Karlstadt<sup>5</sup>. Professor na universidade local, espírito profundamente religioso e inquieto, confuso até, ele lutou como Lutero pelo centro do Evangelho, buscando aplicá-lo a sua vida. Para fazer frente às exigências do Evangelho, abandonou sua função de pregador e foi viver como camponês, não admitindo mais ser designado de professor ou de doutor, mas simplesmente de “vizinho Andreas”. Ardoroso em sua maneira de ser, mas fêlho no tocante à reflexão sobre a conseqüência de seus atos, Karlstadt assumiu a direção do movimento reformatório em Wittenberg, enquanto Lutero se encontrava no Wartburgo, onde se refugiara após a Dieta de Worms, oportunidade em que foi banido por Carlos V. Com seu temperamento intempestivo, quis concretizar de imediato as novas idéias gestadas em conseqüência da redescoberta da teologia da cruz e da justificação<sup>6</sup>, mesmo que em suas próprias formulações não estivessem nada claras. Assim, ele foi o primeiro a refletir sobre cruz, justificação e imagens. No inverno de 1521/22, escreveu e publicou livreto

<sup>5</sup> HERTZSCH, E. Art.: Karlstadt, in: GALLING, K. (ed.). *Die religion in geschichte und gegenwart*. v. 3. 3ª ed. Tübingen: Mohr, 1986, p. 1154-1155.

<sup>6</sup> DREHER, M.N. *A crise e a renovação da Igreja no período da reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

com o título *Da eliminação de imagens (Vom Abtun der Bilder)*. O livro é diminuto, tem poucas páginas, mas teve grandes conseqüências, provocando a destruição de muitas obras de arte. Segundo Karlstadt, não se pode tolerar imagens nas igrejas, pois afrontam o primeiro mandamento do decálogo. Os “ídolos de óleo”, colocados sobre os altares, são invenção do demônio. Karlstadt tomou posição não somente contra esculturas, mas contra pinturas, a nova tendência na arte do Renascimento e da Reforma. Basta lembrar os trabalhos de Mestre Grünewald, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Michelangelo. Karlstadt rompeu também com uma convicção que vinha fundamentada desde Gregório Magno, para o qual as imagens eram os livros dos leigos<sup>7</sup>. Ao ler o Antigo Testamento, Karlstadt considerou as imagens proibidas e repetiu as palavras dos profetas contra as imagens das divindades pagãs. Por isso conclamou a autoridade civil e o povo a destruírem as imagens existentes nas igrejas. Há autores que consideram Karlstadt o primeiro puritano. Assim, o emergente puritanismo seria responsável pelo iconoclasmo.

A conclamação de Karlstadt encontrou ouvintes, como sempre acontece em épocas conturbadas. Mas como ele conseguiu provocar a explosão que perpassou a Europa? Aparentemente Karlstadt deve ter sido um veiculador de idéias que outros a seu lado já estavam externando. O povo não teria dado ouvidos a ele, caso não participasse de um todo, que qual uma represa esperava para estourar. A ira popular também deve ser entendida como uma explosão e revolta contra as formas que a devoção a imagens havia assumido no final da Idade Média. Na percepção de muitos pregadores puritanos, elas não estavam mais a serviço da piedade, e a relação entre arte e religião não seria mais correta. Por um lado, o culto às imagens era muito grande; por outro, o Renascimento provocara o surgimento de uma “arte religiosa” confeccionada por pintores nada religiosos. Pinturas voluptuosas eram vistas por pessoas piedosas como não tendo mais nada a ver com a religião. Já Savonarola se voltara contra tais pinturas, e Zwinglio não as poupou, pois nelas via nada mais que ídolos, alguns vestidos com armaduras, outros santos e santas eram apresentados nus, como se pretendesse despertar a volúpia ao invés da veneração. Na imagem via-se o auge da dissolução eclesiás-

<sup>7</sup> GLADIGOW, B., UEHLINGER, C., Art: Bilderkult. in: BETZ H. D., et alii (eds.) *Religion in Geschichte und Gegenwart*. v. 1. 4ª ed. Tübingen: Mohr, 1998, p. 1562-1574.

tica. Reformar a Igreja significava também destruir tais imagens. No iconoclasmo podemos ver como o povo entendia o movimento religioso no qual estava envolvido. Ao destruir as imagens, pensava estar colocando em prática o discurso da Reforma.

Um outro momento parece ser importante para entender a onda iconoclasta: o biblicismo<sup>8</sup>. Ele não era fruto da Reforma. Já se manifestara antes dela, mas explodiu em seus dias. O biblicismo possibilitou que, usando a Bíblia, se fizessem críticas severas às imagens. O Antigo Testamento é claro quando proíbe imagens. O Novo Testamento, por seu turno, não pode ser usado como argumento em favor das imagens. No centro da Bíblia está a Palavra, o *ĕĩãĩò*, o *øãã*, que os autores cristãos, desde as formulações do evangelista João vão utilizar para designar o Logos Jesus Cristo. O século XVI é o século da vitória da palavra sobre a imagem e sobre o gesto. É, por isso, que Lutero vai usar, em um de seus mais conhecidos hinos, a formulação:

*"O Verbo eterno vencerá as hostes da maldade.  
As armas o Senhor nos dá: Espírito, Verdade."*<sup>9</sup>

Na Reforma se expressou a convicção de que somente a palavra havia de vencer. Palavra era um poder no qual estava contida a substância religiosa. Esse conceito de palavra desconhecia estudos histórico-filológicos e também a inflação da palavra, através de jornais, revistas, rádio e televisão. Palavra para ele também não era monopólio tirânico de pregadores. Palavra era poder que transportava para os tempos do cristianismo primitivo, no qual não existiam imagens em razão de seu contexto judaico e de sua expectativa do fim iminente. Para que imagens, se a imagem de Jesus está viva e presente; para que imagens, se Jesus em breve virá? Para o mundo da Reforma, que tomava o cristianismo primitivo como norma e exemplo, não podia haver lugar para a imagem. Não é de admirar que parte considerável do protestantismo tenha assumido as considerações de Karlstadt e que Calvino tenha em sua *Institutas* um capítulo dedicado a todos os argumentos que podem ser usados contra

<sup>8</sup> BEUMER, J. La inspiración de la Sagrada Escritura. in: SCHMAUS, M., GRILLMEIER, A., SCHEFFFCZYK, L. (eds.). *Historia de los dogmas. Tomo I. Cuaderno 3b*. Madrid: Editorial Católica, 1973.

<sup>9</sup> LUTERO, M. *Obras seleccionados*. v. 7. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal e Concórdia, 2000, p. 538.

as imagens<sup>10</sup>. Mesmo tendo considerando Karlstadt e seus seguidores uns “entusiastas”, o calvinismo assumiu uma de suas principais idéias: a iconoclastia. Tornou-se incoseqüente em seu biblicismo. A única coisa contra a qual os reformadores protestaram unanimemente foi contra a violência usada contra as imagens. No mais concordaram, excetuando-se Lutero, biblicisticamente, que não deveria haver imagens nas igrejas. Disso resultaram então templos protestantes totalmente isentos de imagens, com paredes brancas de cal.

Quais as conseqüências desse fato? O século XVI não mais entendeu a linguagem das imagens e, por isso, as destruiu, produzindo conseqüências caóticas e cegueira. Como todo drama religioso, esse fato merece ser estudado em suas conseqüências da mesma maneira como estudamos seus pressupostos. Com a retirada das imagens do interior das igrejas protestantes destruiu-se o pensamento simbólico tão constitutivo para o cristianismo. E o pensamento simbólico é pensamento religioso propriamente dito. É na linguagem simbólica que se expressa à experiência do espiritual. Quando essa forma de pensamento não-conceitual deixa de ser usada ou é ridicularizada, produz-se a destruição de uma das disposições religiosas do ser humano. O iconoclasmo provocou o enfraquecimento no ser humano do sentido para o religioso. Quando se destruíram as imagens, destruiu-se o elemento que deixa o que é cristão transformar-se em sentimento. A imagem provoca e confirma o pensamento simbólico, sem o qual não se pode imaginar religiosidade viva. Observando imagens religiosas aprendemos a sentir simbolicamente. Quando se pretende ver a imagem apenas como “ídolo”, destrói-se a percepção para o pensamento simbólico. Não se passa a ter uma imagem “mais espiritual” do divino, ela é apenas mais abstrata. O quanto, porém, a linguagem simbólica é importante podemos aprender no apóstolo Paulo:

*“O que agora vemos é como uma imagem confusa num espelho, mas depois veremos face a face”.*<sup>11</sup>

Quando o ser humano não é mais capaz de pensar e de ver símbo-

<sup>10</sup> CALVINO, J. *As instituições ou tratado da religião cristã*. v. 4. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1985-1989.

<sup>11</sup> Primeira Epístola aos Coríntios, capítulo 13.

los, sua consciência religiosa fica esclerosada. No século XVI, iniciou uma esclerose espiritual com a iconoclastia.

Lutero foi o primeiro a detectar o que viria após o iconoclasmo. No início, Lutero tinha dificuldades com as imagens e afirmava que seria melhor se não existissem. Escandalizou-se com o abuso de imagens. Mas quando Karlstadt deu início à onda iconoclasta, nela nada mais viu do que vandalismo, que estava prestes a destruir a liberdade evangélica e a reintroduzir a lei. Por isso, Lutero passou pouco depois a afirmar que imagens são memoriais e testemunhos e como tais devem ser toleradas. Além disso, chegou a afirmar que, se pudesse, mandaria pintar toda a Bíblia dentro e fora das casas. Sua postura em favor da pintura e das imagens tornou-se mais do que evidente desde a publicação dos catecismos (1529)<sup>12</sup>. As imagens movem a fé das crianças e dos simples. A fé cristã não se dirige, para ele, apenas aos ouvidos, mas também aos olhos das pessoas. De fato, o evangelista João chega a declarar: “e vimos a sua glória”. “Vinde e vede” é outra senha da linguagem evangélica<sup>13</sup>. Paulo critica os gálatas insensatos: “ó gálatas insensatos, quem foi que vos encantou, a vós aos quais Cristo foi pintado como crucificado”.<sup>14</sup>

Existe um outro aspecto no qual o iconoclasmo do século XVI deixou conseqüências. Com a eliminação da pintura e da imagem no interior dos templos, a arte plástica perdeu seu contexto religioso. A arte foi expulsa do templo e degradada ao museu, no qual só ficou sua apreciação estética. Isso não significou progresso, mas um lamentável retrocesso. Uma tradição antiquíssima foi destruída, sem que se lhe oferecesse contrapartida. A arte foi entregue à consciência profana e secularizada; tirou-se-lhe a consciência do sacro. Por isso não há pinturas protestantes como se as encontra no barroco católico<sup>15</sup>. O protestante que sentir sensibilidade religiosa pela arte ficará imerso na dor de só poder ver sua expressão de piedade na galeria de arte. Lá a arte será vista como parte de um passado morto, fora da vida de fé. Por não ter mais uma pátria no religioso, a arte no mundo protestante perdeu sua maior temática. Ela só

<sup>12</sup> *Livro de Concórdia*: As confissões da Igreja Evangélica Luterana. Tradução e notas de Arnaldo Schüler. 4ª ed. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal e Concórdia, 1993, p. 361-496.

<sup>13</sup> Evangelho Segundo João.

<sup>14</sup> Epístola aos Gálatas.

<sup>15</sup> Basta verificar uma obra como *O livro da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Veja-se também a obra de Mestre Athayde em Outro Preto.



reflete o caos, no qual se encontra o ser humano que não pode expressar em imagem a sua fé.

O iconoclasmo é uma patologia, à qual quase também sucumbiu a música, quando Zwinglio ordenou que o órgão fosse retirado do templo. Felizmente esse aspecto do iconoclasmo foi desfeito mais tarde, quando, ao órgão da Thomaskirche de Leipzig, Johann Sebastian Bach deixou soar sua música completamente dedicada ao divino<sup>16</sup>. Isso levou o protestantismo a dizer seu sim pelo menos em relação à música. Frente a ele, deve-se afirmar histórica e teologicamente: a imagem não é idolatria, mas uma das mais preciosas dádivas de Deus; ela “se origina do céu”, como afirmou Michelangelo. Os pintores e escultores sacros devem ser colocados na galeria dos maiores pregadores. Caso não pudermos concordar com isso, devemos queimar também os sermonários dos grandes pregadores. Ou não podem também eles ser lidos como ídolos feitos por mão humana? Se a fé cristã pode ver no pregador um instrumento de Deus, por que não ver assim também o pintor e o escultor?

A arte sacra deve ser meditada, e meditação não é pensamento lógico. Meditar é silenciar para que o divino, o extra nos possa falar. Nos últimos 500 anos, em razão do iconoclasmo, o infinito tem deixado de falar; só fala o homem, finito, no museu.

## II - A imagem em Mestre Grünewald

Mestre Grünewald<sup>17</sup> não nos deixou sequer uma carta; nada temos dele por escrito. Ninguém anotou algum diálogo seu. Dele só temos imagens profundas. Nem mesmo anedotas foram contadas, das quais pudéssemos deduzir algo acerca de sua psique. Entre seus contemporâneos apenas Melanchthon o mencionou, ao lado de Cranach e Dürer, mas sem falar dele.

Seu nome verdadeiro é Mathis Gothart-Nithart; suas iniciais são MGN. Provavelmente nasceu na segunda metade do século XV, em

<sup>16</sup> SCHWEITZER, A. *J. S. Bach*. 6ª ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928.

<sup>17</sup> NIGG, W. *Maler des Ewigen. Meditationen über religiöse Kunst*. Zürich e Stuttgart: Artemis, 1951; HEGEMANN, H. W. (ed.). *Mathias Grünewald's Isenheimer Altar*. München: Piper, 1947; MARQUARD, R. Art.: Grünewald, in: BETZ, H. D., et alii (ed.). *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4ª ed. v. 3. Tübingen: Mohr, 2000, p. 1314-1316; HAMANN, R. *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin: Verlag von Th. Knaur Nachf., 1933, p. 462-466.

Würzburg. Na sua infância Hans Böhm de Niklashausen, um dos precursores da guerra dos camponeses, atuou na região<sup>18</sup>. Nada sabemos do impacto que deve ter causado em sua personalidade a morte do líder camponês na fogueira. Encontramos vestígios seus em Aschaffenburg e em Seligenstadt. Foi pintor a serviço do cardeal Alberto de Brandenburgo, também conhecido como Alberto de Mainz. Os quadros do Mestre tornam quase impossível percebê-lo ao lado do cardeal-eleitor, bispo de Lutero, com uma vida eticamente bastante questionável. Como pintor da corte de Alberto, participou da coroação de Carlos V, em Aachen, onde também esteve Dürer. Entre seus pertences encontrou-se um volume com 27 sermões de Lutero, um Novo Testamento e muitos “impressos luteranos”. Pelo visto, o Mestre Grünewald acompanhou o desenvolvimento de Lutero. No final de sua vida, não trabalhava mais para Alberto de Brandenburgo, mas residia na então cidade luterana de Halle. Nos seus quadros, porém, nada aponta para uma opção luterana.

Entre os pertences de Mestre Grünewald encontramos mais dois escritos significativos: um exemplar da explicação dos doze artigos dos camponeses da Suábia, o texto das reivindicações dos camponeses rebelados, e o escrito de um cidadão relacionado à rebelião camponesa. Pelo visto, Mathis Gothart-Nithart esteve envolvido na Guerra dos Camponeses. Teria sido o pintor da corte de Alberto de Brandenburgo um dos membros da “horda” que se rebelou contra os senhores? Seria o Cristo do Altar de Isenheim, sua mais conhecida obra, um camponês crucificado? Quem no primeiro quartel do século XVI tivesse coração não podia deixar passar despercebida a situação dos camponeses. A vida do camponês era toda ela um único clamor por justiça. Teriam as experiências feitas na infância, quando da execução de Hans Böhm, despertado novamente, por volta de 1525, em Mathis Gothart-Nithart?

Em todos os casos, a tomada de posição em favor dos camponeses não foi sem perigo para o pintor da corte do cardeal-eleitor Alberto de Brandenburgo. Ela foi catastrófica. Quando da eliminação sangrenta dos camponeses rebelados, a localidade de Seligenstadt, na qual Mestre Mathis pagara impostos por vinte anos, foi destruída. Ele também perdeu seu emprego junto ao cardeal-eleitor. Porém, o preço maior que teve que

<sup>18</sup> LAUBE, A., STEINMETZ, M., VOGLER, G. Op.cit. p. 8-9; FRANZ, G.. *Der deutsche Bauernkrieg*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, p. 45-52.

pagar foi o de ser relegado ao esquecimento. Morreu em Halle, em 31 de agosto de 1528, fabricando sabonetes e construindo canalizações de água.

Foram diversos os artistas alemães envolvidos na Guerra dos Camponeses. Jörg Rathgeb, a serviço dos camponeses de Stuttgart, foi esquartejado em Pforzheim; Tilmann Riemenschneider teve o braço e as mãos quebrados para não poder voltar a produzir suas obras<sup>19</sup>.

O exposto acima é praticamente tudo o que sabemos a respeito de Mestre Grünewald. Não sabemos quando ou onde aprendeu a pintar, nem onde teve a profunda experiência religiosa que marca sua obra de pintor. Seu comprometimento com os camponeses fez com que sua memória se perdesse.

Seus quadros permitem deduzir que tenha sido místico. No entanto, ao invés de usar palavras, usou as cores, e estas vieram acompanhadas de uma inegável força de expressão dos gestos no retratado, tornando sua arte precursora do expressionismo. Calor, fé e profundidade mística estão totalmente a serviço da pregação, tornam-se palavra sem dela fazer uso. Isso tudo se vê retratado no Cristo do altar de Isenheim<sup>20</sup>.

Isenheim está localizada na Alsácia. Lá foi fundado, em 1298, um monastério e em sua igreja esteve, originalmente, o famoso altar de Isenheim, produzido por Mestre Grünewald. Sobreviveu à Guerra dos Camponeses e foi poupado dos saques suecos na Guerra dos Trinta Anos. Na Revolução Francesa foi tirado da igreja e levado a um museu em Colmar.

O monastério pertenceu originalmente à ordem dos antonitas<sup>21</sup>, que não se dedicava à vida contemplativa, mas a charitas. Sua preocupação maior não era a cura d'almas, mas o cuidado do próximo. No auge de sua expansão, a ordem antonita chegou a ter mais de 350 hospitais, nos quais os doentes podiam ser tratados gratuitamente. Em consequência de sua atividade caritativa, a ordem recebeu muito auxílio financeiro. O preceptor do monastério de Isenheim, Guido Guersi, natural da Sicília, incumbiu Grünewald de pintar o altar. O contexto do altar de Isenheim são a doença e o cuidado dispensado ao doente.

<sup>19</sup> FRANZ, G. op.cit. p. 280s.

<sup>20</sup> Veja-se *O livro da arte*, op. cit. p. 201.

<sup>21</sup> johanniterorden, in: *Brockhaus' konversations-lexikon*, v. 9, 14ª ed. Leipzig: Brockhaus, 1896, p. 943-945; MISCHLEWSKI, A. *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*. Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte 8, 1976.

Nos muros do monastério eram tratados muitos doentes, especialmente aqueles acometidos do “fogo de Antão”, terrível epidemia que grassava periodicamente na Idade Média. Deu-se-lhe também o nome de “fogo santo”. Muitas vezes, o povo confundia-a com a lepra, motivo pelo qual os antonitas também cuidavam de leprosos. Quando acometida do “fogo santo”, a pessoa que antes não apresentava qualquer sinal de doença sentia, repentinamente, dores terríveis; as pernas e os braços ficavam vermelhos e, depois, paulatinamente, assumiam uma cor preta; por fim, a carne purulenta soltava-se dos ossos. O “fogo” epidêmico vinha acompanhado de um mau cheiro insuportável, e as dores terríveis levavam os doentes à beira da loucura. Nos casos mais graves, o “fogo” provocava uma morte rápida ou deixava a pessoa totalmente desfigurada. Impotente diante da doença, o ser medieval só conseguia ver nela o flagelo de Deus. Em razão de seu fácil contágio, o “fogo de Antão” era muito temido. Por isso, os doentes eram abandonados à própria sorte. Os antonitas, porém, os recolhiam em seus hospitais.

Entre os antonitas, como de resto na Idade Média, desenvolveu-se uma peculiar compreensão da doença. Sem romantizá-la, viram na doença uma possibilidade de crescimento espiritual. As dores eram vistas como caminhada em direção à salvação eterna; os desfigurados eram considerados “mártires de Deus”. Por isso, dedicavam-se com tanto maior amor aos acometidos do “fogo santo”.

Todo acometido do “fogo santo” era, ao dar entrada no hospital antonita de Isenheim, antes de tudo levado à igreja e depositado aos pés do altar, pintado por Mestre Grünewald. O doente era confrontado com a eternidade. O monge orava com ele, pedindo que Deus tivesse misericórdia do doente com suas dores e o curasse. Assim, confrontavam-se o corpo desfigurado do crucificado e o não menos desfigurado corpo do “mártir de Deus”, acometido do “fogo de Antão”. O doente implorava por cura. O momento mal pode ser descrito. A tensão era inimaginável: haveria cura? Houve relatos de cura. Houve pedidos não atendidos. Chorando, o doente era levado para o hospital. A figura do altar não era apenas um símbolo, mas presença do divino, poder de Deus, ligação com o mundo de Deus. Mestre Grünewald recebera a incumbência de pintar o quadro com a finalidade de propiciar cura. É essa sua finalidade original. A imagem se transforma em pregação, em oração que quer levar à

cura. Ela não é mais mera arte, muito menos ídolo. Isso não foi percebido pelos iconoclastas nem pelos críticos de arte, que afirmaram que Mestre Grünewald tinha falta de gosto estético, falta de sentido pelo belo. Para Grünewald, a estética não está no centro. Enquanto pintava, estava cercado de seres humanos, cujos membros estavam deformados pelo “fogo de Antão”. Sua incumbência era pintar uma imagem diante da qual o ser humano pudesse pedir a Deus a cura da sua doença. Esse era o alvo a ser alcançado.

Sua obra não tem um fim em si mesma; ela quer servir. Não busca a glória e a honra do pintor. Só compreende completamente o altar de Isenheim quem o observa desde a perspectiva do crente; quem não o conseguir terá deixado de ver o essencial, pois seu autor pintou-o para olhos que o observam, pedindo ajuda, e que esperam socorro em situação angustiante enquanto oram. Mestre Mathis reproduziu realidade e interpretou existência. Ele não trouxe idéias, mas vida.

No altar de Isenheim, Mestre Grünewald retratou as dores de um mundo em crise do final do século XV e do início do século XVI. Todas as convulsões de seus dias estão retratadas ali. Ele próprio as viveu e fixou através do pincel. No entanto, ele não terminou no caos, no qual ele e seus contemporâneos estiveram envolvidos. Quis ajudar a superar o caos. As pessoas retratadas por Grünewald sofreram, e muito, mas assumiram a dor sem ser por ela dominadas. Elas experimentaram a noite da dor e anunciaram a luz de Deus que vence a doença. Na mesma época em que muitos pregavam aos que sofriam, dizendo-lhes que seu sofrimento era consequência de seu pecado e entregando-os depois à sua dor, Grünewald apontava para realidade que era maior do que pecado e dor. Ele sabia de paz interior e de salvação, que não são menos reais do que pecado e dor. Isso o iconoclasmo do século XVI, e os que lhe seguiram, não soube anunciar.

#### Referências bibliográficas

BEISSEL, S. *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland in Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

BEUMER, J. La inspiración de la Sagrada Escritura. In: SCHMAUS, M., GRILLMEIER, A., SCHEFFFCZYK, L. (Ed.). *Historia de los dogmas*. Tomo I, Cuaderno 3b. Madrid: Editorial Católica, 1973.

CALVINO, J. *As institutas ou tratado da religião cristã*. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1985-1989. v. 4.

DREHER, M. N. *Igreja e germanidade*. Estudo crítico da história da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

DREHER, M. N. *A crise e a renovação da Igreja no período da reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

FRANZ, G. *Der deutsche Bauernkrieg*. Darmstadt: Wis-senschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

GLADIGOW, B., UEHLINGER, C., Art: Bilderkult. In: BETZ, H. D., et ali (ed.). *Religion in Geschichte und Gegenwart*. v. 1. 4ª ed. Tübingen: Mohr, 1998.

HAMANN, R. *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin: Verlag von Th. Knaur Nachf, 1933.

HEGEMANN, H. W. (ed.). *Mathias Grünewald's Isenheimer Altar*. München: Piper, 1947.

HERTZSCH, E. Art.: Karlstadt. In: GALLING, K. (Ed.). *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. 3ª ed. v. 3. Tübingen: Mohr, 1986.

LAUBE, A., STEINMETZ, M., e VOGLER, G. *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen revolution*. Berlim: Dietz Verlag, 1982.

LENK, W. (Ed.). *Dokumente aus dem deutschen Bauernkrieg*. Leipzig: Reclam, 1983.

LÉONARD, É-G. *O protestantismo brasileiro*. São Paulo: ASTE, [s.d.]

LIENHARD, M. *Martim Lutero: Tempo, vida e mensagem*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

LIVRO de Concórdia. *As confissões da Igreja Evangélica Luterana*. Tradução e notas de Arnaldo Schüler. 4ª ed. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal e Concórdia, 1993.

MARQUARD, R., Grünewald. In: BETZ, H. D. et al (Ed.). *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4ª ed. Tübingen: Mohr, 2000.v. 3.

MENDONÇA, A. G. e VELASQUES FILHO, P. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. Estudo de eclesiologia e História Social. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.

NIGG, W. *Maler des Ewigen*. Meditationen über religiöse Kunst. Zürich e Stuttgart: Artemis, 1951.

SCHWEITZER, A. *J. S. Bach*. 6ª ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928.