

Cómo citar en APA: Souto, H. y Fernandes, M. L. (2023). A imagem do Cristo crucificado na arte de Cláudio Pastro: uma investigação a partir do acervo pessoal do artista. *Cuestiones Teológicas*, 50(114), 1-19. doi: <http://doi.org/10.18566/cueteo.v50n114.a09>  
Fecha de recepción: 29.05.2023 / Fecha de aceptación: 10.10.2023

# A IMAGEM DO CRISTO CRUCIFICADO NA ARTE DE CLÁUDIO PASTRO: UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DO ACERVO PESSOAL DO ARTISTA

The image of crucified Christ in the art of cláudio pastro:  
an investigation based on the artist's personal collection

La imagen de cristo crucificado en el arte de Cláudio Pastro: una investigación  
a partir de la colección personal del artista

*The crucified Christ's image in the art of Cláudio Pastro:  
an investigation based on the artist's personal collection*

*Una imagen de Cristo crucificado en el arte de Claudio Pastro:  
una investigación a partir del acervo personal del artista*

HILDA SOUTO<sup>1</sup>   
MÁRCIO LUIZ FERNANDES<sup>2</sup> 

- 1 Pós-Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Brasil; Doutora em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR; Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP e Graduada em Licenciatura Plena em Artes pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. É artista plástica e designer. Suas obras compõem diversos acervos de instituições particulares e públicas. Email: [hildasouto.arte@gmail.com](mailto:hildasouto.arte@gmail.com).
- 2 Professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Teologia da PUC do Paraná e da Faculdade Claretiana *Studium Theologicum*, Brasil. Doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo, mestre em Teologia Fundamental pela Pontifícia Universidade Lateranense e pós-doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo. . Email: [marcio.lui@pucpr.br](mailto:marcio.lui@pucpr.br)

## Resumo

O objeto de estudo deste artigo é a figura do Cristo despido na cruz, um desenho a lápis grafite, que se encontra no acervo em papel do artista plástico Cláudio Pastro (1948-2016) sob a guarda do Mosteiro Nossa Senhora da Paz. O principal objetivo é analisar com critérios estéticos e teológicos essa imagem abordando aspectos inéditos que a obra pública não apresenta, aprofundando uma reflexão a respeito de quem é Jesus na obra de Pastro. A metodologia empregada é a da Crítica Genética que tem enfoque no processo criativo. O que o método sugere é um diálogo permanente entre os originais (esboços, estudos, anotações etc.) e a obra final. O desenho foi analisado tomando como referência autores das áreas das artes visuais, da teologia e da História da Arte Sacra apontando os devidos desdobramentos que ocorreram na representação do Cristo crucificado em diversos períodos históricos antecedentes. No caso específico de Pastro, seus traços essenciais na representação do Cristo despido na cruz evidencia a *kénosis* de Deus que, rebaixando-se à condição humana e revestindo-se de uma carne, tornou-se homem sem, contudo, deixar de ser Deus.

## Palavras-chave

Cláudio Pastro; Arte Sacra; Concílio Vaticano II; Crítica Genética; Teologia; Artes Visuais; Processo criativo; Cruz; Crucificação; Acervo.

## Abstract

The object of study in this article is the figure of Christ naked on the cross, a graphite pencil drawing that is part of the paper collection of the visual artist Cláudio Pastro (1948-2016), under the custody of the Monastery of Nossa Senhora da Paz. The main objective is to analyze this image with aesthetic and theological criteria, addressing unprecedented aspects not presented in the public work, deepening a reflection on who Jesus is in Pastro's work. The methodology used is Genetic Criticism, which focuses on the creative process. The method suggests a permanent dialogue between the originals (sketches, studies, notes, etc.) and the final work. The drawing was analyzed with reference to authors from the fields of visual arts, theology, and the History of Sacred Art, indicating the necessary developments that occurred in the representation of the crucified Christ in different historical periods. In the specific case of Pastro, his essential features in representing Christ naked on the cross depict the *kenosis* of God, who, humbling himself to human condition and becoming flesh, became man without ceasing to be God.

## Keywords

Cláudio Pastro; Religious Art; Vatican Council II; Genetic Criticism; Theology; Visual Arts; Creative Process; Cross; Crucifixion; Collection.

## Resumen

El objeto de estudio de este artículo es la figura de Cristo desnudo en la cruz, dibujo a lápiz de grafito, que se encuentra en la colección de papel del artista plástico Cláudio Pastro (1948-2016) bajo la custodia del Monasterio de Nossa Senhora da Paz. El objetivo principal es analizar esta imagen con criterios estéticos y teológicos,

abordando aspectos inéditos que la obra pública no presenta, profundizando una reflexión sobre quién es Jesús en la obra de Pastro. La metodología utilizada es la de la Crítica Genética, que se centra en el proceso creativo. Lo que sugiere el método es un diálogo permanente entre los originales (bocetos, estudios, apuntes, etc.) y la obra final. Lo dibujo fue analizado tomando como referencia a autores de las áreas de las artes plásticas, la teología y la Historia del Arte Sacro, señalando los debidos desarrollos ocurridos en la representación de Cristo crucificado en diferentes períodos históricos anteriores. En el caso concreto de Pastro, sus rasgos esenciales en la representación de Cristo desnudo en la cruz muestran la *kénosis* de Dios que, rebajándose a la condición humana y haciéndose carne, se hizo hombre sin dejar, sin embargo, de ser Dios.

## Palabras clave

Cláudio Pastro; Arte religiosa; Concilio Vaticano II; Crítica Genética; Teología; Artes Visuales; Proceso Creativo; Cruz; Crucifixión; Recopilación.

## Introdução

O objetivo deste artigo é pesquisar um campo ainda não explorado na obra de Cláudio Pastro (1948-2016), artista responsável pelo projeto iconográfico interno do Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Brasil. A proposta é fazer uma investigação de sua obra a partir do acervo em papel disponibilizado ao Mosteiro Nossa Senhora da Paz, em Itapeverica da Serra, São Paulo, Brasil. Avaliou-se ser de grande ajuda para compreensão de sua obra colocar em evidência o talento de Pastro desenhista. Por outro lado, é importante direcionar o olhar para a compreensão que o artista tinha de si e apreender as lições que nascem em descrições das escolhas que realizou:

Eu acho que sou mais desenhista, eu prefiro, porque a estrutura fica firme. A arte sem desenho não é arte. A estrutura da obra é o desenho, como a estrutura do corpo é o osso (Pastro citado em Torres, 2007, p. 184).

As pinturas e desenhos selecionados para este artigo - sobretudo aqueles relacionados à representação de Cristo crucificado - são analisados segundo aspectos estético-teológicos baseados em autores das artes visuais e da teologia. São eles: Cecília Almeida Salles (2003; 2006; 2008; 2011), Wassily Kandinsky (1996), Egon Sendler (1995), Louis Réau (2008) e Hans Urs von Balthasar (2000). A fundamentação bíblica se dá por meio do Evangelho de João levando em consideração, em primeiro lugar, as características didáticas, simbólicas e mistagógicas; em seguida a autocomunicação de Deus por meio de Jesus - “Jesus desdobra Deus diante de nossos olhos” (Konings, 2016, p. 25); e, por fim, a identificação que João faz dirigindo-se a Jesus e chamado-o de “Cordeiro de Deus” (cf. Jo 1,29).

A metodologia empregada é a da Crítica Genética que propõe uma discussão acerca do processo criativo e da investigação com base em esboços, croquis e desenhos que de alguma forma fizeram parte do percurso de uma obra. As perguntas que emergem no estudo dos processos de criação são sublinhadas por Salles (2008): por que estudar esses percursos trilhados pelos artistas até chegar ao produto final? Onde buscam inspiração? Em que se baseiam suas pesquisas de temas e materiais? A essas questões a pesquisadora responde partindo da atratividade que a obra provoca no observador:

O fascínio da obra entregue ao público não é suficiente, talvez, porque a questão da origem desperta no homem uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente. (Salles, 2008, p. 31).

O substantivo origem pode indicar algo que tem um ponto de partida determinado. Pode designar também o começo de qualquer fato que depois evolui e não volta mais ao início, como, por exemplo, a origem de uma nova vida. No caso do processo artístico, ao contrário, ele pode ser revisitado a qualquer momento e inúmeras vezes ou até abandonado, quando for o caso.

No estudo do acervo em papel do Mosteiro Nossa Senhora da Paz constatou-se que Pastro desenhou muito, ao longo de toda sua carreira, mas nem sempre esses estudos estiveram necessariamente associados à execução de uma obra pública.

Como embasamento para a discussão do material encontrado no acervo buscou-se referências iconográficas da História da Arte Sacra e os desdobramentos que ocorreram na representação do Cristo crucificado. Esses exemplos trouxeram à tona questões que deram margem às discussões teológicas e que influenciaram a imagética no decorrer dos séculos, alterando, inclusive, o modo de representar o mistério da morte e da ressurreição de Cristo.

O artigo apresenta exemplos tanto da obra pública de Pastro quanto do seu acervo pessoal. As imagens são analisadas segundo as perspectivas estéticas e teológicas que as fundamentam, evidenciando a relação entre o patrimônio que está apresentado ao público e as imagens e registros conservados em acervo privado com a finalidade de ilustrar mais profundamente o significado da figura de Cristo em sua obra.

## 1. O Cristo crucificado na História da Arte Sacra

A representação do tema da crucificação tardou a aparecer na iconografia cristã. Nos primeiros séculos a crucificação foi representada mediante símbolos. Somente no século VI Cristo aparece na cruz, com forma humana, vivo e de olhos abertos. Até meados do século XI Cristo permanece na mesma atitude. A partir dessa época se ousou representá-lo morto, com olhos fechados (Réau, 2008, p. 494).

O aniconismo das religiões abraâmicas monoteístas, pautada na proibição de erguer ou pintar imagens advindas do Antigo Testamento (Ex 34,14.17; Lv 19, 4; Dt 4, 15-18; 27, 15), tornou complexo o surgimento de uma linguagem plástica que traduzisse os princípios elementares do cristianismo. Além disso, os artistas paleocristãos não concebiam a ideia de representar o Cristo, cravado na cruz, entre dois ladrões, como um escravo (Réau, 2008, p. 495). Possivelmente acreditavam que a representação do crucificado era um paradoxo diante da mensagem salvífica que a religião emergente queria difundir. Havia um impasse em configurar uma nova mensagem, por meio da imagem, em um mundo cuja ideia de salvação estava associada à glória e ao sucesso. Henri Leclercq salienta o ambiente cultural em que os primeiros cristãos estavam inseridos e os esforços de defesa frente às calúnias de idolatria e a dificuldade em mostrar a ideia da salvação do mundo por meio da cruz:

Para as primeiras comunidades cristãs, inseridas na cultura greco-romana, que por sua vez estava familiarizada com as teofanias mitológicas, atemorizava a ideia de um homem coberto de desgraça, exposto ao mais ignominioso castigo e condenado à pena mais humilhante. Mas foi o sentimento instintivo de uma grave dificuldade na educação dos catecúmenos que os fez poupar o espetáculo demasiado sensível desta aparente contradição: ser Deus e ser crucificado. (Leclerq, 1914, p. 3045-3046).

As mais antigas representações cristãs da cruz não foram apenas cruces, mas símbolos da cruz que transmitiam a ideia da salvação. Nas catacumbas romanas temos a figura da orante, o navio com a vela e a âncora (Pastro, 2010, p. 212).

A tipologia mais frequente associada ao Cristo crucificado é a passagem bíblica em que Moisés intercedeu pelo povo junto a Deus. Erguendo uma serpente de bronze em um estandarte, livra os israelitas das mordidas mortais (Nm 21, 4-9).

Segundo Arango (2016, p. 165), “o tema da serpente de bronze que Moisés exaltou no deserto como profecia-tipológica da cruz de Cristo, não inspirou imediatamente o imaginário cristão mesmo quando essa classe de leitura tipológica era tão típica no Novo Testamento.” Os Padres da Igreja promoveram o tema da cruz não como escândalo, mas como glória, mostrando tanto o seu significado alegórico como os fundamentos para o seu uso. O Papa Leão, no sermão sobre a Paixão de Cristo, fala da necessidade de compreender o sentido da cruz: “... esforcemo-nos para que nossa inteligência, iluminada pelo Espírito da verdade, receba, com coração puro e livre, a glória da cruz” (Leão Magno, 1996, p. 151). Cirilo de Jerusalém (ca. 315-386) afirma em uma de suas catequeses: “Não nos envergonhemos, portanto, da cruz do Salvador. Antes, nela nos gloriemos” (Cirilo de Jerusalém, 2022, p. 267). O mesmo padre insiste, nestas catequeses batismais, para que o fiel possa traçar com os dedos o sinal da cruz sobre si em diferentes ocasiões.

Durante o tempo das perseguições, entre os séculos I e III, a crucificação foi indiretamente evocada por meio do símbolo do Cordeiro Místico (Réau, 2008, p. 495) nos afrescos das catacumbas. A arte nesses cemitérios subterrâneos fala da “imortalidade da alma” (Plazaola, 1996, p. 29) da esperança e da salvação eterna. As mais antigas catacumbas são a de Calixto, Domitila, Pretextato e Priscila, localizadas em Roma com afrescos que datam do final do século II até o início do século IV. Importante lembrar que a imagem de Cristo como o Cordeiro oferecido no madeiro da cruz tem um sentido pascal e, por essa razão, é sempre o ícone da Eucaristia.

Uma representação que foge dos padrões teológicos é um grafite que foi encontrado no ano de 1856, pelo jesuíta Raffaele Garrucci, no muro do Palácio Imperial do Monte Palatino, em Roma, datado do século II, aproximadamente. Trata-se de uma figura crucificada com corpo humano e cabeça de asno contendo a inscrição: “Alexamenos ora ao seu deus”. Pastro afirma (2010, p. 212) que esta seria uma provocação de um aluno pagão ao seu colega cristão, porém existem várias especulações sobre o tema. Como se trata de um registro do início do cristianismo, talvez a hipótese de que seja uma provocação possa bastar para uma época em que as duras perseguições aos cristãos já estavam em curso.

Com a paz constantiniana, em 313,<sup>3</sup> a cruz surge em forma de cruz gemada. O principal exemplo está no mosaico da ábside da Basílica paleocristã de Santa Pudenciana, em Roma, datado do século V. “É uma cruz nua, desprovida da imagem de Jesus”, segundo Réau (2008, p. 495), salientando a complexidade de representar o corpo do Messias na cruz nos primórdios da arte cristã.

Outro exemplo da crucificação presente na arte paleocristã é a cruz do mosaico da ábside de São Apolinário em Classe, do século VI, em Ravena. A cruz latina, do tipo gemada, tem na intersecção dos dois braços um círculo com a imagem do rosto de Cristo. Ela está circundada por estrelas e por outro círculo maior, também contendo gemas preciosas. Abaixo a frase: “Salvação do mundo”. Uma gloriosa interpretação da mensagem cristã tendo o Cristo como centro regendo todo o cosmo.

A ausência significativa de representações artísticas acerca do tema da crucificação é interrompida a partir de dois exemplos, no século V, onde Cristo aparece retratado de corpo inteiro. A primeira cena encontra-se no baixo relevo da porta em madeira da Basílica de Santa Sabina, em Roma. O Cristo está entre duas figuras proporcionalmente menores, em uma atitude orante e com os pés encostados no chão. Não há nenhum sinal de cruz e muito menos de sofrimento. Ao fundo está Jerusalém indicando que a cena se passa fora dos muros da cidade como relatam as fontes bíblicas. O segundo exemplo é um relevo em marfim do Museu Britânico, datado do século V, que tem o Cristo cravado na cruz, embebe, completamente vivo em contraposição a Judas enforcado. Como em Santa Sabina, o Cristo está vestindo o *subligaculum*, nada estranho à cultura romana, porém mais usado pelos atletas gregos em suas práticas desportivas. Os dois exemplos trazem referências do Cristo como um atleta grego vitorioso, semelhante a um gladiador. Essa tipologia não se repetirá na iconografia da crucificação (Arango, 2006, pp. 176-178).

Em representações posteriores, especialmente nas crucificações do tipo sírio, o Cristo aparece de corpo inteiro. Está coberto com uma túnica longa, do pescoço até o tornozelo, sem mangas, chamada *colobium*. O exemplo mais antigo é a do Evangelho sírio de *Rabbullos*, do século VI. Segundo Réau (2008, p. 496), é nessa miniatura onde primeiro aparecem os elementos simbólicos do “sol e da lua, o lanceiro, o suporte para a esponja embebida em vinagre e os soldados que tiram a sorte sobre a túnica sem costuras”. Esse modelo inspirará o tema da crucificação até a Idade Média, com mais força que o modelo de Santa Sabina onde o Cristo está semidespido. A cruz peitoral do Papa Gregório Magno, do século VII, dada de presente à Imperatriz longobarda Teodolinda por ocasião do batismo de seu filho, é um exemplo típico de inspiração do modelo sírio. Outros exemplos do mesmo gênero estão na Catacumba de São Valentino, na Via Flaminia e na Igreja de Santa Maria Antiqua, ambos em Roma, datados do século VIII.

Uma pergunta emerge a partir do histórico relatado sobre o tema da crucificação desde a arte paleocristã. Por que os símbolos, como por exemplo o Cordeiro, que faziam alusão ao crucificado, foram substituídos

3 Constantino (272-337), filho de Constâncio Cloro e Helena, regeu o Império Romano do Ocidente a partir de 311 e do Oriente desde 324. Apoiou o cristianismo equiparando-o às demais religiões e multiplicou os favores à Igreja construindo edifícios cristãos, concedendo isenção fiscal ao clero e doando propriedades. Constantino teve a clara visão da utilidade que trariam para o Estado a aliança e o apoio do cristianismo. Com essa decisão lançou as bases de um regime cristão que, lenta e progressivamente, acabou por modificar a legislação romana tendo como inspiração a ética cristã (maior respeito à pessoa e à vida humana). Constantino atingiu o nível de uma profunda fé cristã nos últimos dias de sua vida recebendo o batismo em 337 pouco antes de falecer (Mondoni, 2014, p. 56-61).

pelo corpo do Cristo após o século VI? Réau (2008, p. 496) afirma que as heresias que se difundiram nos primeiros séculos da era cristã colocaram em dúvida questões relacionadas à natureza humana e divina de Jesus. Entre elas estão o docetismo, no século II, e o monofisismo, no século V. Ambas negavam a união hipostática de que Jesus era perfeitamente homem e perfeitamente Deus. Sendo assim, o sofrimento na cruz não passava de uma aparência, ou seja, a natureza humana é absorvida pela divina. Como assuntos relacionados à imagem também estavam inseridos no campo teológico, a Igreja se manifestou em 692, no III Concílio de Constantinopla, também chamado Quinissexto ou *in Trullo*. Na ocasião, insistiu-se sobre o dogma da Encarnação, proibindo a representação de Jesus sob a forma de Cordeiro.

O Mistério da Encarnação é um tema relevante na obra de Pastro, seja nas representações do nascimento de Jesus, quanto na sua paixão e morte na cruz. Trazer à público pinturas e desenhos com o tema da crucificação revelam o que sua obra tem de mais autêntico: uma profunda simbiose entre a sua pessoa e a fé em Jesus Cristo, verdadeiro Deus e verdadeiro homem.

## 2. Representações do crucificado na obra de Cláudio Pastro

Pastro buscou resgatar as fontes da arte cristã primitiva em sua trajetória artística impulsionado pelas decisões do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) que mudariam o rosto da Igreja. Aberto oficialmente em 11 de outubro de 1962, foi encerrado pelo Papa Paulo VI (1897-1978) em 8 de dezembro de 1965.

Os trabalhos desta grande Assembleia eclesial foram iniciados justamente com o tema da liturgia que conforme afirma Ratzinger (2019, p.13), “colocava inequivocamente no centro a primazia de Deus (...) antes de tudo Deus e se diz isso iniciando-se com a liturgia”. O texto conciliar sobre a Sagrada liturgia deixou-nos os princípios para a renovação litúrgica enfocando a participação ativa, plena, consciente e frutuosa de cada fiel na ação litúrgica.

Na ocasião desse evento, o então Papa Paulo VI declarou aos artistas: “Hoje, como ontem, a Igreja tem necessidade de vós e volta-se para vós. E diz-vos pela nossa voz: não permitais que se rompa uma aliança entre todas fecunda” (Paulo VI, 1965).

Neste sentido, o que significa a adesão de Pastro a este evento renovador? Qual a “novidade” proposta pelo Vaticano II que deu novos ares à liturgia e às artes na Igreja Católica? Segundo o artista, “uma volta às fontes – *Ad fonts*” a partir de movimentos internos e intensos, como o movimento litúrgico da primeira metade do século XX (Pastro, 2001, p. 12), que redescobriu as riquezas espirituais, doutrinárias, litúrgicas e artísticas do primeiro milênio do cristianismo.

A arte que brotou dessa abertura da Igreja foi essencialmente uma arte mistagógica, ou seja, aquela capaz de favorecer o encontro com o Mistério e conduzir o fiel para o centro da fé cristã, que é a Páscoa. O evento conciliar favoreceu, por sua vez, recuperar o valor visual da fé. Adverte-se a necessidade de educar para uma fé que consiga ver, contemplar e admirar-se porque onde há esta perspectiva “a arte encontra sua justa expressão” (Ratzinger, 2019, p. 121). Para Pastro esta realidade representava a necessidade de propor uma representação ou imagem pascal de Cristo, na totalidade do seu mistério. Na Constituição *Sacrosanctum*

*Concilium* lemos as reformas propostas pelo Concílio Vaticano II para uma maior participação dos fiéis nas celebrações. Há também no documento questões referentes à arte, sua importância na tarefa de transmitir a beleza divina e ser uma mediação que conduz ao centro da fé cristã. Para o Concílio, a “Igreja não tem nenhum estilo próprio” e acrescenta: a arte “deve ser livremente exercida na Igreja, segundo as tendências dos nossos tempos, de todos os povos e de todas as regiões” (SC 123).

Para Pastro, o retorno *ad fonts* se deu por meio do encontro com a arte românica e os ícones bizantinos e, aqui no Brasil, com a originalidade das culturas indígena e negra. Com grande empenho difundiu a tipologia cristológica do Pantocrator, “Aquele que tudo rege”, porém, uma profunda investigação no acervo revelou uma outra face do artista: aquele que meditava sobre o mistério da cruz. Essa constatação surpreende porque, como artista sacro, Pastro esteve ligado à tradição iconográfica da Igreja primitiva. Em sua obra pública apresentava cristos gloriosos e, por outro lado, nas suas representações do crucificado figurava o Cristo vestido ou paramentado como um sacerdote, mas nunca despido, como é o caso dos desenhos presentes no acervo pessoal do artista.

O que se verificou, primeiramente, é que os desenhos analisados não eram só esboços preparatórios, mas uma profunda meditação sobre o mistério da encarnação, morte e ressurreição de Jesus. Enquanto desenhava, Pastro se entregava a um momento de “oração figurativa’ em vez de catequese ou exposição doutrinária” (Plazaola, 1996, p. 29). De cada traço emerge uma súplica. Seus desenhos não foram ensaios, mas uma forma de oração para aprofundar o Mistério de Jesus Cristo, verdadeiramente humano e divino. Por esse motivo precisam ser observados com um olhar atento. Mergulhar nessa busca é reviver o desejo sincero de encontrar o Verbo encarnado que Pastro amava e que de tanto desenhar, encontrou.

No início de uma investigação dessa natureza é necessário ter claro que se trata de entrar em um espaço privado. É um momento em que o artista está completamente livre. Pode dedicar-se a um traço rápido e incompleto ou, ao contrário, demorar-se mais porque não há finalidade imediata para aquilo que está executando. Salles (2003, p. 89) classifica esse lugar como “canteiro de obras”. O pesquisador ou a pesquisadora saem dos espaços públicos das obras expostas para entrar em domínios íntimos da criação. Passam a observar não só desenhos, mas se defrontam com histórias que vão se articulando dentro do universo pessoal do artista:

A obra entregue ao público é tomada como elemento unificador do olhar crítico. O significado de todo material relativo ao ato criador brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como ponto de apoio para nosso acompanhamento das decisões do artista ao longo do percurso. As pinturas mostradas publicamente são, assim, parte integrante de seus processos de criação (Salles, 2003, p. 89).

Vivendo seu ministério como artista cristão, Pastro não era um leitor intelectual das Sagradas Escrituras. O artista praticava sua fé por meio da oração, da liturgia e da Regra de São Bento. Sua prática buscava colocar nas paredes dos edifícios cristãos os textos das Sagradas Escrituras. O artista sacro é um *fossore*, um mistagogo que, segundo Pastro, significa, “levar primeiramente, a si mesmo e, depois, os demais para o paraíso” e fazê-lo com a linguagem própria das artes plásticas (Pastro, 2008). A arte, gerada no útero da Igreja, deve oferecer um itinerário privilegiado de caminho e encontro com a Beleza “que suscita impacto” (*Via Pulchritudinis*, 2007, p. 13). A linguagem da arte deve convidar todos e todas a fazerem um percurso sensível na busca pelo transcendente.

No princípio de sua carreira o artista adotou figuras com olhos bem abertos, inclusive para o Cristo crucificado como na **Figura 1**. Ele parece vivo! O crucificado está em uma atitude orante e quase despido, lembrando o baixo relevo da porta em madeira da Basílica de Santa Sabina, em Roma, do século V.

O conjunto das três figuras preenchem o espaço. O quadrado é, por excelência, o símbolo do que é terreno, como os quatro pontos cardeais (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 304-307; Becker, 1999, p. 68). A cena é o limiar de transição entre a vida terrena de Jesus e a consumação de sua morte.

Os pés e as mãos representam a carne que Cristo assumiu. O Cristo no centro aponta para as figuras laterais: Maria, sua mãe, e o discípulo João. Ele, o crucificado, diz para sua mãe: “Mulher, eis aí o teu filho”. Depois disse ao discípulo: “Eis aí a tua Mãe” (cf. Jo 19, 26-27). As mãos de Maria e João, espalmadas, consentem a entrega e a filiação. O centro da imagem coincide com o ventre da figura principal, que é o Cristo. Sua cruz é símbolo que une e gera.

**Figura 1.** Tudo está consumado! (Jo 19, 30).



Reproduções a partir de originais em couro no formato de cartões postais, 1975, 10 x 15 cm.

Fonte: da autora.

Na **Figura 2**, o crucificado está com a mesma atitude: vivo, olhos abertos e sua veste traz uma tala que confere solenidade ao traje e onde se lê: “Ele se entregou por nós” (Tt 2, 14). A ideia de vitória sobre a morte é reforçada pelo desenho da videira no lenho da cruz transmitindo o conceito de “árvore da vida”.

A videira remonta ao mito grego de Dionísio, deus do vinho, cujo conhecimento estava associado aos mistérios da vida após a morte. O elo de ligação entre Dionísio, videira e vida após a morte tornou-se um legado que mais tarde foi incorporado pelo cristianismo para traduzir a ideia de ressurreição. Assim,

a simbologia do fruto da videira foi traduzida como expressão de imortalidade e passou a ser usada pelo cristianismo como símbolo de vida eterna. Na Catacumba de São Gaudioso, em Nápoles, há um mosaico do século V - VI d.C. cujo tema é o “Triunfo da cruz”. Do centro, onde ainda se vislumbra o contorno de uma cruz latina,<sup>4</sup> partem volutas cujas terminações são cachos de uvas de formas estilizadas. Há ainda representações da videira em sarcófagos paleocristãos. Ela aparece com seus ramos e folhas sempre com um “aspecto eminentemente positivo” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, pp. 1040-1041).

**Figura 2.** Cruz de parede.



Capela da Casa Cultura e Fé, s/d, sem assinatura, pigmento sobre madeira, 133,5 x 114 x 3 cm.

Fonte: Acervo particular - Foto da autora, 2022.

No Antigo Testamento, a vinha cercada e guardada é a “imagem do povo de Israel, de quem Deus cuida (Jr 2,21; Sl 80,8-9) e de onde o Messias nascerá” (Russo, 2021, p. 99).

4 “A cruz grega, de quatro braços iguais, pode inscrever-se num quadrado. A cruz latina divide desigualmente o madeiro vertical [da cruz] segundo as dimensões do homem de pé, com os braços estendidos, e só pode ser inscrita num retângulo. Uma é idealizada, a outra, realista. [...] A igrejas gregas e latinas foram geralmente projetadas para formar no solo uma cruz, grega no Oriente, latina no Ocidente.” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 367).

No Novo Testamento, o Evangelho de João (cf. Jo 15,1-2) “começa a discussão com a fórmula típica de autoapresentação, à qual se adiciona uma referência a Deus Pai: ‘Eu sou a verdadeira videira, e meu Pai é o agricultor’” (Doglio, 2020, p. 140). Enquanto no Antigo Testamento a vinha é o povo de Israel, nos textos neotestamentários Jesus é a videira “que não será mais destruída ou abandonada” (Russo, 2021, p. 100).

A simbologia da videira abrange também a vida dos cristãos os quais são comparados aos ramos e que foram chamados a permanecerem no amor de Cristo (Jo 15,9). A origem desse convite é o “ágape do Pai, derramado sobre o Filho, que o demonstrou para com os discípulos, que por sua vez experimentaram pessoalmente sua autêntica capacidade de relacionamento” (Doglio, 2020, p. 141).

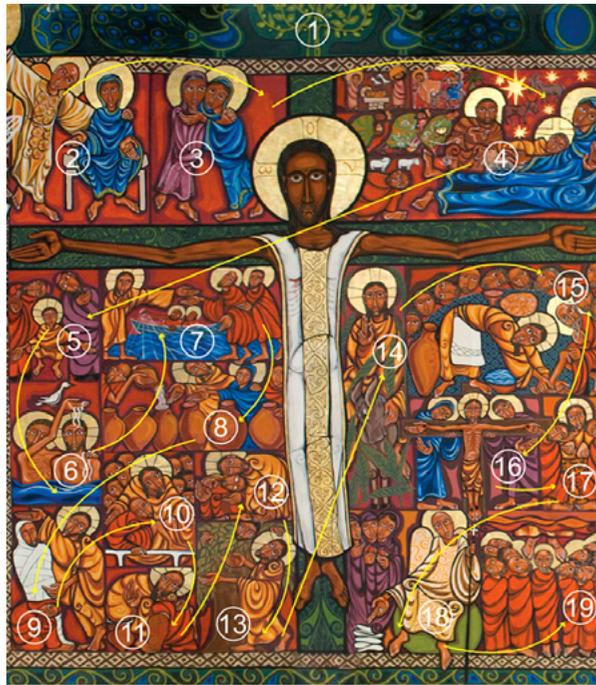
Em outro trabalho de Pastro, que pode ser visto na **Figura 3**, também há a representação da videira, na cor verde, enfatizando ainda mais a ideia de árvore da vida. No centro de um painel de 150 m<sup>2</sup>, Pastro pintou a figura do Cristo vestindo o *colobium*. A figura, com cinco metros de altura, tem o corpo todo coberto por uma túnica sem mangas, roupa característica do modelo sírio do crucificado.

Nesse grande quadrado central, representação pictórica da encarnação do Verbo, a “cruz videira” divide o plano em quatro partes: acima estão as cenas referentes à infância de Jesus e abaixo, cenas da vida pública. Como já foi mencionado, o quadrado é metáfora do que é terreno. A cor das figuras remete ao povo semita do qual Jesus descendia.

O esquema numérico das cenas segue a ordem estabelecida pelo artista. No quadrante inferior esquerdo estão os encontros, sinais e curas que Jesus realizou durante sua vida. No quadrante inferior da direita, as cenas correspondem à Paixão, Morte, Ressurreição e Ascensão de Jesus. O painel começa com a cena da Anunciação, o Arcanjo Gabriel faz o Anúncio à Maria e ela recebe o Espírito Santo, e termina com Jesus ascendendo ao céu para que o Paráclito desça e permaneça com toda a humanidade, até o fim dos tempos (cf. Mt 20,28).

Quando a análise se volta para o desenho, o que prevalece são traços monocromáticos ao invés das cores. No desenho da **Figura 4**, o Cristo está com a mesma túnica da pintura anterior (**Figura 3**), em uma atitude de vitória da vida, redenção universal, reconciliação e paz (Ef 2, 14-17; Cl 1,19-20). Um Homem-Deus, de braços abertos, obediente até a morte (*obocediens usque ad mortem*) une em si dois extremos (A Ω), como as traves em que esteve pregado (Pastro, 2010, p. 209). No braço horizontal está determinado o veredito, que diz respeito à sentença terrena, e no braço vertical está anunciada a vitória, representada pelas palmas e pela inscrição IC XC NI KA (Jesus Cristo, vitória). Aqui, então, temos reforçada a imagem de que a cruz une terra e céu.

**Figura 3.** Cristo Sacerdote (detalhe) do Painel “A História da Salvação”.



1. Cristo ressuscitado, sacerdote,
2. conquista a Árvore da Vida.
3. Anunciação do Anjo à N. Senhora.
4. Maria visita Isabel.
5. O nascimento de Jesus.
6. Jesus entre os Doutores da Lei.
7. O batismo de Jesus.
8. Jesus chama os primeiros discípulos.
9. As bodas de Caná.
10. A ressurreição de Lázaro.
11. Jesus cura o paralítico.
12. A pecadora derrama perfume nos  
pés de Jesus.
13. Jesus cura um cego de nascimento.
14. Zaqueu sobe na árvore para ver Jesus.
15. Entrada de Jesus em Jerusalém.
16. Jesus lava os pés dos Apóstolos.
17. Jesus é crucificado.
18. As três mulheres no sepulcro.

Paróquia São Bento, Morumbi, SP, pintura mural à base de tinta sintética, 1982.

Fonte: Núcleo de Memória do Mosteiro São Geraldo.

**Figura 4.** Desenho para cruz peitoral – Cristo com *colobium*.



Caneta preta sobre papel sulfite, 2014, 29,7 x 21 cm.

Fonte: Acervo Mosteiro Nossa Senhora da Paz.

### 3. Coberto ou despido na cruz?

A iconografia paleocristã do Oriente e do Ocidente, por um determinado período, estão marcadas por características comuns como a de representar Cristo sempre vivo na cruz, com os olhos bem abertos, triunfal, portando um diadema real no lugar da coroa de espinhos. “Com a cabeça erguida, o peito reto, os braços estendidos horizontalmente, erguendo-se sobre o madeiro da infâmia com a mesma majestade de um trono” (Réau, 2008, p. 496).

O cisma de 1054, entre o Oriente e o Ocidente, fruto de uma série de acontecimentos políticos, territoriais e religiosos, determinou a excomunhão recíproca entre as Igrejas. Três fatores são definitivos para a ruptura: a crise iconoclasta,<sup>5</sup> o primado romano<sup>6</sup> e o *Filioque*<sup>7</sup> (Besen, 2012, p. 104). Esse corte nas

5 O movimento iconoclasta, ou seja, a grande discussão em torno das imagens e sua proibição, foi desencadeada pelo imperador Leão III (675-741), no Império Bizantino, no ano de 725.

6 “A Igreja oriental reconhecia que a Sé romana gozava de primazia entre todas as outras igrejas e que o papa era o primeiro bispo da cristandade. [...] O desenvolvimento da teologia ocidental vai sempre mais colocando o papa como o primeiro também no poder universal, o único bispo que poderia julgar toda a Igreja, inclusive os patriarcas. Nesse tempo, Constantinopla sente-se sempre mais a Nova Roma, detentora da mesma dignidade e poder que a Velha Roma. Isso traz muitos conflitos, especialmente quando o papa toma para si questões da Igreja oriental.” (BESEN, 2012, p. 105).

7 “O Símbolo de Fé do Concílio de Niceia (325) afirmava que o Espírito Santo procede do Pai. Mais tarde, uma corrente teológica que vai da Espanha à França acrescenta ‘e do Filho-*Filioque*’. Carlos Magno logo adotou a fórmula como arma para acusar os gregos de heresia. Em Roma foi aceita a fórmula no século XI. O Oriente protestou viva e coerentemente contra este acréscimo porque os concílios ecumênicos tinham proibido qualquer alteração no Credo, e somente um Concílio poderia levantar esta proibição. O isolamento religioso, linguístico, teológico, a competição política entre francos e bizantinos, prepararam um campo em que a unidade eclesial não mais importava” (BESEN, 2012, p. 106).

relações trouxe uma revolução iconográfica, sobretudo para o Ocidente. No Oriente, os estilos duravam milhares de anos, e parecia não haver razão para modificá-los. O Ocidente, porém, jamais conheceu tal imobilidade (Gombrich, 2013, p. 139).

A partir do século XIII começam a aparecer as representações do Cristo morto na cruz: olhos fechados, cabeça tombada sobre o ombro direito, corpo flexionado e braços perpendiculares. Trata-se de uma importante transformação na trajetória imagética do crucificado que determinará as futuras representações durante a Idade Média, Moderna e Contemporânea, tanto na pintura, quanto na escultura e nos objetos tridimensionais.

O momento relevante de mudança está associado às reformas internas que a Igreja do Ocidente começou a atravessar. A significativa presença das Ordens Mendicantes durante a Idade Média foi um “marco no humanismo e naturalismo ainda cristão que, pouco a pouco, se transformará em liberalismo e individualismo” (Pastor, 2010, p. 164). Nomes como São Domingos (1170-1221) e São Francisco de Assis (ca. 1181-1226), foram os responsáveis por uma grande renovação dentro da Igreja. Demonstraram, com seu próprio exemplo de vida, como estava viva a corrente ascética e como essas novas fundações correspondiam às exigências de um tempo em que o clero se encontrava no apogeu de sua riqueza e potência política (Besen, 2012, p. 126). À renovação interna seguiu-se as alterações na plástica do corpo do crucificado. A espiritualidade franciscana realçou o conceito de nudez como uma conformação ao Cristo pregado na cruz. No século II, Melitão (ca. 138 - ca. 190), bispo de Sardes, disse de Jesus: *Nudus erat in cruce* (“estava despido sobre o madeiro”, tradução nossa). Cirilo de Jerusalém (313-350), em sua Segunda Catequese Mistagógica sobre o Batismo, compara o despojamento das vestes dos catecúmenos à nudez de Cristo na cruz: “Logo que entrastes, despistes a túnica. E isto era imagem do despojamento do velho homem com suas obras. Despidos, estáveis nus, imitando também nisso a Cristo nú sobre a cruz.” (Cirilo de Jerusalém, 2020, p. 42).

Enquanto no Oriente o uso do *colobium*, sem mangas, cobria o corpo de Cristo nas representações do Evangelho sírio de Rabbullos (século VI), nos afrescos de Santa Maria Antiqua e Santa Catarina do Sinai (século VIII) e na Santa face de Lucca, o Ocidente preferiu o *perizonium*, uma veste que cobre a parte de baixo do corpo a partir da cintura. Nos séculos XI e XII, período da arte românica, os artistas-artesãos medievais estavam muito longe dos cânones gregos na hora de resolver a anatomia do Cristo crucificado. Porém, não do cuidado nas variações do drapeado, convertendo o *perizonium* em um elemento plástico expressivo. Dessa fase, exemplos significativos são: o crucifixo em marfim de Fernando e Sancha, no Museu Arqueológico de Madri, na Espanha (século XI); a cruz de Santo Ângelo in Formis, em Capua, Itália (século XI) e a de São Damiano, no Mosteiro de Santa Clara, em Assis, também na Itália (século XII). Eles trazem ainda a configuração do Cristo vivo na cruz, braços na horizontal, olhos abertos, usando o *perizonium* com variações semânticas nunca vistas na iconografia cristã (Arango, 2016, pp. 191-192).

Com Francisco de Assis, no século XIII, essas configurações vão se ajustando a um modelo compatível com a valorização do conceito de nudez porque o Jesus de Francisco é o de Nazaré: um homem pobre, nascido de uma mãe pobre. É um homem nú que só pode ser seguido por quem está nú, princípio que Francisco seguiu à risca. A Giotto di Bondone (1267-1337), considerado o precursor do Movimento Renascentista, coube a tarefa de traduzir em imagens a espiritualidade franciscana no programa iconográfico da Basílica de Assis. A partir de Giotto, no lugar do *perizonium*, cujo tecido encorpado não deixava à mostra

o corpo do Cristo, aparece um véu, transparente, evidenciando uma nova possibilidade plástica para tratar o tema da nudez. Esse recurso também se vê em pinturas do século XV como na Crucificação de Hubert van Eyck, que está na Galeria Gemalde, em Berlim, datada de 1420, e no díptico da Crucificação de Jan van Eyck, do Museu Metropolitano de Nova York, datado de 1420-1425.

Nos séculos posteriores as fontes místicas de inspiração franciscana levaram adiante o tema de nudez não apenas como tema do crucificado, mas relatando a crueldade e o suplício do Cristo nú em seu caminho para o calvário.

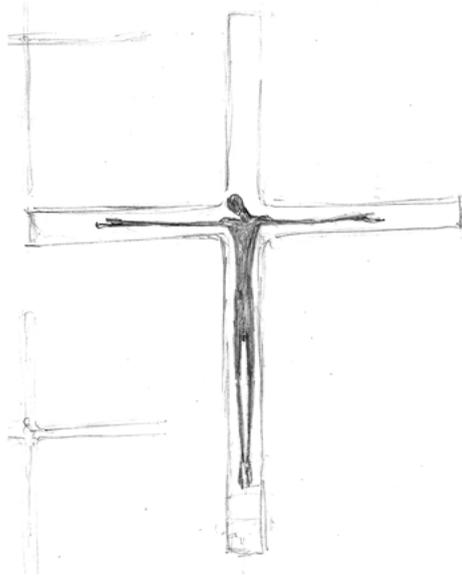
Em 1410, Filippo Brunelleschi (1377-1446), desafiado por Donatello (1386-1466) a fazer um crucificado melhor que o dele, esculpe um Cristo em madeira trazendo à tona o tema da nudez como nunca antes visto. Brunelleschi faz um trabalho que, segundo sua própria interpretação, assemelha-se à figura verdadeira do Cristo. Uma criatura perfeita, o “mais belo dos filhos dos homens” (cf. Sl 45/44,3), harmonioso em todas as partes (Vasari, 2104, p. 894).

As representações do crucificado despido aparecem na época do Renascimento com artistas pintores e escultores, entre eles Michelangelo Buonarroti (1475-1564) com o “Cristo della Minerva” (1519-1521) e a Pietà Rondanini (1552-1564). Duas impressionantes figuras inacabadas que emergem de um só bloco de mármore. O tema da paixão, morte e crucificação de Jesus é bastante inspirador e altamente representável. No decorrer dos séculos passa por interpretações de dor e sofrimento nos mais diferentes graus. Por vezes aparece vestido com uma túnica de corpo inteiro e outras com o *subligaculum* grego, chegando até a completa nudez.

Na **Figura 5**, o crucificado desenhado por Pastro não tem as características da arte dos primeiros séculos do cristianismo e difere do que o artista realizava em sua obra pública. O que se vê é uma figura preenchida por insistentes traços de lápis grafite preto. Aqui, os contornos desaparecem. Há ausência de detalhes que não traz o vigor dos olhos, pés e mãos do período inicial de sua obra (cf. Figura 1). Nota-se uma preocupação com o desenho do corpo, livre da anatomia, mas na materialização da carne e de um sofrimento aceito. É um Deus feito homem. Os braços estendidos na horizontal formam uma exata cruz com relação ao restante do corpo e a cabeça, inclinada, não o declara morto. Parece ainda vivo e está sereno. A cruz é levemente sugerida, mas o que choca é o corpo nú, representado com essencialidade. O branco do papel realça o “emudecimento do Logos como uma autodeclaração que devemos entender como a humildade do seu rebaixamento” (Balthazar, 2000, p. 68). Não é um Cristo sofredor, mas um Cristo entregue, uma figura completamente esvaziada de si evidenciada por sua configuração esquelética. Persiste uma consonância entre forma e conteúdo condizente com a observação de Kandinsky (1996, p. 31). O autor menciona a força da arte em traduzir um movimento ascendente com elementos essenciais:

A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo, mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. [...] Seja qual for a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade (Kandinsky, 1996, p. 31).

**Figura 5.** O Cristo Crucificado, s/d, desenho à lápis grafite em papel sulfite, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo Mosteiro Nossa Senhora da Paz.

Balthazar (2000, p. 68-70), em seu comentário sobre a doutrina da *kénosis* afirma que, com seu rebaixamento, Deus não deixa de lado sua divindade, mas a confirma porque, diferente dos outros deuses, Ele mesmo se rebaixou. Em seu Filho, feito homem, não há nenhum limite ou perda de sua condição divina, porque seu rebaixamento obediente até a morte na cruz é idêntica à sua exaltação na condição de *Kyrios*. Portanto, conclui Balthazar, a *theologia crucis* não teria sentido sem a *theologia gloriae* e, em sentido inverso, a *theologia gloriae* não subsiste com uma *theologia crucis* abstrata.

## Considerações

Este artigo traz a público um material inédito e original do artista plástico Cláudio Pastro com o objetivo de divulgar a trajetória do artista e seu processo criativo. Acondicionados em 30 pastas-catálogo, os desenhos originais permitem percorrer um caminho particular não só do ponto de vista da arte, mas também de sua vida pessoal. Para Salles (2011, p 33), quando “se coloca esboços, desenhos e anotações em espaços expositivos [...], esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados. Assume-se uma nova perspectiva estética”. Ao dar um *status* de pesquisa a esse material, estabelece-se um outro nível de relação com a produção artística e isso demonstra a eficácia da investigação realizada.

Interessante notar, e essa foi uma constatação feita a partir dos desenhos originais do acervo, que as influências e os cânones dos estilos românico, bizantino e copta, não esgotaram ou comprimiram a criatividade do artista. Pastro colocou seu talento para “ser testemunha de um outro mundo presente entre nós” (Pastro, 2010, p. 127). A liberdade alicerçada na *Traditio* artística da Igreja permitiu ao artista valer-se de sua imperiosa necessidade de criar, sem prejuízo da tradição (Souto & Fernandes, 2020, pp. 20-21).

O que o artista nos revela não é mais a destreza manual de quem sabe desenhar, mas a proximidade com a pessoa de Cristo. É um desenho que brota da oração, e quiçá, da dor experimentada na própria carne fruto de uma saúde precária com a qual teve que lidar por muitos anos, até seu falecimento.

Para Pastro, cuja obra se vincula ao mistério da encarnação, morte e ressurreição de Jesus, é o rebaixar-se de Deus que nos faz à sua imagem e semelhança. Ele só poderia nos salvar sendo um de nós. Jesus Cristo, entregue à sua nudez é o homem livre de amarras, ao contrário de Adão que estava nú e precisou se cobrir diante d’Aquele que o havia criado. Cristo é o Novo Adão. Nesse sentido, Pastro revela com seus traços essenciais o Cristo nú como símbolo do verdadeiro Deus e verdadeiro homem. “O madeiro da cruz é a árvore da vida que Cristo nos conquistou reabrindo o Paraíso” (Pastro, 1983, p. 4).

Os desenhos originais do Cristo crucificado de Pastro se voltam para um “expressionismo que procura evocar a vida interior” do artista (Sendler, 1995, p. 17). É um convite a uma profunda meditação sobre essa morte violenta, mas vitoriosa.

## Referências

- Arango, J. J. O. (2016). Cristo desnudo en la cruz: el problemático comienzo de dicha representación. *Análisis*, Revista Colombiana de Humanidades, Universidad Santo Tomás, Colombia, v. 48, n. 88, pp. 163-212. ISSN: 0120-8454. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/5155/515552626010/515552626010.pdf>.
- Balthasar, H. U. (2000). *Teología de los tres días: el misterio pascual*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Becker, U. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.
- Bellitto, C. M. (2016). *História dos 21 Concílios da Igreja: de Niceia ao Vaticano II*. Trad. de Cláudio Queiroz de Godoy. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola.
- Besen, J. A. (2012). *História da Igreja: da idade apostólica aos nossos tempos*. São Paulo: Editora Mundo e Missão.
- Bíblia de Jerusalém. (2002). São Paulo: Paulus.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2020). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cirilo de Jerusalém, São. (2020). *Catequeses Mistagógicas*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Cirilo de Jerusalém, São. (2022). *Catequeses Pré-Batismais*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Concílio Ecumênico Vaticano II. (2011). *Constituição sobre a sagrada liturgia Sacrosanctum Concilium*, n. 26. São Paulo: Edições Paulinas.

- Doglio, C. (2020). *Literatura joanina*. Trad. Leonardo A. R. T. dos Santos. Petrópolis: Vozes.
- Fernandes, M. L. (2021). A inserção de Cláudio Pastro no contexto da arte e da teologia do Concílio Vaticano II. *Revista Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, v. 35, n. 103, pp. 297-308. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/192498/177456>.  
[doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.017](https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.017)
- Gombrich, E. H. (2013). *A História da Arte*. Trad. de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC.
- Kandinsky, W. (1996). *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Konings, J. (2016). *O Evangelho do discípulo amado: um olhar inicial*. São Paulo: Edições Loyola.
- Leão Magno, Santo. (1996). *Sermões*. Trad. Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus.
- Leclercq, Henry. Croix et Crucifix. In: F. Cabrol y H. Leclercq (eds.). *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Tome Troisième 3, 2 partie, 3.045-3.131. Paris: Letouzey, 1914, pp. 3045-3046.
- Mondoni, D. (2014). *O cristianismo na antiguidade*. São Paulo: Edições Loyola.
- Pastro, C. (1999). *Guia do Espaço Sagrado*. Edições Loyola: São Paulo.
- Pastro, C. (2001). *Cláudio Pastro: Arte Sacra*. São Paulo: Edições Paulinas.
- Pastro, C. (2008, fevereiro). A ferida da Beleza. *Revista Passos*, Rio de Janeiro, n. 90. Recuperado de [http://arquivo.revistapassos.com.br/default.asp?id=266&id2=24&id\\_n=271&ricerca=Cl%C3%](http://arquivo.revistapassos.com.br/default.asp?id=266&id2=24&id_n=271&ricerca=Cl%C3%92)
- Pastro, C. (2010). *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus.
- Pastro, C. (2016, agosto 23). Vídeo entrevista concedida à Hilda Souto no atelier do artista. São Paulo.
- Paulo VI, Papa. (1965, dezembro 8). *Mensagem do Papa na conclusão do Concílio Vaticano II: aos artistas*. Vaticano. Recuperado de <https://n9.cl/qvdaxy>
- Plazaola, J. (1996). *Historia y sentido del arte Cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ratzinger, J. (2019). *Teologia da liturgia: o fundamento sacramental da existência cristã*. Brasília: Edições CNBB.
- Réau, L. (2008). *Iconografía del arte Cristiano – Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento. v. 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Russo, R. (2021). *A Árvore da vida e outros símbolos cristãos*. São Paulo: Edições Paulinas.
- Souto, H., & Fernandes, M. L. (2020). A correlação da estrutura geométrica e o significado bíblico-teológico nas obras da Santíssima Trindade de Andrej Rublëv e Cláudio Pastro. *INTERAÇÕES*, 15(2), pp. 270-293. <https://doi.org/10.5752/P.1983-2478.2020v15n2p270-293>
- Salles, C. A. (2003). Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. In: *ARS (São Paulo)*, 1(2), pp. 89-107. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200008>
- Salles, C. A. (2006). *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte.
- Salles, C. A. (2008). *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revisada. São Paulo: EDUC.
- Salles, C. A. (2011). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª ed. São Paulo: Intermeios.

**A imagem do Cristo crucificado na arte de Cláudio Pastro: Uma investigação a partir do acervo pessoal do artista**

- Sendler, E. (1995). *L'icona, imagine dell'invisibile: elementi di teologia, estetica e tecnica*. 5 ed. Milano: Edizioni San Paolo.
- Torres, M. M. de M. S. e L. (2007). *O Cristo do Terceiro Milênio: a visão plástica da arte sacra atual de Cláudio Pastro*. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, SP, Brasil.
- Vasari, G. (2014). *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Itália: Arcadia.
- Via Pulchritudinis: o caminho da beleza; caminho privilegiado de evangelização e de diálogo*. (2007). Assembleia Plenária dos bispos. Tradução de Cláudio Pastro. Cidade do Vaticano 27-28 de março de 2006. São Paulo: Edições Loyola.