

**Uma análise da pintura Cristo na casa de seus pais como  
declaração visual do avivamento Anglo-Católico do século XIX**  
**An analysis of the painting Christ in His Parents' House as a  
visual statement of the 19th century Anglo-Catholic revival**

*Luiz Carlos Teixeira Coelho Filho<sup>1</sup>*

**RESUMO**

“Cristo na casa de seus pais” é uma pintura de John Everett Millais que gerou muita controvérsia na Inglaterra do século XIX. Millais era membro da Irmandade Pré-Rafaelita, e sua pintura seguia os princípios que esse movimento defendia, principalmente as replicações de técnicas de pintura medievais tardias, realismo na representação pictórica e simbolismo espiritual. Este artigo explora o pano de fundo desta obra de arte, como uma declaração de mudanças no nível teológico que o anglicanismo estava passando. Em última análise, foi testemunha de afirmações doutrinárias defendidas pelo Tractarianismo, que, com seu crescimento, passou a necessitar de um vernáculo artístico para melhor expressar suas ideias. Suas consequências podem ser reconhecíveis na maioria das igrejas anglicanas/episcopais hoje em dia.

**PALAVRAS-CHAVE**

Pré-Rafaelita; Arte; Anglo-Católico; Anglicano; Imagem.

**ABSTRACT**

“Christ in the House of His Parents” is a painting by John Everett Millais that sparked a lot of controversy in 19<sup>th</sup> Century England. Millais was a member of the Pre-Raphaelite Brotherhood, and his painting followed the principles that such movement defended, most notably the replications of late medieval painting techniques, a Realist approach to subject matter and spiritual symbolism. This article explores the background of this work of art, as a statement of changes in the theological level that Anglicanism was going through. Ultimately, it was a witness of doctrinal statements defended by Tractarianism, which, with its growth, now needed an artistic vernacular to better express its ideas. Its consequences would be recognizable in most Anglican/Episcopal churches nowadays.

---

<sup>1</sup> D.Sc, D.Min, Igreja Episcopal Anglicana do Brasil e Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**KEYWORDS**

Pre-Raphaelite; Art; Anglo-Catholic; Anglican; Imagery.

**1. Introdução: Anglicanismo e arte ao longo dos séculos**

Quem toma contato com as diferentes igrejas da Comunhão Anglicana nos dias de hoje normalmente apreende uma visão de sua arte sacra alinhada ao Catolicismo Ocidental, e às diversas igrejas impactadas pelo Movimento Litúrgico. Até mesmo em paróquias e missões autoidentificadas como de linha evangélica (às vezes chamadas “evangelicais”), há – de certa forma – uma normatização da Arte Sacra enquanto ferramenta litúrgica, ainda que não devocional. Ou seja, a reprodução de imagens, sobretudo em formatos bidimensionais (pinturas e vitrais) é bem vinda e, inclusive, promovida. Contudo, nem sempre foi assim. Como uma tradição religiosa ao mesmo tempo católica e reformada, o Anglicanismo viveu seus primeiros três séculos pós-Reforma como uma confissão firmemente baseada na recusa persistente ao uso de qualquer tipo de arte pictórica como elemento litúrgico-decorativo nas igrejas.

O Movimento de Oxford, também intitulado Avivamento Católico ou Anglo-Catolicismo, inicialmente criado com o intuito de reinfundir o Anglicanismo de elementos teológicos do Catolicismo Ocidental (como a teologia sacramental e a importância da governança episcopal) gradualmente passou a promover e incorporar mudanças na práxis litúrgica, com maior ênfase em gestual, vestes e imagens devocionais – encontrando para isso brechas nos próprios documentos e liturgias anglicanos, que – por nunca terem aderido a uma reforma radical – permitiam boa dose de variabilidade de entendimentos e práticas. As controvérsias advindas das grandes transformações promovidas pelo Anglo-Catolicismo – teológicas, eclesiológicas, pastorais e litúrgicas – ocupou boa parte do século XIX e gerou impactos que alcançam a quase-totalidade da Comunhão Anglicana ainda hoje, e até mesmo para aqueles que não se identificam necessariamente como anglo-católicos.

Entretanto, o Anglo-Catolicismo não pode ser visto apenas dentro de um contexto teológico, enquanto movimento originário dentro da Igreja, desconectado de seu tempo e das mudanças societárias ao seu redor. Muito pelo contrário, a estética litúrgica adotada pelos primeiros Anglo-Católicos segue o vernáculo de seu tempo: na Música, na Literatura (sobretudo na poesia vinculada à grande produção de hinos no século XIX) e também nas Artes Visuais. Mais especificamente, este artigo pretende abordar um movimento pontual e limitado a certos artistas em atividade na Grã-Bretanha do século XIX: o Pré-Rafaelitismo. A despeito do curto tempo de atividade, a influência de suas obras, muitas com temática religiosa, foi amplificada enquanto linguagem visual do Anglo-Catolicismo (este último, com um impacto global e muito mais persistente). E, em consequência disso, representações pictóricas inspiradas pela arte pré-rafaelita ainda povoam o imaginário de comunidades anglicanas ao redor do mundo, servindo de pano de fundo enquanto retábulos, quadros e vitrais. O resgate de sua motivação e origem serve, dessa forma, como importante elemento de estudo para melhor compreender como a tradição anglicana hoje se articula na sua prática litúrgica.

## 2. As origens da irmandade pré-rafaelita

A arte ocidental sofreu formidáveis transformações ao longo dos últimos seis séculos. Tais mudanças foram em grande parte motivadas pelas múltiplas lutas dentro da Igreja Cristã desde o fim da Idade Média. Cismas, correntes filosóficas, ascensão dos poderes nacionais e fortalecimento da burguesia são alguns dos muitos fatores que propuseram cenários novos e desafiadores com os quais as igrejas cristãs tiveram de lidar. A arte, em muitos aspectos, era vista como uma ferramenta de propagação e defesa da fé cristã, e não raramente tratava de temas relacionados à temática da fé. É possível, portanto, sugerir em termos gerais, que desde o Renascimento até meados do século XIX, a Religião, o Pensamento, a Política e as Artes deram as mãos e acompanharam as mudanças de estilos e cenários, já que governos e igrejas eram poderosos patronos de pintores, escultores e arquitetos.

Embora os estilos e preferências artísticas tenham mudado ao longo desses séculos, era senso comum reconhecer as grandes obras dos “mestres”, entre os quais muitos que poderiam ser classificados como parte do Renascimento. Detalhes cada vez mais realistas (embora com temáticas idealizadas), pinceladas esfumadas, contraste impressionante entre tons claros e escuros, suavização de bordas, proporções corporais ideais e uma translação dos ideais de beleza da Antiguidade clássica foram qualidades ensinadas pelas muitas academias que floresceram na Europa. A Itália era um destino muito popular para aspirantes a artistas visuais, que podiam ver e aprender *in situ* com as obras de tantos mestres.

Nesse contexto, um dos mestres mais laureados era Rafael. As razões pelas quais ele era constantemente citado como o epítome da Alta Renascença eram, sobretudo, sua produção bastante prolífica, e sua capacidade de condensar – em sua obra – diversos elementos importantes do Renascimento. De fato, Raphael (cujo nome de batismo é Raffaello Sanzio) possuía uma capacidade notável de sintetizar inovações presentes nas obras de seus muitos contemporâneos, sobre as quais desenvolveu um estilo próprio refinado. Raphael conseguiu fundir “dois opostos aparentemente irreconciliáveis”<sup>2</sup> e criar uma série de obras que apresentariam, em graus variados, técnicas como *sfumato* e *chiaroscuro*, às vezes lado a lado com contornos mais nítidos e paisagens primaveris brilhantes – tudo isso aliado a um senso de perspectiva e ponto de fuga inovador para o seu tempo. Ele foi capaz de usar as técnicas de Michelangelo e Leonardo de acordo com suas necessidades.

Rafael também soube promover sua abordagem humanística em uma Igreja que na maioria dos lugares não havia saído da Teologia Medieval e tinha uma forte e piedosa ênfase na divindade sobre a humanidade de Cristo e na doutrina do Pecado Original. Basta dizer que, embora Roma presenciasse um grande número de autoridades eclesiásticas cada vez mais fascinadas pelas imagens e pensamentos greco-romanos, práticas medievais como as indulgências ainda eram muito comuns e, de fato, sustentavam o embelezamento de igrejas e palácios. O sucesso de Rafael deve-se à sua capacidade de transmitir uma cristologia elevada e ascendente, sem comprometer a abordagem humanista da pintura. Suas pinturas, apesar de consolidarem muitas das características do Renascimento, ainda apontavam para uma certa “sobrenaturalidade” que realçava a divindade de Cristo e a santidade de seus santos e santas. Entretanto, era claro que não mais estávamos lidando com uma mera iconografia medieval, focada apenas na religiosidade.

<sup>2</sup> FEGHELM, Dagmar. *Ich, Raphael*. Munique: Prestel Verlag, 2004, p. 58

As obras de Rafael eram, em paralelo a seus significados religiosos, uma *tour de force* de técnica, balanço e cor. A assinatura do artista era dada pela qualidade de seus feitos. A temática podia ser cristocêntrica, mas a arte havia se tornado prioritariamente antropocêntrica.

Por essas razões, Rafael se tornou uma celebridade em seu próprio tempo. Seus afrescos (Figura 1) nos aposentos papais (*stanze*), juntamente com os afrescos de Michelangelo na Capela Sistina, são considerados o ápice da Alta Renascença.



Figura 1 – “A escola de Atenas” (1509), um dos afrescos da Stanza della Segnatura.

No entanto, no século XIX, as artes visuais começaram a sofrer uma grande mudança. Ao longo desse século, houve um lento, mas gradual afastamento dos gostos “academicistas”, muitas vezes com muita resistência de críticos, estudiosos e academias de arte. Nesse período, novas formas de representar a arte (em especial, e no tocante a este artigo, no campo da pintura) começam a desafiar a ordem vigente, no que se entendia como um ápice de evolução, não somente da arte, mas também do pensamento ocidental. Estilos como o Impressionismo, o Simbolismo e o Expressionismo faziam parte de um grande arcabouço que compreendia também mudanças políticas, científicas, filosóficas e teológicas sem precedentes e conduziria, no futuro, à Arte Moderna e a todas as revoluções do século XX.

Um capítulo relativamente curto e razoavelmente obscuro dessas transformações pelas quais a arte ocidental veio passar no século XIX ocorreu na Inglaterra. Ali, em 1848, um pequeno grupo de jovens, chamado de “Irmandade Pré-Rafaelita” queria voltar a “uma arte que fosse livre de toda prostituição e de todas as afetações” e que pudesse “revelar francamente a alma

do artista”<sup>3</sup>. Entre seus membros, figuravam nomes como William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, John Everett Millais, James Collinson, Frederic George Stephens e outros, como Ford Madox Brown, Arthur Hughes, Edward Burne-Jones, William Morris, Evelyn de Morgan e John William Waterhouse.

Escolheram como ideal o Quattrocento e o Gótico Internacional, numa época em que reaparecia o interesse pela arte medieval. Rafael foi considerado por eles como a condensação de todos os fardos que recaíam sobre a arte (e, portanto, de seus “vícios” que haviam sido perpetrados nas gerações futuras), como influências classicizantes e o culto ao artista, além de técnicas de pintura específicas. Mais notadamente, viam com maus olhos o *chiaroscuro* (um contraste aprimorado que criava mudanças dramáticas entre áreas claras e escuras, explorado desde a Alta Renascença, mas de particular importância no desenvolvimento da pintura barroca), e *sfumato* (uma técnica que pressupunha borrar contornos longe de um ponto focal, emulando a percepção do olho ao contemplar objetos fora do campo de visão central). Notavam, também, que – apesar da temática religiosa central a muito da arte da época, elementos simbólicos da espiritualidade cristã haviam sido diminuídos, em prol de um maior realismo na representação, que evidenciava a qualidade da técnica do pintor.

Assim, segundo esse grupo de jovens artistas, a arte, depois de Rafael, havia se tornado maculada. Era, então, necessário voltar à ingenuidade dos estilos anteriores, com contornos mais fortes, cores mais vivas e profunda simbologia espiritual. No entanto, eles eram mais do que apenas um mero movimento que propunham uma restauração artística de um período, fundiram técnicas do passado com inovações em naturalismo e assunto. Afinal, seu movimento também foi afetado pelas mudanças em curso no mundo ao seu redor.

A Irmandade Pré-Rafaelita, enquanto movimento, permaneceu pequena e perdeu força nas décadas seguintes. Sua arte (sobretudo pictórica) de caráter medievalista, ora no sentido religioso, ora no ideário simbólico, teve adeptos e defensores entre os britânicos (e até mesmo na América do Norte e ex-colônias de língua inglesa), mas experimentou um certo ocaso com o passar do tempo. Por boa parte do século XX, foi tachada de kitsch e cafona.<sup>4</sup> O interesse por esse movimento só veio a ressurgir a partir dos anos 60. Entretanto, o gosto medievalista, simbólico e espiritualizante presente nas obras pré-rafaelitas, permaneceu forte e ativo em outro palco: o cenário religioso da Inglaterra no século XIX. Ali, um movimento de transformação litúrgica, teológica e espiritual, intitulado Anglo-Catolicismo, criaria não somente um grande “partido” dentro da Comunhão Anglicana, mas também serviria de influência para mudanças no entendimento teológico do Anglicanismo como um todo. Não é possível atribuir ao Pré-Rafaelitismo, uma relação biunívoca com o Anglo-Catolicismo, mas é possível traçar analogias e semelhanças que não somente posicionam o primeiro como vernáculo visual do segundo, mas também sinalizam para novas concepções teológicas de uma igreja até então firmemente situada no campo protestante e reformado da teologia e prática litúrgico-espiritual. Outros movimentos artísticos replicavam em paralelo os princípios do Pré-Rafaelitismo, como o *Arts and Crafts* (que buscava a restauração da prática do artesanato em tecidos, mobiliário e arquitetura – face à ubiquidade da produção industrial) e a Sociedade Eclesiástica (que advogava a restauração da arquitetura e indumentária medievais

<sup>3</sup> SALMI, Mario. *The Complete Work of Raphael*. Nova Iorque: Harrison House, 1969, p. 634.

<sup>4</sup> UPSTONE, Robert. *The Pre-Raphaelite Dream*. Londres: Tate Publishing, 2003, p. 25.

em reformas e construções de igrejas). Contudo, coube aos Pré-Rafaelitas, de certa forma, inaugurar esses conceitos teológicos no campo das artes visuais e, mais especificamente, da pintura.

Nesse contexto, uma obra em especial ganha destaque. *Christ in the house of his parentes* (Cristo, na casa de seus pais), de John Everett Millais, foi motivo de escândalo na época de sua exibição pública. Uma das primeiras obras com o selo pré-rafaelita, ousou não somente trazer de volta a um país até então fortemente influenciado pela iconoclastia protestante uma pintura de temática religiosa. Entretanto, ele foi mais além: reintroduziu diversos elementos simbólicos de caráter espiritual, e inovou no realismo não somente pictórico, mas na representação de personagens das Escrituras como pessoas comuns, fugindo a qualquer ideal estético. Apesar de toda crítica, tal arte não chegou a ser censurada. A análise dessa pintura, em particular, aponta para profundas transformações culturais na Inglaterra daquele tempo, e, sobretudo, nas revoluções teológicas da Igreja Anglicana. “Cristo na casa de seus pais” pode ser lida como uma declaração visual e teológica, de uma igreja em franca mudança, e este artigo trata de identificar esses pontos de transformação nas pinceladas do artista.

### 3. A rebelião artístico-religiosa do pré-rafaelitismo

O cenário do qual emergiram os pré-rafaelitas era bastante complexo. Politicamente, o Reino Unido conseguiu evitar revoluções que tomaram conta da maior parte da Europa continental. Isso não significa que, politicamente, não tivesse suas tensões. Mesmo sendo uma monarquia parlamentar, o governo enfrentou uma oposição notável dos artistas, que exigiam que o direito de voto fosse “estendido para além das classes média e alta”<sup>5</sup>. A quebra de safra levou a uma fome severa em meados da década de 1840 e a Irlanda foi especialmente afetada por esse caos.

No entanto, é possível dizer que começava a surgir considerável liberdade de pensamento e religião na Grã-Bretanha. Os católicos romanos foram emancipados em 1829 e o Parlamento “não era mais essencialmente anglicano ou mesmo essencialmente cristão”<sup>6</sup>. Uma quantidade considerável de súditos britânicos e até ingleses aderiram a outras igrejas além da Igreja da Inglaterra, que era (e ainda é) estatal.

Nas artes, o romantismo tornou-se muito popular nas ilhas britânicas. Com sua ênfase no sentimento contra o racionalismo e seu apelo a civilizações exóticas e a um passado distante e heróico, a arte e a arquitetura medievais voltaram a estar na moda. Basta dizer que, naquela época, era senso comum que o gótico tinha origem na Inglaterra, sendo, portanto, um estilo próprio. A arquitetura de renascimento gótico já fazia parte do vernáculo britânico e, inevitavelmente, obras do Quattrocento e do período gótico internacional se juntaram à coleção da National Gallery.<sup>7</sup> Movimentos como os nazarenos alemães (que defendiam um retorno aos valores medievais de espiritualidade e uma abordagem composicional direta da arte) impactaram pintores britânicos como William Dyce e Ford Madox Brown. A decoração do Novo Palácio

<sup>5</sup> UPSTONE, 2003, p. 13.

<sup>6</sup> FAIRCHILD, Hoxie N. “Romanticism and the Religious Revival in England,” *Journal of the History of Ideas* v. 2, no. 3, p. 330-338, 194, p. 331.

<sup>7</sup> LANGLEY, Jane. “Pre-Raphaelites or Ante-Dürerites?” *The Burlington Magazine*, v. 137, no. 1109, p. 501-508, 1995, p. 502-503.

de Westminster, com a técnica revivida do afresco, e a influência do crítico de arte John Ruskin apelavam ao ressurgimento de uma arte ainda considerada “primitiva”.

O literalismo bíblico ainda dominante foi cada vez mais criticado por pensadores que não se envergonhavam mais de admitir que não acreditavam em Deus. A ciência estava florescendo e, eventualmente, o nascimento da Teologia Liberal abriu a religião para métodos de investigação científica, que se concentrariam, entre muitas correntes, na crítica bíblica e na arqueologia e que levariam, eventualmente, a um tipo de protestantismo liberal bastante deísta, com representantes tanto nas Igrejas Anglicanas e Livres.

Mas a principal controvérsia religiosa na Grã-Bretanha do século 19 foi um movimento chamado Tractarianismo (tendo em vista a publicação de vários panfletos de caráter teológico, chamados, em inglês, de *tracts*). Tal movimento também conhecido como *Oxford Movement*, ou Anglo-Catolicismo, visava reformar a Igreja Anglicana, enfatizando sua catolicidade e caráter sacramental.<sup>8</sup> Simplificando, para os anglo-católicos sua igreja não era uma denominação protestante, mas a continuação da Igreja Católica (Universal) que existia nas Ilhas Britânicas desde a época dos apóstolos. Assim, preconizavam que a Igreja britânica havia se desenvolvido independentemente de Roma após a queda do Império Romano do Ocidente e, quando, séculos mais tarde, aceitou reconhecer a autoridade do Papa, manteve ainda uma considerável autonomia, que durou até à sua separação total com Henrique VIII. Para eles, o anglicanismo era um dos três “ramos católicos” do cristianismo (os outros dois sendo católico romano e ortodoxo) que preservaram o episcopado histórico e a prática dos sacramentos.<sup>9</sup>

O anglicanismo já tinha, à época, “partidos” chamadas *High Church*, *Broad Church* e *Low Church* (literalmente, Igreja Alta, Igreja Ampla e Igreja Baixa), que variavam no estilo litúrgico e nas ênfases teológicas. Essencialmente, a Igreja Alta havia mantido certa ênfase na importância da sucessão apostólica e na manutenção de uma liturgia mais formal, com o uso de canto coral, certas vestes e paramentos. Contudo, não se assemelhava ao grau de transformações que seriam propostos pelo Anglo-Catolicismo. O movimento anglo-católico, especialmente algumas décadas depois de sua concepção, levaria as já solenes liturgias da *High Church* a um grau que competia com a Igreja Católica Romana, ao reviver práticas da Igreja medieval inglesa, que haviam sido abolidas sob a influência protestante. Procissões, Missas Solenes, confissões auriculares, reserva do Santíssimo Sacramento e orações aos santos e pelos mortos tornaram-se cada vez mais comuns nas igrejas anglicanas no Reino Unido e no exterior.<sup>10</sup> E assim, um interesse crescente em todo tipo de tradições pré-reforma protestante permeava a atmosfera da Igreja em naquela época.

A perseguição precoce aos anglo-católicos, acusados de “romanistas”, obrigou muitos dos seus padres a refugiar-se em bairros carentes e paróquias pobres, que lhes eram habitualmente atribuídos como castigo, além de gerar uma série de processos judiciais sobre a permissividade de certas práticas litúrgicas e devocionais na Igreja da Inglaterra, as quais, ao final de algumas décadas, deixaram de surtir efeito na contenção da popularidade do movimento.<sup>11</sup> Ainda que

<sup>8</sup> PEREIRO, James. *'Ethos' and the Oxford Movement: At the Heart of Tractarianism*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 41.

<sup>9</sup> FAIRCHILD, 1941, p. 331.

<sup>10</sup> REED, John Shelton. *Glorious Battle: the cultural politics of Victorian Anglo-Catholicism*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1996, p. 147.

<sup>11</sup> DE HART, Scott. *Anglo Catholics, Authority, and Ritualism in Victorian England*. Oxford: University of Oxford, 1997, p. 147-169.

não adotassem totalmente a erudição teológica liberal da época, é possível dizer que estavam cientes dos avanços da Crítica Bíblica e da História e Arqueologia da Igreja, que apontavam para um Jesus (e outras personalidades cristãs) muito mais humano, com um perfil trabalhador similar ao povo a quem servia.<sup>12</sup> Seus contatos com os miseráveis, juntamente com sua exposição ao socialismo e seu alto respeito pelos sacramentos, levaram a um impressionante movimento popular e ao nascimento do socialismo cristão.

Uma coisa, porém, faltava nas igrejas anglo-católicas: um vernáculo visual. Desde os tempos da Reforma até meados do século 19, os anglicanos tinham pouco interesse em ter imagens sagradas na Igreja. Muito do que existia antes da Reforma havia sido destruído ou caído, então não havia muitos exemplos de pinturas e esculturas religiosas nas quais se basear. Ao mesmo tempo, havia uma forte tentação de importar o que era o vernáculo da Igreja Católica Romana no Continente. Mas essa arte seria adequada aos princípios de um renascimento católico no anglicanismo?

Este ambiente fértil foi o pano de fundo do Pré-Rafaelismo. De certa forma, o movimento incorporou motivos românticos e um apreço global pela Idade Média e pela Arte Sacra.<sup>13</sup> Ao mesmo tempo, foram classificados como realistas, “argumentando... que a arte deve apresentar uma imagem da realidade, e deve se envolver com as preocupações do cotidiano moderno”<sup>14</sup>. Por serem realistas, eles naturalmente tiveram que se envolver com doenças, pobreza e uma miséria geral que envolveu um grande número de britânicos. Eles também valorizavam a observação direta, às vezes com tons bastante científicos. Acima de tudo, eles privilegiavam um estilo de pintura considerado “primitivo” pelo establishment, como uma reclamação contra a arte padronizada de sua época. Ao mesmo tempo, negavam ser um mero renascimento de estilos que existiam antes de Rafael, e muitas vezes foram afetados por outras influências.

Além disso, havia várias sobreposições entre o movimento pré-rafaelita e o anglo-catolicismo nascente. Os irmãos Rossetti (Dante e William), apesar da origem italiana, foram criados no anglicanismo praticante de sua mãe, que, juntamente com suas irmãs Christina e Maria Francesca, frequentavam a igreja de Todos os Santos, Margaret Street, um dos bastiões do anglo-catolicismo. Maria Francesca tornar-se-ia freira da Sociedade de Todos os Santos, uma das primeiras ordens monásticas anglicanas a serem estabelecidas, num movimento de restauração do papel desse carisma religioso, abolido em terras inglesas durante a Reforma Protestante. Christina Rossetti, por sua vez, foi conhecida como escritora e poetisa, compondo várias peças de caráter devocional religioso, sendo muito famoso o poema natalino “In the bleak midwinter”, que viria a ser letra de uma famosa canção de Natal. William Holman Hunt manteve laços fortes com a Igreja Anglicana, e, em particular, com os anglo-católicos. Seu corpo jaz na capela do Keble College, Oxford, um dos grandes centros do anglo-catolicismo. Já John Everett Millais, também demonstrava grande interesse no movimento anglo-católico, e, em especial, nos sermões de Edward Bouverie Pusey<sup>15</sup>, que viriam a influenciar consideravelmente a arte de seus primeiros trabalhos no contexto do pré-rafaelitismo.

<sup>12</sup> FAIRCHILD, 1941, p. 335.

<sup>13</sup> REED, 1996, p. 51.

<sup>14</sup> MURDOCH, John. “English Realism: George Eliot and the Pre-Raphaelites”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 37, p. 313-329, 1974, p. 313.

<sup>15</sup> SPRANGLER, Greg W. *The Ambiguous Graveyard: Religious Sympathy and Erotic Desire in Sir John Everett Millais's The Vale of Rest*. Lincoln, Nebraska, EUA: University of Nebraska-Lincoln, 2013, p. 10.



#### 4. Cristo na casa de seus pais: vernáculo artístico da teologia anglo-católica

Mais de três séculos depois, quando John Everett Millais submeteu à Royal Academy seu quadro “Cristo na casa de seus pais” (Figura 2), era muito menos experiente como pintor se comparado a Rafael no momento em que pintou as *stanze*. No entanto, ele e seus colegas, que criaram a efêmera “Irmandade Pré-Rafaelita”, poderiam compensar isso com uma incrível criatividade e capacidade de repelir fórmulas pré-determinadas e combinar influências aparentemente contraditórias do passado e do presente para criar arte significativa.



Figura 2: John Everett Millais, Christ in the house of his parents (Cristo na casa de seus pais), 1850, óleo sobre tela, Tate Britain

“Cristo na casa de seus pais” foi uma das primeiras pinturas pré-rafaelitas exibidas publicamente, na exposição de 1850 da Royal Academy. Foi, de longe, o mais criticado. Charles Dickens descreveu o Jesus de Millais como um “menino ruivo, hediondo, de pescoço torto, choroso, em um roupão de cama, que parece ter recebido uma cutucada na mão, do bastão de outro comprador com quem ele estava brincando em uma sarjeta adjacente” e Maria como “tão horrível em sua feiura, que ... ela se destacaria do resto do grupo como um monstro, no cabaré mais vil da França ou na loja de gim mais baixa da Inglaterra”, enquanto *O Times* fez uma crítica dele que dizia que “[a] tentativa de associar a sagrada família (sic) com os detalhes mais mesquinhos de uma carpintaria, sem nenhuma omissão concebível de miséria, sujeira ou até doença, tudo terminado com o mesmo repugnante a pequenez é nojenta”<sup>16</sup>. O realismo, mais do que a cor, o desenho ou o volume,

<sup>16</sup> UPSTONE, 2003, p. 17.

foi o principal motivo do clamor público, que levou a Rainha Vitória a mandar levá-lo para que o pudesse ver.<sup>17</sup>

De fato, Millais prestou extrema atenção aos detalhes e realismo em sua pintura. “Diz-se que a carpintaria foi uma que ele encontrou perto da Oxford Street, enquanto as ovelhas ao fundo foram tiradas de um par de cabeças que ele comprou do açougueiro local. Para a Sagrada Família, ele usou seus amigos e parentes e, embora a cabeça de José tenha sido tirada de seu próprio pai, seu corpo foi modelado por um carpinteiro de verdade, então a musculatura seria absolutamente precisa.” Seu interesse em representar Jesus e sua família da forma mais realista possível se equiparava às novas tendências da crítica bíblica e da arqueologia de seu tempo.<sup>18</sup>

Quando se trata de simbolismos, no entanto, a pintura de Millais era tão rica quanto uma pintura gótica internacional do norte da Europa. “A mão de Cristo foi perfurada por um prego e uma gota de sangue caiu em seu pé. Símbolos de sua crucificação e da Trindade podem ser vistos na parede do fundo. A extrema juventude de João Batista e sua intenção de lavar a ferida de Cristo podem ser relacionados à ênfase tractariana no batismo infantil e na regeneração por meio do batismo”<sup>19</sup>. “Maria se ajoelha em uma pose tradicionalmente usada quando é mostrada na base da Cruz, e a escada também se relaciona com a Crucificação e a pomba com o Espírito Santo. O beijo terno de Cristo é tanto uma bênção quanto uma referência à sua própria traição no Jardim do Getsêmani”<sup>20</sup>.

É claro, portanto, que Millais apelou para um simbolismo que combinava com a ênfase teológica dos anglo-católicos sobre certas doutrinas, como a Expição (mão perfurada e símbolos de crucificação), a Santíssima Trindade (triângulo na parede), Episcopado e ministério apostólico (o rebanho), batismo infantil e talvez até veneração dos santos. Ao mesmo tempo, mostrava uma profunda preocupação em representar um Jesus humano, pobre e sofredor. “Parece parte da tentativa de reconciliar o rigor histórico com o continuum vivo da fé... O realismo em si era, portanto, um ato de fé. A realidade da carpintaria... era exatamente o que tornava a vida de Cristo tão humanamente comovente e tão importante para ser pintada em meados do século XIX”<sup>21</sup>. Sua ligação com o movimento de Oxford é muito evidente. Há fortes evidências que ligam sua vontade de pintar essa cena a um sermão que ouviu lá, em Oxford, no verão de 1849. Além disso, ele escolheu um versículo da Bíblia como lema de sua pintura e baseou-se nele para sua representação pictórica: “E, se alguém lhe disser: Que feridas são essas nas tuas mãos?, dirá ele: São as feridas com que fui ferido em casa dos meus amigos”<sup>22</sup>. A única interpretação que ligava tal verso a Jesus Cristo era a do comentarista medieval Rupert de Deutz, coincidentemente traduzida pelo líder tractariano Edward Bouverie Pusey pouco antes.

Como obra pré-raphaelita, apresenta também algumas das qualidades técnicas que marcaram a pintura do Quattrocento e do gótico internacional. Millais não empregou técnicas como

<sup>17</sup> HERRMAN, Luke. *Nineteenth Century British Painting*. Londres: Giles de la Mare Publishers, 2000, p. 240.

<sup>18</sup> UPSTONE, 2003, p. 18.

<sup>19</sup> GRIEVE, Alastair. “The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church”. *The Burlington Magazine* v. 111, no. 794, 1969, p. 294.

<sup>20</sup> UPSTONE, 2003, p. 20.

<sup>21</sup> MURDOCH, 1974, p. 315.

<sup>22</sup> Zacarias 13.6. Bíblia Sagrada, tradução Almeida Revista Corrigida, 2009.

*chiaroscuro* e *sfumato* e confiou fortemente na clareza e contraste de pinceladas com limites e fronteiras bem definidos. A oficina do carpinteiro parece estar repleta de luz brilhante e os fundos são tão visíveis e detalhados quanto o primeiro plano. Não há foco óptico específico e todas as personagens, independentemente de sua posição no plano pictórico, possuem o mesmo nível de detalhamento. Há uma sensação geral de *horror vacui* (todas as áreas da pintura são preenchidas com detalhes) ao longo da pintura, com representações de ferramentas, objetos, desordem e sujeira cobrindo partes não preenchidas por personagens ou símbolos mais relevantes. A esse respeito, a pintura se assemelha a algumas obras-primas do norte europeu do final da Idade Média. No entanto, Millais optou por representá-lo sob um sistema de perspectiva coerente e preciso, ao contrário dos mestres norte-europeus medievais, que muitas vezes fundiam várias perspectivas em um único trabalho. A esse respeito, Millais estava mais próximo dos pintores do final do Quattrocento, que já haviam adquirido conhecimento da perspectiva de dois pontos de fuga, mas suas figuras eram mais graciosas e menos volumosas e composicionalmente mais naturalmente dispostas. Auréolas também estão ausentes em “Cristo na Casa de Seus Pais” e como a luz é lançada igualmente sobre toda a cena, um posicionamento central de Jesus Cristo e da Virgem Maria ajuda o espectador a entender quem são os personagens principais da história que está sendo narrada. Curiosamente, um esboço preliminar desta pintura (Figura 3) revela uma composição bem diferente, que foi propositalmente alterada para dar maior harmonia à cena final. A composição geométrica de Millais é evidentemente pentagonal (Figura 4) e é surpreendente como conseguiu transmitir harmonia e tensão a figuras que já não parecem vértices de uma figura geométrica, mas sim personagens de profunda personalidade.



Figura 3 – Estudo Preliminar para “Cristo na Casa de Seus Pais” (Tate Gallery)

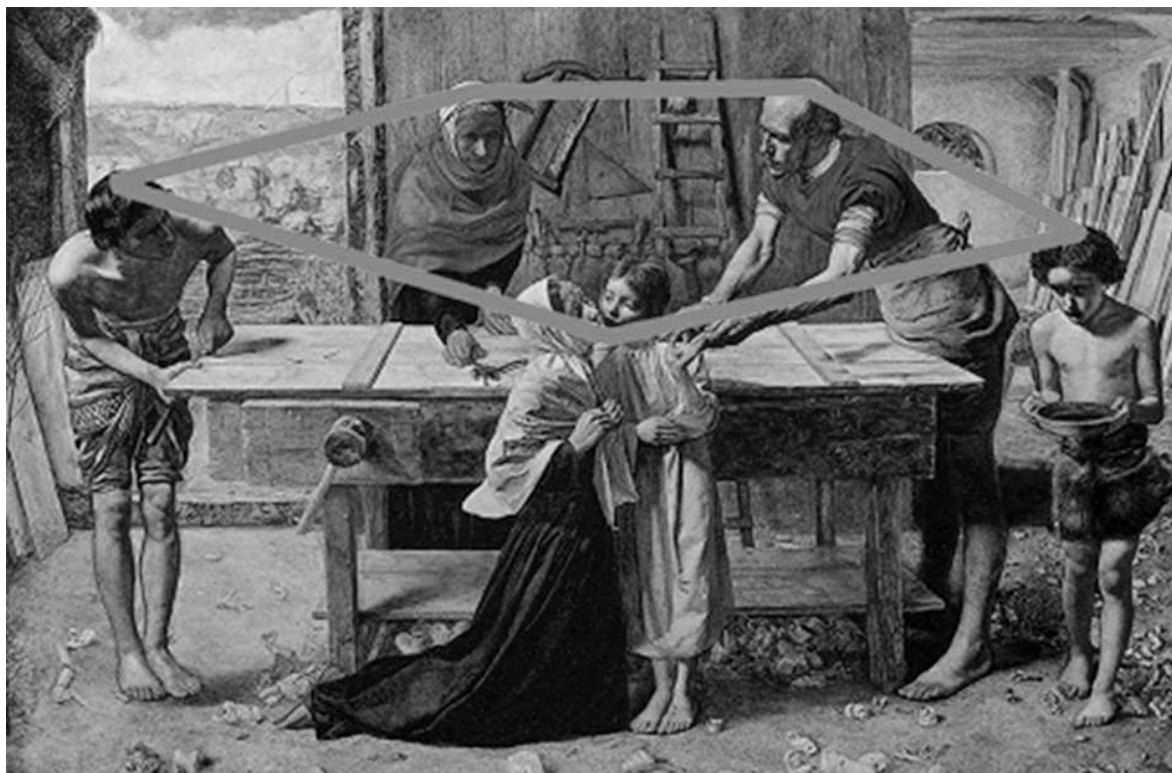


Figura 4 – Composição pentagonal de “Cristo na Casa de Seus Pais”

Millais, ao retornar aos padrões medievais de luz e cor, teve que aplicar cores uniformes e brilhantes a toda a cena e não podia escurecer ou borrar figuras fora do foco central como Rafael e seus sucessores. Portanto, além de melhorar a composição dos personagens principais, ele lançou mão de um uso extensivo de referências simbólicas do gótico internacional como uma tentativa de lembrar ao espectador das doutrinas cristãs relevantes associadas a Jesus Cristo.

Ele foi talvez um dos primeiros pintores a retratar figuras sagradas de maneira informal e realista. A esse respeito, ele se afastou tanto da tradição da Alta Renascença quanto das obras medievais e bizantinas anteriores, e antecipou os movimentos de vanguarda do final do século XIX. Ele desmitificou a representação de Cristo, mostrando-o em um ambiente de trabalho humilde. Era uma pobreza real, e não idealizada. Nesse sentido, sua pintura já mostra alguns indícios da arte moderna.

Do ponto de vista teológico, esta peça é muito significativa. A pintura de Millais veio de um artista jovem e desconhecido, foi feita por uma só pessoa, e seguia um ponto de vista de um grupo visto por muitos como uma seita herética. Tratava, de forma bastante arriscada, do imaginário religioso em um país que havia se afastado desse gênero nos últimos séculos. Mais do que isso, tomou o partido dos pobres, exaltando sua dignidade e identificando Jesus e sua família como um deles. Lembrava, de forma pictórica que, além de totalmente divino, Cristo deveria ser visto como totalmente humano também. Apresentava, portanto, uma mescla de alta e baixa cristologias, que enfatizavam, no simbolismo, a divindade de Jesus e, na expressividade de sua pobreza, sua humanidade. Ao mesclar tais correntes teológicas numa só imagem, fornecia instrumentos religiosos para os movimentos cristãos socialistas que floresceriam nas mortes seguintes – muitos deles entre anglo-católicos.

Também trouxe de volta a importância do simbolismo na arte sacra. Tal simbolismo apontava para doutrinas básicas e afirmações teológicas defendidas pelo movimento Anglo-Católico naquela época. Recuperou a arte sacra como instrumento de educação cristã. Além disso, a intenção de restaurar motivos góticos internacionais correspondeu em grande parte ao interesse de muitos anglo-católicos em trazer à luz o ritual anglicano pré-renascentista e a teologia medieval.<sup>23</sup> O interesse pelo medievalismo, que existia entre os pré-rafaelitas (e também em outros círculos), correspondia perfeitamente a essas tendências e fornecia aos anglo-católicos uma linguagem visual essencialmente diferente das influências continentais.

## 5. O legado simbólico do anglo-catolicismo para o anglicanismo global

Foge do propósito deste texto ampliar o foco da discussão pictórica na Comunhão Anglicana, porém, é interessante traçar um paralelo entre a novidade representada pela pintura de Millais e o desenvolvimento, ao longo das décadas seguintes, de uma identidade visual comum às diversas igrejas da Comunhão Anglicana.

Até a época do lançamento de “Cristo na casa de seus pais”, poucas eram as instâncias de arte sacra pós-Reforma Protestante, no seio dos templos anglicanos ao redor do mundo. Alguns dos elementos constantes da pintura – notadamente, o simbolismo teológico, a inspiração medievalista e sua bidimensionalidade – ganharam popularidade ao longo das épocas seguintes. Missões anglicanas ao redor do mundo privilegiavam estilos construtivos de inspiração medieval, notadamente o neogótico. A arte pictórica apresentaria notável gosto pela iconografia medieval, ainda que interpolada com elementos contemporâneos à época – aspectos também presentes no pré-rafaelitismo. E, curiosamente, assim como o pré-rafaelitismo pouco adentrou pela esfera da escultura, tampouco popularizou-se o uso devocional de esculturas na linguagem visual anglicana, sendo amplamente populares os vitrais, pinturas e, quando muito, alto-relevos. O uso de esculturas num sentido devocional mais amplo ficou restrito, notadamente, a igrejas e sodalícios de inspiração anglo-católica.

Dessa forma, cabe notar que, assim como o movimento anglo-católico levou o anglicanismo como um todo a adotar – de forma mais ampla – práticas como o uso de velas, flores e vestes eucarísticas, assim como a adoção de calendários litúrgicos mais amplos<sup>24</sup> e a abertura a uma revisão litúrgica que culminaria com o movimento litúrgico do século XX<sup>25</sup>, também houve uma promoção da arte visual com elementos introduzidos por grupos como os pré-rafaelitas, com impacto não apenas dentro do movimento anglo-católico, mas no anglicanismo global. E, nesse sentido, “Cristo na casa de seus pais” aponta para um rumo que fortemente influenciaria a linguagem visual e teológica do anglicanismo por mais de cem anos seguintes (Figura 5).

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Vera Lúcia Simões de. *História do Anglicanismo na Inglaterra*. Porto Alegre: Editora Anglicana, 2016, p. 214.

<sup>24</sup> REED, 1996, p. 161.

<sup>25</sup> COELHO, Luiz. *Elementos de Liturgia Anglicana: compilação e análise das declarações da Consulta Internacional de Liturgia Anglicana*. Porto Alegre: Editora Anglicana, 2021, p. 96.



Figura 5 – Exemplos de elementos pictóricos em igrejas anglicanas ao redor do mundo, compartilhando referenciais similares aos propostos pela irmandade pré-rafaelita. Catedral da Santíssima Trindade (Bermuda) – esquerda superior; Igreja de Santa Maria (Grand Turk, Turks and Caicos) – esquerda inferior; Igreja do Bom Pastor (Rosemont, Pensilvânia, EUA) – centro; Catedral de Cristo (Zanzibar, Tanzânia) – direita superior; Catedral do Mediador (Santa Maria, RS, Brasil) – direita inferior.

### Considerações finais

O pré-rafaelitismo durou pouco. Sua influência, no entanto, permaneceu. Movimentos como o *Arts and Crafts* foram fortemente influenciados pelo Pré-Rafaelismo. Interiores e exteriores de casas e edifícios públicos foram construídos, ou adaptados, a desenhos medievalizantes. Para o anglicanismo como um todo, surgiu um novo padrão de artes e arquitetura. Igrejas neogóticas foram construídas em todo o mundo para novas paróquias e missões anglicanas e episcopais. Os interiores foram decorados de maneira medieval, mas austera, como ensinam os teóricos do *Arts and Crafts*. Altares foram restaurados e voltados à face leste dos templos. Retábulos, vitrais e elementos decorativos frequentemente apresentavam imagens de Cristo e de pessoas santas, retratadas de maneiras que lembravam o gótico internacional e o *quattrocento*, mas ao mesmo tempo tinham influências realistas. Essas influências artísticas foram tão fortes nas igrejas anglicanas e episcopais que perduraram ao longo do século XX, numa época em que outras igrejas já favoreciam o modernismo.

Seria ingênuo apontar tudo isso como consequência do Pré-Rafaelismo e, mais especificamente, do “Cristo na Casa com Seus Pais”. No entanto, é possível situar esta pintura e o seu movimento no seio de toda uma reorientação artística de uma Igreja que se aprofundava na sua herança católica. Nesse sentido, a pintura descrita neste artigo é um grande retrato de influências emergentes que trariam a arte sacra a uma posição de honra no anglicanismo, e como meio de expressar a doutrina cristã em termos visuais. Além disso, este é um dos primeiros exemplos de um testemunho visual de uma chamada abordagem “baixa e descendente” da cristologia, na qual a humanidade de Jesus (e, portanto, sua partilha de nossas dores e sofrimentos) é mais enfatizada do que antes. Essa pintura e o movimento mais amplo no qual ela se insere são testemunhas visuais – ou mesmo sintomas – das mudanças pelas quais o anglicanismo começava a passar.

## Referências

- COELHO, Luiz. *Elementos de Liturgia Anglicana: compilação e análise das declarações da Consulta Internacional de Liturgia Anglicana*. Porto Alegre: Editora Anglicana, 2021
- DE HART, Scott. *Anglo Catholics, Authority, and Ritualism in Victorian England*. Oxford: University of Oxford, 1997.
- FAIRCHILD, Hoxie N. "Romanticism and the Religious Revival in England," *Journal of the History of Ideas* v. 2, no. 3, p. 330-338, 1941.
- FEGHELM, Dagmar. *Ich, Raphael*. Munique: Prestel Verlag, 2004.
- GRIEVE, Alastair. "The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church," *The Burlington Magazine* v. 111, no. 794, 1969.
- HERRMAN, Luke. *Nineteenth Century British Painting*. Londres: Giles de la Mare Publishers, 2000.
- LANGLEY, Jane. "Pre-Raphaelites or Ante-Dürerites?" *The Burlington Magazine*, v. 137, no. 1109, p. 501-508, 1995.
- MURDOCH, John. "English Realism: George Eliot and the Pre-Raphaelites". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 37, p. 313-329, 1974.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia Simões de. *História do Anglicanismo na Inglaterra*. Porto Alegre: Editora Anglicana, 2016.
- PEREIRO, James. *'Ethos' and the Oxford Movement: At the Heart of Tractarianism*: Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SALMI, Mario. *The Complete Work of Raphael*. Nova Iorque: Harrison House, 1969.
- SPRANGLER, Greg W. *The Ambiguous Graveyard: Religious Sympathy and Erotic Desire in Sir John Everett Millais's The Vale of Rest*. Lincoln, Nebraska, EUA: University of Nebraska -Lincoln, 2013.
- UPSTONE, Robert. *The Pre-Raphaelite Dream*. Londres: Tate Publishing, 2003.
- REED, John Shelton. *Glorious Battle: the cultural politics of Victorian Anglo-Catholicism*, Nashville: Vanderbilt University Press, 1996.

Submetido em: 20/02/2024

Aprovado em: 17/06/2024