



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

RONALD ISAÍAS ALVES VIEIRA

**“O REGRESSO DO FILHO PRÓDIGO”**

Uma Leitura Teológica do Quadro de Rembrandt

Dissertação Final

sob orientação de:

Prof. Doutor D. Nuno Brás da Silva Martins

Lisboa  
2013





## **“O Regresso do Filho Pródigo”**

**Uma Leitura Teológica do Quadro de Rembrandt**

## Lucas 15, 1-3, 11-32

<sup>1</sup>Aproximavam-se dele todos os cobradores de impostos e pecadores para o ouvirem. <sup>2</sup>Mas os fariseus e os doutores da Lei murmuravam entre si, dizendo: «Este acolhe os pecadores e come com eles.» <sup>3</sup>Jesus propôs-lhes, então, esta parábola:

(...)

<sup>11</sup>Disse ainda: «Um homem tinha dois filhos. <sup>12</sup>O mais novo disse ao pai: ‘Pai, dá-me a parte dos bens que me corresponde.’ E o pai repartiu os bens entre os dois. <sup>13</sup>Poucos dias depois, o filho mais novo, juntando tudo, partiu para uma terra longínqua e por lá esbanjou tudo quanto possuía, numa vida desregrada. <sup>14</sup>Depois de gastar tudo, houve grande fome nesse país e ele começou a passar privações.

<sup>15</sup>Então, foi colocar-se ao serviço de um dos habitantes daquela terra, o qual o mandou para os seus campos guardar porcos. <sup>16</sup>Bem desejava ele encher o estômago com as alfarrobas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava.

<sup>17</sup>E, caindo em si, disse: ‘Quantos jornaleiros de meu pai têm pão em abundância, e eu aqui a morrer de fome! <sup>18</sup>Levantar-me-ei, irei ter com meu pai e vou dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; <sup>19</sup>já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus jornaleiros.’ <sup>20</sup>E, levantando-se, foi ter com o pai.

Quando ainda estava longe, o pai viu-o e, enchendo-se de compaixão, correu a lançar-se-lhe ao pescoço e cobriu-o de beijos. <sup>21</sup>O filho disse-lhe: ‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não mereço ser chamado teu filho.’

<sup>22</sup>Mas o pai disse aos seus servos: ‘Trazei depressa a melhor túnica e vesti-lha; dai-lhe um anel para o dedo e sandálias para os pés. <sup>23</sup>Trazei o vitelo gordo e matai-o; vamos fazer um banquete e alegrar-nos, <sup>24</sup>porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi encontrado.’ E a festa principiou.

<sup>25</sup>Ora, o filho mais velho estava no campo. Quando regressou, ao aproximar-se de casa ouviu a música e as danças. <sup>26</sup>Chamou um dos servos e perguntou-lhe o que era aquilo. <sup>27</sup>Disse-lhe ele: ‘O teu irmão voltou e o teu pai matou o vitelo gordo, porque chegou são e salvo.’

<sup>28</sup>Encolerizado, não queria entrar; mas o seu pai, saindo, suplicava-lhe que entrasse. <sup>29</sup>Respondendo ao pai, disse-lhe: ‘Há já tantos anos que te sirvo sem nunca transgredir uma ordem tua, e nunca me deste um cabrito para fazer uma festa com os meus amigos; <sup>30</sup>e agora, ao chegar esse teu filho, que gastou os teus bens com meretrizes, mataste-lhe o vitelo gordo.’ <sup>31</sup>O pai respondeu-lhe: ‘Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. <sup>32</sup>Mas tínhamos de fazer uma festa e alegrar-nos, porque este teu irmão estava morto e reviveu; estava perdido e foi encontrado.’»

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	6
I CAPÍTULO –REMBRANDT E A SUA OBRA.....	9
1.1 – Síntese biográfica de Rembrandt .....	9
1.2 – Breve análise da obra de Rembrandt.....	17
1.3 – A sua técnica.....	25
CONCLUSÃO DO PRIMEIRO CAPÍTULO.....	27
II CAPÍTULO – ANÁLISE BÍBLICO-TEOLÓGICA DA PARÁBOLA DE LC 15, 11-32 .....	29
2.1 – O Evangelho de S. Lucas.....	29
2.2 – O Capítulo 15 do evangelho Lucano .....	32
2.3 – As parábolas como género literário próprio de Jesus .....	33
2.4 – Análise da parábola do filho pródigo (Lc 15, 11-32) .....	37
2.4.1– Situação jurídica da época.....	42
2.4.2– O pai da parábola como imagem teológica .....	44
2.4.2.1 – A figura do Pai no Antigo Testamento.....	46
2.4.2.2 – A figura do Pai no Novo Testamento .....	48
2.4.3– O filho mais novo.....	51
2.4.3.1 – O afastamento .....	51
2.4.3.2 – O processo de conversão .....	54
2.4.3.3 – O regresso .....	57
2.4.4 – O filho mais velho .....	58
2.4.4.1 – O ressentimento .....	61
2.4.4.2 – A revelação do carácter .....	63
CONCLUSÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO.....	66
III CAPÍTULO – LEITURA TEOLÓGICA DO QUADRO DE REMBRANDT – “A PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO” .....	67
3.1 – Leitura teológica do quadro.....	67
3.1.1 – A figura do pai .....	69
3.1.2 – A figura do filho mais novo .....	71
3.1.3 – A figura do filho mais velho .....	74
3.2 – A emanção da luz em Rembrandt .....	76
3.3 – Deus como esperança do Homem perdido e o regresso do Homem como esperança de Deus.....	81
3.3.1 – Perdão.....	83
3.3.2 – Acolhimento .....	84
3.3.3 – Culpa .....	84
CONCLUSÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO.....	85
CONCLUSÃO .....	87
BIBLIOGRAFIA .....	90

## INTRODUÇÃO

Ao finalizar o curso de Teologia na Universidade Católica Portuguesa, na versão de Mestrado integrado, conforme o acordo de Bolonha, é pedido aos alunos que realizem uma dissertação sobre um tema teológico à sua escolha.

A inscrição no Seminário Anual de Acompanhamento orientado pelo Professor Doutor Nuno Martins, Bispo Auxiliar de Lisboa, fez-se por esta ser uma área do saber teológico que desde o início interessou, nomeadamente no âmbito do binómio existente entre a teologia e a arte cristã.

O tema teológico escolhido para a elaboração do trabalho final de Curso foi a elaboração de uma leitura teológica de um dos quadros de estilo barroco, cujo tema trata “*O regresso do filho pródigo*”. É da autoria de Rembrandt, pintor holandês.

Este trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro, apresenta-se uma síntese biográfica do pintor holandês, Rembrandt, de forma a perceber, com maior clareza, a evolução da sua genialidade ao longo da vida. Depois, fruto da sua experiência existencial, é apresentado um breve estudo sobre o percurso histórico da sua obra. Esta é representativa de uma época, ou seja, da pintura barroca, devido às técnicas aplicadas até ao fim do seu trabalho artístico. Isto permite observar, com maior nitidez, a profundidade da sua obra-prima, que defendemos ser o quadro, aqui, em análise.

No segundo capítulo, efectuamos um breve estudo do evangelho de S. Lucas, de modo a contextualizar, eficazmente, o relato do capítulo 15, uma das três parábolas ali presentes. Posteriormente, apresentamos o género literário da parábola como próprio de Jesus, realçando, particularmente, o papel que esta tem no conjunto dos evangelhos. Esta apresentação permitirá ver a importância que a parábola tem na revelação do mistério de Deus,

relativamente a figura de Deus em analogia com o Antigo e o Novo Testamento. A análise da parábola proporciona ao leitor um olhar mais atento sobre a mensagem contida nas três parábolas deste capítulo, permitindo entender, com maior profundidade, a parábola lucana em estudo, intitulada *O filho pródigo* (Lc 15, 11-32). Em seguida, fazemos a análise da respectiva parábola, elaborando em primeiro lugar, uma introdução ao relato da mesma, em segundo, a situação jurídica da época em que esta se insere, em terceiro, a caracterização de cada uma das personagens principais existentes neste relato parabólico de S. Lucas. Tratamos do perfil do pai, do filho mais novo e do filho mais velho, procurando semelhanças ou diferenças entre eles.

Por fim, no último capítulo, expomos uma leitura teológica do quadro de Rembrandt, num ponto de vista pictórico, com base na análise bíblico-teológica da parábola do filho pródigo, cujo tema dá o título a esta obra do pintor holandês. Esta leitura consiste, sobretudo, em decompor sob um ponto de vista artístico, a riqueza interior de cada uma das três personagens principais, as mesmas que as da parábola, e sublinhar a impressão que causam ao observador do quadro, que, mesmo não sendo cristão, compreenderá que se trata de um momento de perdão e de reencontro. Mais à frente, observamos no quadro a emanção da luz como o resultado da técnica artística que Rembrandt adquiriu ao longo da vida, particularmente as influências caravaggistas ao longo da sua aprendizagem artística. A partir deste ponto, abordamos o tema de Deus como a esperança do Homem perdido, e o Homem como esperança de Deus, mediante a análise pictórica das personagens bíblicas representadas, ganhando contornos precisos.

A escolha deste tema para a presente pesquisa surgiu como fruto de após algum tempo de investigação e de reflexão pessoal intensa. Tem a ver com a compreensão do próprio Ser de Deus como *Pai rico em misericórdia*

para com todos os seus filhos, representados nos dois filhos da parábola e pintados por Rembrandt. Apesar das dificuldades que encontradas no decorrer da elaboração deste trabalho, conseguimos tirar proveito do peso artístico, teológico, bíblico, espiritual e pastoral que esta dissertação proporcionou.

# I CAPÍTULO –REMBRANDT E A SUA OBRA

## 1.1 – Síntese biográfica de Rembrandt

Rembrandt Harnenszoon van Rijn<sup>1</sup>, pintor e gravador holandês, nasceu no dia 15 de Julho 1606, em Leida. Famoso e rico aos 30 anos, morreu incompreendido e na miséria aos 63 anos.

O pintor legou à humanidade os quadros que marcaram uma das épocas douradas da história da pintura.

Harmen Gerritz, pai de Rembrandt, era um homem pobre, dono de um moinho nas margens do rio Reno. O seu tempo era dedicado ao trabalho, à mulher – Neeltgen van Zuytbrouck - aos cinco filhos e ao rio Reno, em holandês Rijn. Esta dedicação ao rio levou a que o integrasse no seu nome, passando a ser conhecido como Harmen Gerritz van Rijn.

---

<sup>1</sup>BAUDIQUÉY, Paul; pref. HUYGHE René, *Lavie et l'oeuvre de Rembrandt*, ACR Ed. Internationale, Paris, 1984; BOCKEMUHL, Michael, *Rembrandt – O Mistério da Aparição*, ed. Taschen, Lisboa, 2005; BROWN, G. Baldwin, *Rembrandt, a study of his life and work, 1642-1682*, Duckworth and Co., London, 1907; DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição Ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010; FOWKES, Charle, *The life of Rembrandt*, Hamlyn, London, 1978; GOLSCHEIDER, Ludwig; anot.: FOCILLON, Henri, *Rembrandt – paintings, drawings and etchings – the three early biographies*, 1881-1943, introd., Phaidon, London, 1960, p. 158-172; FRANCO, Anísio, *La luce del vero*, Lisboa, 2000, p. 34-36; HOEKSTRA, Hidde; translated by LANGHAM, Tony and PETERS, Plym, *Rembrandt and the Bible – Stories from the Old and New Testament*, illustrated by Rembrandt in paintings, etchings and drawings/composition and explanatory, (S.I.), Magna Books, cop. 1990; LOYRETTE, Henri Loyrette, RUB, Timothy, BEAL, Graham W. J., *Rembrandt et la figure du Christ / sous la dir. de Lloyd Dewitt, Blaise Ducos, George S. Keyes; avant-propos de Seymour Slive; textes de Lloyd Dewitt*. Milan: Officina Libraria, Paris, Louvre, 2011; LE COMTE, Daniel, *Rembrandt, 1606-1669: graveur et dessinateur*, Sénevé, cop. Paris, 1969; PLOMP, Michiel C., *Rembrandt and his circle – drawings and prints*, The Metropolitan Museum of Art, cop. New York, 2006; VERGARA, Alejandro, *Rembrandt, pintor de histórias*, con la colaboración de Teresa Posada Kubissa y Mariët Westermann, Ediciones El Viso, Madrid, 2008; KNUTTEL, Gérard, *Rembrandt (1666-1669) IN Les Peintres célèbres / [ed. lit.] Bernard Dorival- [Geneve], Lucien Mazenod*, 1948, p. 204-207; KOFUKU, Akira, *The Bible, Mythology and Ancient History*, contributed by Volker Manuth, translated by Junko Aono; designed by Hisako Tanaka, The National Museum of Western Art: NHK Promotions, Tokyo, 2003; SPENCE, David, *Rembrandt – A vida de um retratista*, coleção grandes artistas, Melhoramentos, São Paulo, 1998; SLIVE, Seymour, *The drawings of Rembrandt – a new study*, Thames & Hudson, cop. London, 2009; ROSENGARTEN, Ruth, *Rembrandt, O mestre e o seu atelier*, IN Artes & Leilões – Lisboa, 1992, p.39-49; WETERING, Ernst Van de, *Rembrandt – the painter at work*, Amsterdam University Press, cop. Amsterdam, 1997; WHEELLOCK, Arthur K., with SUTTON, Peter C., and contributions by MANUTH, Volker and WOOLLETT, Anne T., *Rembrandt's late religious portraits*, National Gallery of Art, Chicago, University of Chicago Press, cop. Washington, D.C., 2005; e ainda: [www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article\\_id=1352](http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1352) 12:13.

Desde cedo, o jovem Rembrandt mostrou gosto pela pintura e aos 15 anos, abandonou a escola, onde estudava Latim. Com Jacob Isaaksz van Swanenburgh, aprendeu as técnicas básicas, a preparação das tintas, a montagem das telas, a disciplina de desenho. Em 1623, a conselho do professor, Rembrandt foi para Amsterdão, a fim de "alargar os seus horizontes"<sup>2</sup>. Estava em contacto com pintores caravaggistas que haviam estado em Roma, como Honthorst, Terbrugghen e Pieter Lastman, sendo este último a sua primeira grande influência<sup>3</sup>. Através deles, aprendeu algo do realismo e do uso da luz de Caravaggio<sup>4</sup>.

O jovem passa quase quatro anos no atelier de P. Lastman, pintor da moda de estilo *Barroco*<sup>5</sup>, formado em Itália. Este desenvolveu no aluno o gosto pelos efeitos violentos e dramáticos, assim como o amor pela representação de enfeites, jóias e tecidos.

---

<sup>2</sup>“Após a sua mudança para Amsterdão, desenvolveu, até atingir um novo nível de expressividade, a compreensão humana e um profundo sentimento religioso. Com efeito, esse sentimento religioso era muito pessoal em Rembrandt, pois derivava da sua própria experiência e de um profundo conhecimento da Bíblia. Ler e meditar sobre a Bíblia tomou o lugar na Holanda protestante, da instrução católica pelo padre, da meditação sobre as vidas dos santos e da realização de exercícios espirituais como os prescritos por Santo Inácio. A escolha de temas por Rembrandt também foi de iniciativa própria”, Cf. MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Trad. Alvaro Cabral, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, pp. 26-27; Cf. DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 732; BROWN, G. Baldwin, *Rembrandt – a study of his life and work*, 1849-1932, Duckworth and Co., London, 1907.

<sup>3</sup>DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 728.

<sup>4</sup>MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, p. 26; Cf. WETERING, Ernst Van de, *Rembrandt – the painter at work*, Amsterdam University Press, cop. Amsterdam, 1997.

<sup>5</sup>“O Barroco surgiu na Itália, aproveitando-se de alguns elementos renascentistas e transformando-os. Este estilo artístico desenvolve-se no seguinte contexto histórico: após o processo de Reformas Religiosas, ocorrido no século XVI, a Igreja Católica havia perdido muito espaço e poder. Mesmo assim, os católicos continuavam influenciando muito o cenário político, económico e religioso na Europa. O Barroco foi um período marcado pelo realismo e pintura clássica em que valiam principalmente as mensagens, contos ou cenas bíblicas, que os mestres retratavam na sua obra. Neste contexto a arte barroca expressa todo o contraste deste período: a espiritualidade e teocentrismo da Idade Média com o racionalismo e antropocentrismo do Renascimento. A pintura barroca é, pois, uma pintura realista, concentrada nos retratos no interior das casas, nas paisagens, nas naturezas mortas e nas cenas populares (barroco holandês). No norte da Europa, Rembrandt e Vermeer ampliaram os limites do realismo”. Cf. DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 677.

Em 1627, Rembrandt regressou a Leida e abriu seu próprio atelier, com Jan Lievens. No ano seguinte chamou Gerard Dou - um jovem de catorze anos - para trabalhar com eles. As suas primeiras águas-fortes foram desta época. O trabalho, no atelier, correu de feição, com várias encomendas particulares. Bock, um comerciante de arte, ofereceu-lhe um contrato vantajoso e Rembrandt resolveu mudar-se para Amesterdão, em 1631<sup>6</sup>. Um ano depois tornou-se um pintor famoso, um dos mais caros e procurados da cidade. Representou os ricos e bem-sucedidos burgueses, uma vez que o retrato estava muito em voga. Os quadros assinados por Rembrandt conheceram o sucesso e aumentaram o respeito dos retratados.

Em 1632, pintou um dos quadros mais famosos: *A Lição de Anatomia do Doutor Tulp*, que fez imediato sucesso e originou dezenas de encomendas de retratos em grupo. O ano de 1634 revelou-se importante na vida do pintor, ao atingir o auge da fama e prosperidade. No mesmo ano casou-se com Saskia van Uylenburgh – uma elegante jovem de boas famílias, frequentadora da alta sociedade e com um dote generoso. O casal instalou-se numa enorme casa na Jodenbreestraat, que transformara em centro de reuniões sociais e museu de objectos raros, móveis antigos, louças preciosas, tecidos caros e jóias belíssimas. O antigo e o moderno conviviam nesta casa.

O seu ateliertornou-se um dos maiores da Europa e também o mais famoso. Rembrandt acolheu vários alunos (entre eles Bol, Koninck, Flinck) e recebeu uma clientela tão entusiasmada como rica.

No entanto, esta felicidade foi perturbada pela morte precoce dos filhos. A 15 de Dezembro, baptizou o primeiro filho, Rumbertus, que morre mais tarde<sup>7</sup>. De quatro, três faleceram antes de um ano; apenas o quarto, Tito, atingiu a idade adulta. Por fim, em 1642, morreu a sua esposa,

---

<sup>6</sup>DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição Ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 732.

<sup>7</sup>BOCKEMÜHL, Michael, Rembrandt – *O Mistério da Aparição*, ed. Taschen, Lisboa, 2005 p. 94.

Saskia. Neste período, Rembrandt iniciou a sua gravura mais célebre, *A Moeda de Cem Florins*. O grafismo foi sendo cada vez mais apreciado e muitas vezes copiado. As suas gravuras foram reproduzidas como retábulos<sup>8</sup>.

Em 1642, Rembrandt conheceu o seu primeiro fracasso. Um quadro que fizera por encomenda – *O Jovem Senhor de Purland Transmitindo ao Seu Tenente, o Senhor van Vlaerdingen, a Ordem de Partida da Companhia* – hoje conhecido como *A Ronda Nocturna*, foi recusado pelo capitão porque, em primeiro lugar, encomendara o seu retrato e não o retrato da Companhia, em segundo lugar, porque aquela não era uma cena do render da guarda, mas "o cenário de uma ópera-bufa", e, em terceiro lugar, o preço era "muito elevado".

Tais recusas prejudicaram Rembrandt. Foi acusado de pintar o que lhe agradava, o que não deixava de ser verdade. Os burgueses esperavam ver as paredes das suas casas cobertas por quadros que retratassem o dono da casa, a dona da casa, os filhos, os criados, as roupas, os objectos de uso diário, os móveis, os animais de estimação e até a comida - como se a imagem pudesse perpetuá-los e preservar para sempre os seus haveres. Os clientes pretendiam retratos e não críticas, imagens do rosto e do corpo, e não análises das suas almas. Porém, Rembrandt retratava o que queria, o que via e sentia, pois ele estudava detalhadamente os rostos com objectividade. Deste modo, Rembrandt retratava nas suas obras, profundas percepções da alma humana. Entre as centenas de retratos, pintados entre 1630 e 1645, chegou mesmo a pintar retratos dos rabinos da rua onde morava, e auto-retratos. Por vezes, sentava-se diante do espelho e, num exercício de estilo e investigação, retratava-se, procurando nos olhos e na

---

<sup>8</sup> Cf. *Ibidem*, p. 95.

boca o sinal do tempo, da paixão, da vida. Do próprio rosto, retratava, principalmente, a passagem do tempo e as dificuldades do dia-a-dia<sup>9</sup>.

As vicissitudes prolongam-se; as encomendas começam a rarear, os poucos retratos pintados nos anos seguintes – como o de Nicolaes Bruyningh – são retratos psicológicos, magníficos, de uma beleza deslumbrante, de uma perspicácia assustadora. Eram também frequentes, na época, os retratos de grupo, encomendados por instituições, grandes companhias, lojas importantes, hospitais, escolas, universidades, assembleias. O problema de reunir, numa só composição, várias figuras, cujo único elemento comum era a vontade de se verem retratados juntos, fez desses retratos uma arte menor, embora fossem regamente pagos. Rembrandt pintou retratos de grupo onde procurava representar o grupo, conferindo-lhe um sentido de conjunto que destacasse a actividade, sem descuidar os detalhes pessoais de cada figurante. *A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*<sup>10</sup>, anteriormente referida, *A Ronda Nocturna* e *Os Negociantes de Tecidos* são excelentes exemplos da arte de Rembrandt. Parecia surpreender os intervenientes em plena actividade, como se os

---

<sup>9</sup>“Ao longo de toda a sua vida, Rembrandt estudou atentamente o seu próprio rosto, os seus próprios traços, expressões, esgares, as diferentes texturas da sua pele e do seu cabelo, em muitas poses, penteados, roupagens e condições de luz. Observou esse rosto à medida que mudava, desde o de um jovem, caricaturando-se ou embelezando-se, através dos seus anos de sucesso mundano, nos quais se viu representado o filho pródigo ou o cortesão renascentista, até a sua maturidade, quando as aflições e a mágoa lhe deixaram marcas profundas. Mesmo então, porém, a sua força e carácter obrigou-o a continuar essa auto-análise, enfrentando o espelho para examinar os *efeitos da falência, da angústia e da velhice prematura*”, Cf. MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Trad. Alvaro Cabral, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, pp. 58-62.

<sup>10</sup> HECKSCHER, W.S., *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolas Tulp, An Iconographical Study*, New York, 1958. “A representação naturalista do corpo humano apresentada neste quadro, cujo tema é «*A lição de anatomia do Dr. Tulp*» tem como fim a exposição nas paredes do primeiro andar da Casa de Pesagem Pública, ocupada pela guilda dos cirurgiões. Eis uma temática que fala por si mesma, na medida em que a dissecação meticulosa do corpo humano para conhecer-lhe as partes está em perfeito acordo com essa ideia de que o homem deve valer-se da ciência para apreender empiricamente as criações de Deus. Como refere Richard Mühlberger, era costume iniciar uma aula de anatomia com a exortação 'Conhece-te a ti mesmo', pois os holandeses acreditavam que poderiam entender Deus pelo estudo de suas criações, entre as quais o corpo humano”. Michael Bockemühl partilha a mesma visão, defendendo que as aulas públicas de anatomia em Amsterdão serviam para “realçar a sabedoria que o Criador mostrara ao conceber o corpo humano. A finalidade da dissecação não era verificar visualmente os bons fundamentos da sabedoria das obras dos Antigos, mas sim confirmá-los”. Cf. BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt: o mistério da aparição (1606-1669)*, Paisagem, 2005, p. 40; MÜHLBERGER, Richard, *O que faz de um Rembrandt um Rembrandt?*, Cosac&Naify, São Paulo, 2002, p. 30.

fotografasse séculos antes da invenção da fotografia. Os grupos vibravam e seus componentes reagiam, o que não impedia que fizesse um estudo psicológico de cada figura, de cada objecto em cena. Foi exactamente esta sua capacidade de retratar de forma tão detalhada os modelos que fez com que os clientes se afastassem, receosos de ficarem em casa com uma crítica emoldurada.

A sociedade burguesa que se instalou na Holanda, revolucionando as condições de produção artística na Europa, fez a fortuna de Rembrandt e a sua desgraça. Com esta nova sociedade desapareceu a procura de obras sumptuosas, destinadas às igrejas e aos palácios. A arquitectura limitava-se a projectar residências; os edifícios holandeses eram modestas construções de tijolo, cujas partes nobres eram salientadas por molduras de pedra. As casas eram equilibradas e com interiores baixos, confortáveis, de muito bom gosto, mas onde também não havia lugar para grandes quadros. A pintura holandesa especializou-se em quadros de pequenas dimensões. Este tamanho não permitiu continuar com temáticas que serviam anteriormente à pintura<sup>11</sup>. Os temas comuns do momento eram objectos de uso quotidiano, naturezas-mortas, animais, paisagens, interiores, retratos.

Rembrandt recusou-se a cumprir esta limitação e os seus quadros, que a burguesia não entendeu e deixou de encomendar, ficaram por vender. Os auto-retratos e os quadros de temática religiosa, como *A Ressurreição de Lázaro*, *Os Discípulos de Emaús*, *A visão de Daniel*, *A Descida da Cruz* ou *O Regresso do Filho Pródigo*, verdadeiras obras-primas, são rejeitados pelos compradores. É interessante constatar que Rembrandt demonstrou particular interesse, nesse campo, pelos episódios posteriores à morte de Cristo, só se conhecendo, entre duas dezenas de trabalhos do género, um *Cristo Crucificado* (descoberto em 1967, em Sevilha, e datado de 1660) e *A Descida da Cruz*.

---

<sup>11</sup>Cf. GOLSCHEIDER, Ludwig; anot.: FOCILLON, Henri, *Rembrandt – paintings, drawings and etchings – the three early biographies*, 1881-1943, introd., Phaidon, London, [1960], p. 158-172.

Ao longo dos anos, Rembrandt foi perdendo a sua rica clientela, iniciando um período de infortúnio que duraria vários anos. Em 1645 tomou como criada uma jovem, Hendrickje Stoffels, que passa a ser o seu modelo e a sua amante. Vive com ela vários anos, não chegando no entanto a desposá-la: uma cláusula no testamento de Saskia referia que Rembrandt perderia tudo o que tinha ganho com o matrimónio se voltasse a casar. É justamente o dote da mulher falecida que o sustenta nesses anos de esquecimento, quando a sociedade procura pintores mais acessíveis e menos inquietantes.

A 4 de Dezembro de 1657 Rembrandt ficou arruinado. Os credores correram a exigir o pagamento das suas dívidas. Os móveis foram primeiramente levados a leilão; em seguida a colecção de objectos de arte; depois os seus quadros, muitos deles vendidos em lotes de forma a obterem algum valor<sup>12</sup>.

Em 1660 a cidade de Amesterdão procurou um pintor que aceitasse a encomenda de um quadro histórico. Nenhum pintor se dispôs a enfrentar a tarefa, numa época em que se louvava o presente e não se pretendia regressar ao passado. Rembrandt aceitou transformar em pintura *A Conspiração de Claudius Civilis*<sup>13</sup>, idealizada pelos dirigentes da cidade. Claudius Civilis é um herói nacional: levantara-se contra o Imperador Vespasiano ainda no ano 70, e a cidade de Amesterdão queria comemorar a sua vitória através do heroísmo clássico dos guerreiros que souberam resistir ao Império Romano. Contudo, quando o quadro tão esperado é exposto, o público é confrontado com a imagem de um grupo de bárbaros que juram fidelidade a um rei cego de um olho. Não foram aqueles os heróis imaginados pela fantasia, guerreiros cantados em prosa e verso que seguiram a liderança do grande Claudius. Para os orgulhosos burgueses que pretendiam identificar-se com os heróis, o choque não podia ser maior. O

---

<sup>12</sup>Cf. BOCKEMÜHL, Michael, Rembrandt – *O mistério da aparição*, p. 95.

<sup>13</sup>*Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Little, Brown and co., Boston, 1867.

quadro foi devolvido. Só seria aceite se submetido a profundas alterações. Mesmo em sérias dificuldades de dinheiro, Rembrandt recusa a proposta e incendeia o quadro. Arrependido, consegue salvar a cena central, hoje no Museu de Estocolmo. Mas este é o golpe final no seu prestígio.

Porém, no ano de 1661, António Ruffo compra o quadro *Alexandre, o Grande* e encomenda um retrato de Homero<sup>14</sup>.

Em 1663, morreu a sua companheira, Hendrickje. Embora sozinho e esquecido, continuou a pintar. Fê-lo sem descanso, nada mais lhe restava a fazer. Retratou os amigos e a família. Pintou até paisagens e auto-retratos que contavam a sua história, o seu sofrimento, a sua luta, depois de tanta glória e riqueza. No *Auto-Retrato de Barba Nascente*, retratou-se com trajes ricos e uma corrente de ouro. O único filho vivo, Tito, passou a sustentá-lo. Foi também o seu modelo. Fez dele vários retratos e transforma-o em São Mateus no quadro *São Mateus e o Anjo*, que se encontra exposto no Museu do Louvre.

Em 1668 Titomorre, um mês depois de Rembrandt ter terminado *A Família de Tito*. Sozinho, miserável, Rembrandt viveu apenas mais um ano.

O seu último auto-retrato é a mais extraordinária, penetrante e impiedosa análise que um pintor jamais fez de si mesmo: a pele envelhecida tem a mesma textura do cadáver morto de *A Lição de Anatomia*, a figura tem o mesmo impacto dramático do seu *Boi Esquartejado*, a cor é profunda e cheia da dor de *A Descida da Cruz*. É possível ver no seu rosto a morte de Saskia e dos filhos, a triste história de amor vivida com Hendrickje e a sua morte, o desaparecimento de Tito, a luta contra a miséria e o esquecimento total. Só o olhar triste, mas insinuante,daquele rosto lembra os auto-retratos da juventude, quando posava para si próprio como um herói. Morreu aos 63 anos, no dia 4 de

---

<sup>14</sup>BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt – O Mistério da Aparição*, p. 95

Outubro de 1669. No cavalete, deixou um quadro, que não conseguiu terminar: uma imagem do quarto com uma cama simples, uma cadeira partida, um espelho sem moldura e uma mesa rústica. Hoje, volvidos todos estes séculos, mediante o génio artístico transmitido de um modo espectacular e profundo nas suas obras, Rembrandt é considerado, na História da Arte, um dos maiores pintores ocidentais de todos os tempos.

## 1.2 – Breve análise da obra de Rembrandt

A obra de Rembrandt<sup>15</sup>, de estilo Barroco<sup>16</sup>, é vasta e toda ela marcada por uma extrema qualidade, muitas vezes, arrastando consigo, não só a genialidade do autor, como a inovação introduzida na História da Arte ocidental. Além disto, um estudo exaustivo devia passar pela análise detalhada da obra enquanto exímio gravador e dedicado desenhador<sup>17</sup>. Tal tarefa é, sem dúvida, necessária para entender o contributo de Rembrandt em toda a sua plenitude. Porém, este não é o lugar para um tal exercício. Ciente deste facto, esta análise restringe-se a dois aspectos que parecem ser prioritários para uma iniciação ao processo de descoberta do grande mestre holandês: a narrativa dinâmica que irá influenciar as futuras gerações como os movimentos artísticos e o, sem dúvida original, apelo à intervenção directa do observador como complemento da obra.

*A lapidação de Santo Estêvão* (1625) é o óleo mais antigo de Rembrandt que chegou até a actualidade e mostra o sentido composicional, cénico e temático que o pintor apresenta nos primeiros trabalhos. Aliás, em

---

<sup>15</sup>BROWN, G. Baldwin, *Rembrandt – a study of his life and work*, 1849-1932, London, Duckworth and Co., 1907.

<sup>16</sup>“O Barroco – e também o Maneirismo – como ideário tridentino e de gramática estética, corresponde ao período de pleno desenvolvimento formal, seja nas grandes artes, seja no que respeita à busca de Deus pela beleza, mas também por certo dirigismo plástico e sobretudo de ordem rítmica e musical”.

<sup>17</sup>Cf. DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 677-737; MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984; BAUDIQUÉY, Paul, pref. HUYGHE René, *Lavie et l'oeuvre de Rembrandt*, Paris, ACR Ed. Internationale, 1984.

todas as obras que datam dos anos em Leida e dos primeiros tempos em Amesterdão, opta por tratar os acontecimentos "históricos" (episódios mitológicos ou bíblicos) no seu ponto culminante. São exemplo disso *O Anjo Impede Abraão de Sacrificar o Seu Filho Isaac* (1635), *O Rapto de Proserpina* (1631), *Sansão Cego Pelos Filisteus* (1636), como que pretendendo fazendo do espectador testemunha de um acontecimento e, deste modo, envolvendo-o directamente na narrativa que lhe é apresentada. Aqui, coloca-se a Rembrandt o problema de como desenvolver toda a narrativa, quando ela está pictoricamente confinada ao seu momento derradeiro. A resposta é sabiamente dada de forma subtil e sem contrariar o sentido estético da composição. Em Rembrandt, a acção centraliza-se no clímax. Como tal, ocupa o primeiro plano, enquanto dá o segundo às personagens secundárias que deixam de ser adornos estéticos ou meros figurantes, através destes o artista manifesta o seu virtuosismo. Com Rembrandt, a pintura complementa-se com a incorporação destas personagens secundárias. Com elas, é encontrada a fórmula de permitir ao observador a leitura de toda uma história cujo culminar está centrado no primeiro plano.

Veja-se o exemplo do quadro *Sansão Cego pelos Filisteus*. No primeiro plano, vê-se a figura de Sansão subjugado por três soldados: um que o domina, agarrando-o pelo pescoço, outro que lhe aprisiona os braços com correntes, enquanto o último se debruça sobre este para lhe desferir o golpe final. Crava-lhe uma faca num dos olhos, fazendo, assim, brotar o sangue ainda vivo (enfatizando o momento certo da acção) e provocando a contorção sofrida de Sansão. Este é o primeiro plano e o clímax da acção narrada. Porém, a narrativa começa pela prodigiosa força de Sansão. Aqui, é sugerida pela presença de mais soldados do que é normal, acumulando-se em torno do prisioneiro, e pela traição de Dalila que, ao cortar-lhe o cabelo (a sua fonte de poder), o deixa vulnerável. Esta situação de traição é

descrita pela inclusão de Dalila, em segundo plano, no momento em que se escapa, levando consigo a tesoura e as madeixas de cabelo que acabara de cortar.

Se a narrativa total em Rembrandt é dada pelo recurso à inclusão de personagens secundárias, isto não é novidade na pintura, sobretudo naquela que se vinha produzindo no *Barroco*<sup>18</sup>. A genialidade de Rembrandt está latente, principalmente, a nível da postura e da expressão das personagens. É, de facto, a manipulação da expressão das figuras que compõem os quadros que permite enfatizar todo o momento. Através das diferentes reacções retratadas, cria uma tensão cénica que envolve e incita o observador à leitura dos factos narrados e à sua consequente compreensão. É, pois, esta capacidade de, pelas expressões e poses, gerar momentos de tensão teatral que caracteriza todo o trabalho de Rembrandt, não só quando este aborda uma temática plural, mas, também, quando se cinge a uma figura singular. Fá-lo *O Profeta Jeremias a Chorar Nas Ruínas de Jerusalém* (1630), *A Profetisa Ana* (1631), e *São Paulo na Prisão* (1627). Nestes casos, onde aparece uma única figura para toda uma situação, a expressão e a postura dão a imagem emocional do que se pretende retratar, tornando-se ambas reflexos de “estados de alma”.

Aliás, é a permanência de tensão que dota os trabalhos de Rembrandt de uma subtil dinâmica interior. Esta, ao longo dos séculos, foi reconhecida e admirada como exemplo, até pelos mais radicais opositores

---

<sup>18</sup>“Nos Países Baixos, a pintura barroca é inquietante e altamente espiritualizada. Os pintores barrocos enfatizaram novos e sugestivos métodos de composição. Usaram técnicas tais como figuras desproporcionais ante a perspectiva e desenhos que eram intencionalmente assimétricos. Esses artistas interessavam-se mais em captar a ideia de espaço e movimento do que apresentar formas individuais como a última perfeição. Esta perfeição revela-se num estilo grandioso, monumental, retorcido, substituindo a unidade geométrica e o equilíbrio da arte renascentista; acentuado contraste de claro-escuro (expressão dos sentimentos) – era um recurso que visava intensificar a sensação de profundidade; realista, abrangendo todas as camadas sociais; escolha de cenas no seu momento de maior intensidade dramática”, Cf. DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 713.

dos modelos clássicos como Umberto Boccioni (1882-1916)<sup>19</sup>, o teórico da estética futurista, que via Rembrandt (e escrevia sobre ele) como um dos exemplos a seguir e a preservar. De facto, em Rembrandt existe uma atitude de permanente recusa do estaticismo e da limitação temporal, mesmo quando o tema abordado era o contemplativo momento sacro da paixão bíblica.

O mesmo verifica-se com a luz utilizada nos seus quadros. Rembrandt vai beber a inspiração da utilização da luz como agente activo da acção pictórica aos pintores barrocos de influência caravaggista<sup>20</sup>. Porém, contrariamente a Caravaggio, e a outros pintores barrocos, não se confina apenas aos jogos de claro/escuro. Os efeitos de luz, em Rembrandt, servem para enfatizar os momentos de pertinência pictórica<sup>21</sup>. Na generalidade, só as personagens, ou centros de acção, são iluminadas. Com efeito, a utilização da luz tem por fim intensificar o efeito dramático de uma dada cena e, simultaneamente, orientar a atenção do observador para as emoções aí expressas, como se pode constatar em *Baltasar Vendo a Escrita na Parede* (1635) ou *A Lição de Anatomia do Doutor NicolaesTulp* (1632). Aliás, na pintura de Rembrandt, a orientação da luz só esporadicamente corresponde a uma situação natural, mas é algo que passa despercebido na maior parte das vezes, como é o caso de *A Ressurreição de Lázaro* (1630), *Simeão Louvando o Menino Jesus*, (1631). Como é notório, a iluminação não tem por função dotar a pintura de uma natureza realista, pelo contrário, ela é um assumido instrumento de ilusão plástica, desempenhando um papel activo e belo. Ilumina e enfatiza certos detalhes

---

<sup>19</sup>«Umberto Boccioni nasceu a 19 de Outubro de 1882, em Reggio, Calábria, Itália. Estudou arte em Roma, depois de se formar no Instituto Técnico de Catania. Embora as suas primeiras contribuições sejam inspiradas pelos arabescos florais da ArtNouveau, o seu fascínio pelos avanços tecnológicos da sua época iria inspirá-lo para outros voos, tendo experimentado formas de arte mais futuristas. U. Boccioni é considerado um dos fundadores do movimento futurista de arte conhecido como a «idade da máquina»». [www.aaronartprints.org](http://www.aaronartprints.org)10:32.

<sup>20</sup> A luz não aparece por um meio natural, como por exemplo acontece na obra *A Vocação de São Mateus* (1599-1600) de Caravaggio, que se encontra na Igreja S. Luís dos Franceses, em Roma.

<sup>21</sup>Cf. BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt – O mistério da aparição*, p. 36

ou, pelo contrário, dissimula-os na penumbra. Os contrastes entre luz e sombra, nos quadros de Rembrandt, são tão grandes quanto os usados em Caravaggio e igualmente admiráveis. No entanto, a luz na sua obra não é a intensa luz meridional de Caravaggio, que separa e realça formas com precisão escultural. No seu trabalho, o efeito da luz é bem mais suave que no pintor italiano e alguns pintores barrocos<sup>22</sup>.

Não é só na pintura histórica que Rembrandt nos lega o seu virtuosismo inovador. Pelo contrário, o seu peculiar talento estende-se e manifesta-se num outro género dominante da pintura clássica, o retrato<sup>23</sup>. De facto, será por esta via que será, à época, consagrado e odiado, mas sempre admirado como um dos maiores intérpretes do género. As primeiras encomendas chegaram-lhe de Amesterdão e os primeiros retratos produzidos pelo mestre já revelavam uma nova abordagem, a par com uma técnica que o ia projectar para a posteridade. Sem hipótese de prova, todos os elementos disponíveis apontam para que os seus retratos reproduzissem o modelo com um vigor e uma justiça excepcionais, perfeição para com o género que lhe valeram encomendas prestigiantes.

No entanto, enquanto retratista, Rembrandt não se limita a executar o que os clientes esperam dele, como já foi dito. Opta por se afastar das formas convencionais, para dotar os retratos de uma pujança cénica similar aos episódios históricos que, até então, tinha pintado<sup>24</sup>. Os retratos desta época, sobretudo os que reúnem mais do que um indivíduo, impressionam pela sua espontaneidade, o que é conseguido ao representar os modelos em situações típicas do quotidiano, como é o caso de *Jan Rijchsen e GrietJans* (1633), *O Pregador Metodista CornelisClaeszAnslo a Conversar com a*

---

<sup>22</sup>Cf. MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, p. 31.

<sup>23</sup>SPENCE, David, *Rembrandt, a vida de um retratista*, colecção grandes artistas, Melhoramentos, São Paulo, 1998.

<sup>24</sup>Cf. MALLÉ, Luigi, *Mestres holandeses*, In Galeria delta da pintura universal, Rio de Janeiro, Delta, vol. 1, 1974, SCHAMA, Simon, *O desconforto da riqueza – a cultura holandesa na época do ouro, Uma interpretação*, tradução de Hildegard Feist, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, pp. 18-40.

*sua mulher Aaltje* (1641). Porém, deste período, o mais célebre e espectacular retrato de grupo é aquele que resulta da encomenda do Dr. NicolaesTulp, Presidente da Guilda dos Cirurgiões de Amesterdão. O resultado foi uma das muitas obras-primas do artista e tem por título *A Lição de Anatomia do Doutor NicolaesTulp* (1632)<sup>25</sup>.

Neste quadro, Rembrandt rompeu definitivamente com a tradição do retrato de grupo, não pintando personagens lado a lado, mas reunindo as personagens em redor de um cadáver cujos tendões do antebraço direito são colocados a descoberto pelo Doutor Nicolaes que, ao mesmo tempo, parece explicar a sua ciência a seus pares. É neste grupo que, mais do que em qualquer outro até então, Rembrandt incorpora os princípios cénicos dinâmicos, demorando-se sobre cada uma das expressões e dos olhares dos membros da Guilda que se aglomeram em torno do cadáver. Será, pois, a acção que domina o retrato e, tal como foi visto anteriormente, os detalhes miméticos do retrato convencional, também aqui, são ignorados como, por exemplo, a postura. É impossível afirmar se os observadores estão sentados ou erguidos. O espaço onde decorre a acção parece muito amplo mas a centralização da acção dá a sensação de exiguidade. A luz desrespeita todas as leis da óptica, pois o pintor aplica a luz de modo distinto em relação com os outros pintores barrocos. A direcção de onde parte a luz não é perceptível. Apenas vemos a luz nas personagens pelo pintor retratadas. Enfim, não há, em Rembrandt, o desejo de imitar, na perfeição, um determinado facto. Pelo contrário, há a intenção de dotar esse facto de toda

---

<sup>25</sup>«A representação pictórica de pessoas unidas por impessoais laços de trabalho – e não de amizade ou de amor – faz ecoar ainda, a nosso ver, a mentalidade puritana que via no apego a relações humanas pessoais um desvio da acção para os fins que são de Deus. Como mostrou Weber, "toda relação pessoal de carácter puramente sentimental – e, portanto, não condicionada racionalmente – de pessoa para pessoa incorre muito facilmente na suspeita, aos olhos tanto da ética puritana como de toda ética ascética, de cair em divinização da criatura". Cf. WEBER, Max, *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo de António Flávio Pierucci, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 209; SCHAMA, Simon, *O desconforto da riqueza – a cultura holandesa na época do ouro, Uma interpretação*, p. 188-254; ZUMTHOR, Paul, *A Holanda no tempo de Rembrandt*, tradução de Maria Lúcia Machado, Companhia das Letras, São Paulo, 1989, p. 377.

uma atmosfera emocional e activa, apta a captar a acção em si e não os seus componentes. Deste modo, o retrato, na interpretação de Rembrandt, torna-se narração de um acontecimento em desfavor da mera captação mimética dos retratados. É esta característica que será levada aos limites na sua obra *Ronda Nocturna*<sup>26</sup>. A modificação do título desta obra é, pois, bem ilustrativa do seu pendor narrativo em detrimento do carácter original, um retrato colectivo. Aliás, o retratado principal tem o seu protagonismo dissolvido na pormenorizada narrativa da companhia que se põe em marcha, não obstante ocupar o primeiro plano da tela. Porém, são os pequenos detalhes das personagens secundárias que fornecem o fio narrativo da pintura, que, ao observador, se revelam como um momento de acção dinâmica. O momento é o de uma companhia militar que se prepara para iniciar a sua patrulha. A luz, incidindo em focos alternados e específicos, iluminando em clarões os principais pólos de acção, cria quase um ambiente cinematográfico que remete a acção para uma visão nocturna, ainda que esta seja uma indução e não um facto<sup>27</sup>. Por outras palavras, Rembrandt manipula a luz de acordo com os seus propósitos ilustrativos e não como uma condicionante imposta pela natureza do retrato. A luz, aqui, como em todo o seu trabalho, é desprovida de carácter mimético, mesmo quando o autor aborda a paisagem. É um instrumento de ênfase e de composição cénica, dando, ou anulando, o protagonismo a determinadas acções e personagens. Dota a tela de um efeito dramático singular ao mesmo tempo que lhe confere uma dinâmica suplementar. Se é a acção o cerne da pintura de Rembrandt, este não se irá confinar à mestria da sua execução. De facto, o objectivo subjacente ao seu estilo de pintura visa o envolvimento do observador na obra que lhe é apresentada.

---

<sup>26</sup>Rembrandt mostra a companhia do Capitão BauningCocq, quando sai da cidade pela porta que é vista ao fundo.

<sup>27</sup>Cf. MADELEINE e MAINSTONE, Rowland, *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, p. 57.

Mais do que qualquer outro pintor, Rembrandt pinta para o observador e será este quem irá complementar a obra ao conceder-lhe o significado final. É nesta dialéctica objecto/espectador que o génio de Rembrandt atinge o zénite. Portanto, o seu trabalho pictórico só se complementa verdadeiramente quando o espectador se incorpora na acção e, assim, toma lugar directamente no acto criativo para o finalizar. Será este apelo à criatividade secundária que conduz toda a dinâmica pictórica do mestre holandês, tornando-o numa figura singular da pintura e um dos seus maiores expoentes, transversal ao tempo e às vanguardas que, de uma forma ou de outra, irão a ele beber um pouco da sua inspiração. Assim, a perfeição de Rembrandt não está na exactidão mimética da sua pincelada, nem no virtuosismo da descrição e execução de ambientes. Se não forem compreendidos e devidamente contextualizados, muitos dos traços de Rembrandt poderão ser tidos como grosseiros ou, até, incompletos. A perfeição não é, pois, um atributo inerente à obra produzida, mas fruto da sua complementaridade com o observador, já que, como a vimos, é este último quem a acaba, ao fornecer-lhe o sentido final aquando da observação de todo o esplendor do acto criativo.

No fim da vida, a obra de Rembrandt é pontuada por várias pinturas religiosas. *O Regresso do Filho Pródigo* (1669) (obra, aqui, seleccionada para análise do ponto de vista teológico) encontra-se exposto no Museu Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia. É, decerto, a sua obra mais comovente. Segundo M. Douglas<sup>28</sup>, a obra *O Regresso do filho pródigo* é provavelmente dos últimos quadros pintados pelo artista. Ao pintar este quadro, Rembrandt volta a um episódio bíblico que parece tê-lo obcecado. Contudo, não sabemos o suficiente sobre a sua vida íntima para perceber o motivo que o levou a executar esta obra. Em suma, embora não se possa afirmar que *o Filho pródigo* tenha sido a última obra de Rembrandt,

---

<sup>28</sup>MANNERING, Douglas, *El Arte de Rembrandt*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona (España), 1981, p. 77-79.

podemos, no entanto, afirmar que constitui o seu principal legado para o mundo.

### 1.3 – A sua técnica

Segundo os estudiosos, a pintura do grande mestre Rembrandt divide-se, claramente, em duas fases distintas<sup>29</sup>. Na primeira, é evidente a influência de Pieter Lastman que estudou com Caravaggio, em Roma, durante mais de 10 anos<sup>30</sup>. Esta técnica mostra um contraste muito grande com a iluminação da tela, o que confere grande dramaticidade às pinturas, que tinham temática bíblica ou mitológica. A movimentação das personagens dos retratos também estava muito carregada de expressões intensas e fantásticos efeitos de luz/sombra, o que contribuía ainda mais para a dramaticidade da cena<sup>31</sup>. Estas pinturas eram menores, mas riquíssimas em detalhes, como vestimentas e joalharia. A segunda fase começa por volta de 1640. Na sua técnica, Rembrandt utiliza com maior profusão a monocromia em tons dourados, uma influência clara da pintura de Caravaggio, um dos primeiros grandes mestres do *chiaroscuro*<sup>32</sup>, técnica criada por Leonardo Da Vinci, com uma justaposição muito forte entre luz e sombra, cujo resultado final é um efeito visual impressionante. Porém, o clima da pintura, ao invés de movimentos repentinos e fortes,

---

<sup>29</sup>GOLSCHEIDER, Ludwig; anot.: FOCILLON, Henri, *Rembrandt – paintings, drawings and etchings: the three early biographies*, 1881-1943, introd., Phaidon, London, [1960], p. 158-172.

<sup>30</sup>Cf. CHILVERS, Ian, tradução, CIPOLLA, Marcelo Brandão, revisão técnica, CAMPOS, Jorge Lúcio de, IN Dicionário Oxford de Arte, 3ª edição, Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 441.

<sup>31</sup>Cf. CHILVERS, Ian, p. 441.

<sup>32</sup>O *chiaroscuro* (palavra italiana para "luz e sombra" ou, mais literalmente, «claro-escuro») é, junto ao *sfumato*, uma das estratégias inovadoras da pintura de Leonardo da Vinci, pintor renascentista do século XV. O *chiaroscuro* define-se pela semelhança de triângulos entre luz e brilho na representação de um objecto. A técnica exige um conhecimento de perspectiva, do efeito físico da luz em superfícies, e dos brilhos, da tinta e de sua matização. O *chiaroscuro* define os objectos representados sem usar linhas de contorno, mas apenas pelo contraste entre as cores do objecto e do fundo; faz parte de uma idealização que inclui a experiência da pintura contrariando, de certo modo, a linearidade que caracteriza a pintura do Renascimento – os personagens de Leonardo existem em um espaço primariamente definido pela luz, em oposição a uma estrutura definida a partir da perspectiva na qual corpos e objectos são apenas distribuídos individualmente.

torna-se mais leve, com personagens mais introspectivas e pensativas. A luz<sup>33</sup> é só um elemento que compõe o ambiente, mas começa a fazer parte do plano espiritual da pintura, sendo como a luz da alma humana. Os efeitos de luz criam a forma e o espaço. A cor subordina-se a estes, daí Rembrandt ser considerado o mestre das luzes e sombras. A profundidade dos seus quadros, neste período, é intensa, tocandoem particular, o observador. Cada vez mais, Rembrandt foi-se aproximando da técnica do grande mestre Ticiano<sup>34</sup>, o que pode ser visto nas finalizações e na qualidade superficial de suas pinturas.

Rembrandt pintava em camadas de tintas, construindo a cena a partir da região mais afastada até à zona mais próxima, com o uso de vernizes entre estas camadas de tinta, que eram bem espessas, o que permitia uma ilusão de óptica graças à qualidade táctil da própria tinta. A manipulação da tinta aproximava-se de técnicas medievais, quando alguns efeitos de mimetismo transformavam a superfície da pintura. O resultado final varia muito no manuseio das tintas, sugerindo o espaço de uma maneira altamente individual.

Podemos verificar que Rembrandt foi um dos grandes mestres de todos os tempos, que detinha a qualidade ímpar de produzir, com particular força e sentimento, a expressão e o realismo, tão importantes da época. Os seus auto-retratos são exemplos de isso mesmo, quer em jovem, visto como pessoa decidida, extrovertida e ansiosa por liberdade, quer já em idade

---

<sup>33</sup> A problematização da luz como modeladora da imagem e da representação leva os artistas do século XVI, no Maneirismo e no Barroco, a considerar as implicações psicológicas, os problemas técnicos e a categorizar a iluminação (nos retratos formais, por exemplo). Desse modo, motivos escuros com iluminação dramática por um foco de luz vindo de uma única fonte geralmente não representada caracterizavam as pinturas de Ugo da Carpi (c. 1455 - c. 1523), Giovanni Baglione (1566-1644) e principalmente Michelangelo Merisi de Caravaggio (1573-1610), que dá origem ao espírito do barroco e a toda uma escola de pintura italiana que se conheceu como Tenebrismo, onde os princípios do *chiaroscuro* são levados a um extremo. Do mesmo modo, nas naturezas mortas percebemos a necessidade de exercitar a pintura de objectos transparentes, metálicos e reflexivos, o que pode ser interpretado como uma crescente evidência da importância da luz, que será cada vez mais percebida como condição da forma visual, em vez de elemento que faz parte dela. Cf. *Collier's Encyclopedia*, Macmillan Educational Company, New York, 1990.

<sup>34</sup> Cf. CHILVERS, Ian, tradução, CIPOLLA, Marcelo Brandão, revisão técnica, CAMPOS, Jorge Lúcio de, IN Dicionário Oxford de Arte, p. 523.

avançada, onde se vê claramente, nas suas feições, além da serenidade, um profundo olhar de amargura, ressentimento, dor e vida sofrida<sup>35</sup>. Assim, abre-se um capítulo novo na pintura de Rembrandt que se liberta, pouco a pouco, dos limites dos objectos para dar maior importância ao impulso do próprio gesto de pintar.

Rembrandt põe na sua obra de arte toda a sua força criadora. Toda a sua obra de arte está impregnada de sentimentos e de emoção. Portanto, nela predomina a fé, o emocional e o racional. Por isso, atinge o inconsciente do observador. Tem uma intensidade capaz de unificar o indivíduo consigo próprio e com a sua envolvimento nas cores. O pintor sabe como realizar uma forma, potenciar a sua capacidade expressiva, através da configuração, e, assim conseguir a manifestação de algo oculto<sup>36</sup>.

## **Conclusão do primeiro capítulo**

Em suma, perante a sua vida e obra, podemos afirmar que Rembrandt foi um homem que experimentou a riqueza e a pobreza, a alegria e a tristeza ao longo da sua vida e isso reflectiu-se de modo singular e genial na sua arte. A obra de Rembrandt de estilo Barroco é vasta e toda ela marcada por uma extrema qualidade, muitas vezes, arrastando consigo, não só a genialidade do autor, como a inovação introduzida na História da Arte ocidental.

A luz utilizada nos seus quadros é agente activo da acção pictórica própria dos pintores barrocos de influência caravaggista. Porém, contrariamente a Caravaggio e aos pintores barrocos, não se confina apenas

---

<sup>35</sup>Cf. WRIGHT, Christopher, *Rembrandt and his art*, Hamlyn, London, 1975.

<sup>36</sup>Cf. GUARDINI, Romano, *La esencia de la obra de arte*, Cristiandad, Madrid, 1981, p. 229-232. Segundo o autor: “A obra de arte leva o homem a harmonizar-se consigo mesmo e com o mundo. Traz o interior para fora e leva o exterior para dentro. Unifica o homem e a natureza, o corpo e o espírito, o consciente e o inconsciente, levando ao gozo e à contemplação. Por isso, a Arte é um fim em si mesmo. Não é um meio para ensinar, para ganhar (...). A Arte tem um sentido, não uma utilidade. É desinteressada e gratuita”.

aos jogos de claro/escuro. Os efeitos de luz, em Rembrandt, servem para enfatizar os momentos de pertinência pictórica. Com efeito, a utilização da luz tem por fim intensificar o efeito dramático de uma dada cena e, simultaneamente, orientar a atenção do observador dos quadros para as emoções aí expressas, como podemos verificar, como constataremos mais a diante, por exemplo, no quadro em estudo: *O filho pródigo*.

Mais do que qualquer outro pintor, Rembrandt pinta para o observador. Será este quem irá complementar a obra ao conceder-lhe um significado final. É nesta dialéctica objecto/espectador que o génio de Rembrandt atinge o zénite. Esta é a nossa convicção que nos permitirá fazer a leitura teológica do quadro em análise à luz do relato bíblico da parábola em estudo.

## II CAPÍTULO – ANÁLISE BÍBLICO-TEOLÓGICA DA PARÁBOLA DE Lc 15, 11-32

Neste segundo capítulo, pretendemos fazer uma análise bíblico-teológica do texto de Lc 15, 11-32. No entanto, consideramos por bem fazer uma introdução ao texto evangélico de S. Lucas, para abordar o capítulo 15, isto é, as chamadas parábolas da misericórdia. Logo a seguir, pretendemos reflectir sobre a importância da parábola de modo a poder compreender melhor o texto escolhido. Por fim, faremos, então, a análise de Lc 15, 11-32 que trata do tema: Filho Pródigo.

### 2.1 – O Evangelho de S. Lucas

A tradição da Igreja apresenta este evangelho como sendo da autoria de S. Lucas, assim como também o livro dos Actos dos Apóstolos<sup>37</sup>. Vários especialistas datam este Evangelho entre os anos 80 e 90 d. C. e não é difícil encontrar na vasta bibliografia sobre o evangelista esta informação, assim como o lugar em que o referido evangelho foi redigido: na província romana de Acaia<sup>38</sup>. É impossível, obviamente, reconstruir uma biografia exacta do evangelista, mas partindo de testemunhos de autores antigos e dele próprio, é viável esboçar algumas informações que se consideram importantes para o sujeito do presente estudo.

S. Lucas era companheiro de Paulo<sup>39</sup>. Lendo o seu evangelho, compreende-se que era um escritor erudito, um bom historiador cristão, conhecedor da língua grega. É o único evangelista a usar o título de

---

<sup>37</sup>Entre vários autores, Carreira das Neves afirma que esta definição está fundamentada sobretudo no Cânone de Muratori (meados do século II), em Ireneu, bispo de Lião (140-202), Eusébio e Jerónimo. Cf. NEVES, Carreira das, *O que é a Bíblia*, Ed. Casa das Letras, Alfragide, 2008, p. 317.

<sup>38</sup>O autor Francesc Ramis Darder, na sua obra *Lucas, evangelista da ternura de Deus*, situa a redacção e a data, não só pelas características do texto grego, na zona de Acaia, como também dos textos e testemunhos de autores como Ireneu de Lião.

<sup>39</sup>McKENZIE, J. L., *Dicionário Bíblico*, tradução de Álvaro Cunha, Paulinas, São Paulo, 1984, p. 555.

“Senhor” no sentido cristológico da comunidade cristã primitiva<sup>40</sup>. Ele projectou, no seu texto, os acontecimentos da vida de Jesus à luz do mistério da paixão e ressurreição, motivo que o leva a encarar as realidades da vida de Jesus como uma unidade completa. Contudo, o evangelista não procurou fazer uma biografia de Jesus Cristo. Quis dar o seu testemunho, não porque O tivesse conhecido pessoalmente, mas com base na vivência das comunidades primitivas, que foi vendo e escutando, enquanto caminhava com Paulo. Porém, deve notar-se que, embora S. Lucas fosse companheiro e discípulo de Paulo, existem diferentes modos de anunciar Cristo, porque S. Lucas era um historiador da Igreja primitiva e Paulo um historiador – apóstolo da soteriologia primitiva. A teologia que S. Lucas apresentou funda-se nas tradições apostólicas e palestinas. Neste sentido, a sua teologia não é muito diferente da teologia dos outros dois evangelistas sinópticos: Mateus e Marcos<sup>41</sup>.

O evangelista em questão adopta um ponto de partida particular para narrar a história de Jesus como uma vida que se desenrola segundo a vontade de Deus em ordem à Salvação, sublinhando os aspectos salvíficos da Paixão, Morte e Ressurreição. Do mesmo modo que os seus predecessores, S. Lucas baseia-se na tradição que remonta às testemunhas oculares (cf. Act 1, 21) para ressaltar, na exposição, o cumprimento das promessas divinas e executar a sua obra com a maior solicitude possível<sup>42</sup>. Contudo, o evangelista não teve a pretensão do seu evangelho pudersubstituir os outros e ser considerado o único relato autêntico, a respeito de Jesus<sup>43</sup>.

Para S. Lucas, as tradições sobre Jesus encontram-se no plano da informação teológica e histórica. Ele considera-as narrações sobre o Jesus

---

<sup>40</sup>McKENZIE, J. L., *Dicionário Bíblico*, tradução de Álvaro Cunha, Paulinas, São Paulo, 1984, p. 558.

<sup>41</sup>Ibidem, p. 557.

<sup>42</sup>Cf. LOHSE, Eduard, *Contexto e Ambiente do Novo Testamento*, Trad. Hans Jorg Witter, Ed. Paulinas, São Paulo, 2000, p. 200.

<sup>43</sup>McKENZIE, J. L., *Dicionário Bíblico*, p. 559.

histórico, sobre os acontecimentos de um tempo passado. Este é o significado do título de primeiro “historiador” cristão atribuído a S. Lucas. Esta é a contribuição que ele pretende oferecer com a sua “narração” em conformidade com a tradição (cf. Lc 1, 1-4). O evangelista não se preocupa em comprovar os factos, porque o seu objectivo é a interpretação de acordo com a verdade (cf. Act 3, 17; 13, 27; Lc 23, 34)<sup>44</sup>.

É preciso reiterar que S. Lucas, sob o ponto de vista histórico, não seguiu de modo arbitrário a tradição kerigmática sobre Jesus. Ao reunir numa narração histórica o mistério de Jesus, o evangelista continua os materiais kerigmáticos<sup>45</sup>. S. Lucas, como teólogo e “historiador”, teve a preocupação de consolidar e difundir a fé cristã. Este interesse apologético esteve em simetria com a garantia da mesma fé cristã<sup>46</sup>. Neste sentido, E. Lohse refere:

*“No tempo da Igreja, que começou com a Ascensão aos céus e Pentecostes e durará até a parusia, olha-se de modo retrospectivo para a actividade de Jesus como tempo de salvação. Nesse centro concluem-se todas as linhas: o cumprimento das promessas veterotestamentárias e do desígnio divino, por um lado, e por outro, a fundamentação da fé e a vida da Igreja”<sup>47</sup>.*

Tal como afirma Dautzemberg, S. Lucas não se referiu somente à Igreja do período pós-pascal, como também à actividade terrena de Jesus. Deste modo, o evangelista entendeu o tempo de salvação como o tempo da vida pública do próprio Jesus<sup>48</sup>. Como já dissemos anteriormente, o evangelista quis narrar a propagação da Palavra de Deus, a fundação e o crescimento da Igreja. Ele levou a cabo este propósito mediante relatos bíblicos cheios de tensão até à condução de S. Paulo a Roma<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup>Cf. SCHREINER, Josef, DAUTZEMBERG, Gerhard, *Formas e exigências do Novo Testamento*, Ed. Hagnos, Lisboa, 2008, p. 299.

<sup>45</sup>Cf. *Ibidem*, p. 302.

<sup>46</sup>Cf. *Ibidem*, p. 300.

<sup>47</sup>LOHSE, Eduard, *Contexto e Ambiente do Novo Testamento* p. 201.

<sup>48</sup>Cf. SCHREINER, Josef, DAUTZEMBERG, Gerhard, *Formas e exigências do Novo Testamento*, p. 299.

<sup>49</sup>Cf. SCHREINER, Josef, DAUTZEMBERG, Gerhard, *Formas e exigências do Novo Testamento*, p. 203.

Em suma, acredita-se, que S. Lucas pretendeu, então, com o seu evangelho, fazer com que outros o pudessem seguir e aprofundar os seus ensinamentos.

## 2.2 – O Capítulo 15 do evangelho Lucano

Quando se fala do capítulo 15 de S. Lucas, fala-se, normalmente, das parábolas da misericórdia ou do perdão, chamado assim por muitos autores, porque nelas existe uma semelhança que esclarece a atitude de Cristo anunciador do Perdão. São três as parábolas que se encontram no capítulo 15: ovelha perdida (vv. 4-7); dracma perdida (vv. 8-10) e filho Pródigo (vv. 11-32).

No seguimento da leitura, encontramos uma progressão que culmina na parábola do filho pródigo. Não é pura casualidade porque, da parábola da ovelha perdida, passando pela dracma perdida, até a parábola do filho pródigo, sobressai a terceira a figura do Homem que não é um bem material, mas é quem Jesus Cristo vem salvar. Pikasa<sup>50</sup> considera “*Jesus quebra as suas barreiras religiosas e convoca os perdidos para o seu reino*”<sup>51</sup>. Assim sendo, esta prevalência do “Homem” em S. Lucas provoca uma reflexão mais profunda e radical da missão de Cristo: Ele veio, sobretudo, para os infames, os inimigos, as prostitutas.

Com Jesus Cristo, imagem do Pai supremo, é apresentado um pai misericordioso<sup>52</sup> que, como Bom Pastor deixa as ovelhas em lugar seguro e vai à procura da perdida. É também como a dona de casa que, sabendo que havia perdido uma moeda, ilumina a casa para a procurar. Deste modo, a alegria de encontrar o que estava perdido é uma consequência festiva.

---

<sup>50</sup>PIKAZA Javier et al, *Comentários à Bíblia Litúrgica*, ed Gráfica de Coimbra, Coimbra 2007 p. 1163.

<sup>51</sup>Cf. Ibidem p. 1163.

<sup>52</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré, mensagem e história*, Editorial Presença, Lisboa, 1999, p. 105.

Em relação à parábola do filho pródigo, Jesus ensina que a maneira de agir de Deus, no mundo, é semelhante: “*não lhe bastam os justos; não se preocupa simplesmente com os bons. Deus atende especialmente os que vivem em perigo.*” Este ensinamento mostra Deus como um pai ideal, bondoso e misericordioso.

### **2.3 – As parábolas como género literário próprio de Jesus**

As parábolas de Jesus constituem o centro da Sua pregação. Jesus não se limitou, apenas, a contá-las. Elas têm um lugar histórico, particularmente determinante na Sua vida, pois, tratam do que está a acontecer no presente discursivo, no aqui e agora através d’Ele<sup>53</sup>. O propósito da parábola era principalmente o de confrontar o Seu agir com o contexto histórico em que Se encontrava, ou seja, as parábolas devem ser colocadas na situação da vida de Jesus<sup>54</sup>, visto que se apresentam, inicialmente, como uma vida de ensinamento, cujo sentido é clarificado pelas imagens presentes nas parábolas e por acções com significado espiritual<sup>55</sup>.

Nas parábolas de Jesus, é revelada a imagem generosa de Deus, fazendo uso de imagens da cultura da época. Neste sentido, A. Puig refere que as parábolas são a linguagem adequada, viva e repleta de imagens, para anunciar, sem a limitação do conceito, este Deus que quer ser pai de todos, incluindo daqueles que se afastaram d’Ele. Também, J. Jeremias afirma que, de um modo geral, é reconhecido que as imagens têm um efeito mais permanente na memória que as ideias abstractas. Para que a sua mensagem

---

<sup>53</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, A esfera dos livros, Lisboa, 2007, p. 267.

<sup>54</sup>Cf. JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, 5ª ed., S. Paulo, 1986, p. 14.

<sup>55</sup>Cf. BALTHASAR, Hans, Urs von, *Só o amor é digno de fé*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2008, p. 77.

se torne acessível, Jesus faz transparecer, por meio das realidades sensíveis e comuns do nosso quotidiano, a luz divina<sup>56</sup>.

As parábolas são a linguagem do Reino. Devem ser encaradas não tanto pela lógica argumentativa da comparação, mas numa lógica de persuasão que insinua a fé<sup>57</sup>. Jesus não as contou a partir de conceitos abstractos, distantes, mas mostrou um Deus que actuava, que entrava na vida<sup>58</sup> de cada ouvinte, um Deus providente que não se resignava a perder um único dos Seus filhos e, por este motivo, não hesitava em ir buscá-los, quando estivessem perdidos e em alegrar-se com o reencontro<sup>59</sup>. Deste modo, será legítimo constatar a perda como experiência de escuridão e o reencontro um momento de luz.

As parábolas revelam o amor de Deus e reflectem, com especial nitidez, a Boa Nova de Jesus, o cunho escatológico da Sua pregação, a seriedade do Seu apelo à conversão, bem como o Seu conflito com o farisaísmo<sup>60</sup>. Frequentemente, nas parábolas, a misericórdia<sup>61</sup> e o perdão de Deus salientam, imediatamente, a possibilidade de uma nova oportunidade, tal como o próprio contexto e o cenário da parábola revelam. Por este motivo, os publicanos e pecadores *chegavam-se a Ele para ouvir*, pois sentiam que havia uma possibilidade de recomeçar, ou seja, havia sinal de uma nova e viva esperança com a oportunidade que lhes era dada.

Jesus introduziu novos paradigmas que romperam com a tradição, assumindo a competência de perdoar como parte do Seu ministério e como forma de expressar a Boa Nova. Jesus passa, deste modo, pelas parábolas, a mediar o perdão de Deus. Tal atitude despertava o ódio e a indignação, aos

---

<sup>56</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 246-247.

<sup>57</sup>Cf. D. MARGUERAT, *As parábolas*, Cadernos bíblicos, 61, Difusora Bíblica, Lisboa, 1998, p. 26-27.

<sup>58</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 248; JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 172; MENDONÇA, J. Tolentino, *O outro que me torna justo*, in *Didaskália*, vol. XXIV, fasc. 1, Lisboa, 1994, p. 85.

<sup>59</sup>Cf. PUIG, Armand, *Jesus, uma biografia*, ed. Paulus, Lisboa, 2006, p. 359.

<sup>60</sup>Cf. JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 7;

<sup>61</sup>Cf. McKENZIE, John L., *Dicionário Bíblico*, p. 615-618.

escribas e fariseus, que viam, nesse acto, uma blasfémia (Lc. 5. 17-26)<sup>62</sup>. Para os fariseus e escribas, qualquer pessoa que visse possibilidade de salvação ou esperança para um publicano ou pecador devia ser um blasfemo, estando totalmente errado. Por esta razão, as parábolas também se destinavam aos escribas e fariseus que criticavam Jesus<sup>63</sup>, cuja mensagem foi rejeitada por parte destes dois grupos<sup>64</sup>.

Nas parábolas, Jesus utilizava imagens fortes que ia, muitas vezes, buscar ao imaginário bíblico mais popular, para tipificar, com uma linguagem profética, o alcance e as consequências da rejeição<sup>65</sup>. Neste contexto, Jesus construiu as parábolas, padronizando a acção de Deus, tantas vezes na figura de um pai misericordioso, ao contrário dos escribas e fariseus que transmitiam a ideia de um Deus legalista e justiceiro. Para eles, não era um Deus do Amor.

Quando Jesus falava em parábolas, ninguém devia ficar limitado à rígida exclusão da marginalização, estando todos convidados a entrar na casa do Pai e a celebrar, alegremente, a misericórdia<sup>66</sup>. Esses sentimentos, longe de serem incompreensíveis, mostravam-se coerentes com a

---

<sup>62</sup>Cf. JEREMIAS, J., *Abba - El mensaje central del Nuevo Testamento*, Ediciones Sigueme, Salamanca, 1983, p. 94. J. Jeremias refere: “O movimento farisaico surgiu no século II a. C., incrustando-se profundamente no decurso da história de Israel. Hoje sabemos que é erróneo o antigo modo de considerar os fariseus como uma escola teológica, pois é um movimento de seculares; não são um partido religioso-político, visto que as questões políticas estão totalmente marginalizadas; de igual forma, não são uma seita, dado que estão dentro, e não fora, da igreja do povo. Eles eram comunidades de laicos, claramente delimitadas, cujos guias espirituais eram escribas. Estas comunidades farisaicas espontaneamente se obrigavam a seguir as prescrições sacerdotais relativas a pureza. Isto pressupunha uma enorme carga adicional à vida quotidiana, pois a sujeição às prescrições sacerdotais purificadoras tinha como ditame, não só que um fariseu devia preservar continuamente os seus trajes e a sua alimentação de toda a impureza, realizando continuamente abluções rituais, como também pressupunha a exclusão de qualquer relação comercial e social (particularmente ao sentar-se à mesa) com alguém que não fosse fariseu. Era algo difícil, praticamente impossível”.

<sup>63</sup>Cf. MENDONÇA, J. Tolentino, *A construção de Jesus*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, p. 68; GNILKA, J., *Jesus de Nazaré, mensagem e história*, 1999, p. 106. Segundo estes autores a comunhão de mesa, no judaísmo antigo, tinha um peso completamente diferente daquele que tem no nosso tempo, em que se vive à pressa. Comer à mesma mesa estabelecia, de facto, comunhão, unia realmente os convivas na partilha do mesmo pão.

<sup>64</sup>(Mc 7, 24) O confessar Jesus exige animo e estar disposto, condições que muitos não conseguem reunir. Cf. JEREMIAS, J., *Abba - El mensaje central del Nuevo Testamento*, 2ª Edición, Ediciones Sigueme, Salamanca, 1983, p. 103.

<sup>65</sup>Cf. PUIG, Armand, *Jesus, uma biografia*, p. 357.

<sup>66</sup>Cf. MENDONÇA, J. Tolentino, *O outro que me torna justo*, in *Didaskália*, vol. XXIV, fasc. 1, Lisboa, 1994, p. 79.

interpretação que faziam dos mandamentos da Lei divina e com o sentido de justiça que tinham na época<sup>67</sup>. A grande preocupação de Jesus foi sempre a de pautar o Seu projecto de vida numa atitude de grande liberdade interior, por meio do anúncio do Reino de Deus, procurando obedecer mais a Deus do que aos homens<sup>68</sup>. Neste sentido, Albert Nolan refere que Jesus via as leis de pureza ritual como tradições humanas que distorciam as intenções da Lei de Deus (Mt 15, 1-20). Seria este, porventura, o motivo pelo qual Jesus usava este género literário. O autor refere, ainda, que o que importava a Jesus eram as pessoas e as suas necessidades. O resto girava à volta disso. A importância e a força que as suas parábolas têm, ainda hoje, deitam por terra todos os preconceitos<sup>69</sup>, os dos seus contemporâneos e os dos tempos actuais, o que mostra bem a vivacidade, ainda hoje, das suas palavras.

As parábolas de Jesus não são primariamente obras de arte literária, nem querem inculcar princípios gerais. Cada uma delas é pronunciada numa situação concreta da sua vida<sup>70</sup> com um objectivo preciso. Aqui, o ponto de vista de Jesus cruza-se de modo desafiante com o ponto de vista daqueles que O ouvem<sup>71</sup>. Verificamos que, por meio do diálogo, atrai aqueles que, à partida, mostravam resistência em aceitá-Lo: *Todos os publicanos e pecadores aproximavam-se para O ouvir (Lc 15, 1)*. O elemento principal da Sua mensagem contrasta com as ideias dos fariseus e dos escribas, porque radicava na esperança do amor de Deus que a todos alcança, mesmo os publicanos e pecadores, escribas e fariseus.

---

<sup>67</sup>Cf. DUQUOC, Christian, *O perdão de Deus, Espiritualidade*, Petrópolis, v. 204, 1986, p.36-37.

<sup>68</sup>LOURENÇO, João Duarte, *O mundo judaico em que Jesus viveu – cultura judaica do Novo Testamento*, ed. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2005, p. 28.

<sup>69</sup>Cf. NOLAN, Albert, *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical*, ed. Paulinas, Prior Velho, 2006, p. 90-91.

<sup>70</sup>Cf. JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 15.

<sup>71</sup>Cf. PUIG, Armand, *Jesus, uma biografia*, p. 360.

## 2.4 – Análise da parábola do filho pródigo (Lc 15, 11-32)

A parábola de “O filho pródigo”<sup>72</sup> em análise, integra o conjunto de parábolas da misericórdia de Lc 15. Estas parábolas constituem uma trilogia cujo tema tem, como já foi referido, um ponto comum a misericórdia de Deus face ao arrependimento do pecador. Confirmam-no, por exemplo, estas duas passagens: “*haverá mais alegria no céu por um pecador que se arrepende*” (Lc 15, 7) ou então “*há alegria diante dos anjos de Deus por um só pecador que se arrepende*” (Lc 15, 10).

O relato do filho pródigo em estudo revela a salvação que Jesus, como redentor da humanidade, traz aos desprezados e marginalizados, chamando, também, a atenção aos críticos da própria mensagem evangélica, pois todos precisam da misericórdia de Deus. Jesus vem como redentor dos pecadores para procurar salvar os que estavam perdidos (Lc 19, 10)<sup>73</sup>. O texto em questão apresenta-se como uma história do grande e

---

<sup>72</sup>Cf. ALAND, K.; BLACK, M., MARTINI, C. M.; MERZGER, B. M.; WIKGREN, A. (ed.), *The Greek New Testament, fourth Revised Edition*, United Bible Societies, Edmonds WA (USA), 2000; ALETTI, J.N., *Voltar a falar de Jesus*, Cotovia, Lisboa, 1999; BENTO XVI, *carta encíclica Deus caritas est*, Secretariado Geral do episcopado, Ed. Paulinas, Prior Velho, 2006; BOVON, O., *El evangelio según San Lucas*, vol. III, Sígueme, Salamanca, 2004; DELORME, J., *Les paraboles évangéliques – perspectives nouvelles*, Cerf, Paris, 1989; FABRIS, R., *Ilvangelodi Luca*, Cittadella Editrice, Assisi, 2003; FITZMYER, J.A., *El evangelio según San Lucas*, Tomos, I e III, Cristiandad, Huesca – Madrid, 1986 e 1987; GRELOT, Pierre, *Les paroles de Jesus Christ, Introduction à la Bible, Nouveau Testament*, 7, Desclée de Brouwer, Paris, 1986; BAILEY, K., *Jacob and the Prodigal*, InterVarsity Academic, Downers Grove, Illinois, 2003; JEREMIAS, J., *O Pai-Nosso: a oração do Senhor*, Paulinas, 4ª Ed., S. Paulo, 1981; JEREMIAS, J., *Teologia do Novo Testamento*, Paulinas, 2ª Ed., S. Paulo, 1980; JEREMIAS, J., *Jerusalém no tempo de Jesus*, Paulinas, 2ª Ed., S. Paulo, 1986; JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, Paulinas 5ª Ed., S. Paulo, 1986; JEREMIAS, J., *Abba - El mensaje central del Nuevo Testamento*, 2ª Edición, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1983; MARGUERAT, D.; BOURQUIN, Y., *Cómo ler los relatos bíblicos*, Sal Terrae, Santander, 2000; MARGUERAT, D., *As parábolas*, Cadernos bíblicos, 61, Difusora Bíblica, Lisboa, 1998; NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, Ed. A.O. – Braga, 2007; PUIG, Armand, *Jesus, uma biografia*, ed. Paulus, Lisboa, 2006; RAMIS DARDER, F., *Lucas, evangelista de la ternura de Dios*, Verbo Divino, 12ª ed., Estella, 2005; RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, A esfera dos livros, Lisboa 2007; SABOURIN, Leopold, *El evangelio de Lucas*, Ed. Edicep, 1986; VAZ, A.S., *Lectio divina da parábola do Pai misericordioso*, IN Didaskália, vol. XXXV, fasc. 1, Lisboa, 2005.

Cf. JOÃO PAULO II, Exortação Apostólica, Pós-Sinodal, *Reconciliatio et Paenitentia*, ao Episcopado, ao Clero e aos fiéis sobre a Reconciliação e a Penitência na missão da Igreja Hoje.

Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 100.

Cf. SABOURIN, Leopold, *El evangelio de Lucas*, Ed. Edicep, Madrid, 1986, p. 294. Neste contexto, podemos ver que “S. Lucas acentua o contributo humano no acto de conversão do pecador e, portanto, a finalidade paranética do texto.” – GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 100.

<sup>73</sup>JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 125. 129-130.

inefável amor<sup>74</sup> de Deus, tipificado na figura humana do pai da parábola, que oferece ao filho mais novo, que a Ele regressou, o dom da reconciliação plena. Contudo, contém ainda uma narrativa adicional trazida pela figura do “*filho fiel*” (o chamado “filho mais velho”), mostrando uma estrutura análoga à das outras duas parábolas anteriormente referidas de Lc 15<sup>75</sup>.

Este amor absoluto do pai do filho pródigo constitui *a oferta da salvação*<sup>76</sup>. A simples possibilidade de o amor e o perdão do pai serem recebidos pelos filhos, na sua liberdade, é motivo de festa<sup>77</sup>. Assim, Jesus trata de modo acolhedor e afável os pecadores (Lc 15, 7-10.23).

Esta parábola e as outras duas anteriores, estão associadas às palavras-chave: “*perdido*”<sup>78</sup> e “*reencontro*”. Ambas as palavras revelam a iniciativa de Jesus em explicar o percurso, aos pecadores, incapazes de encontrarem sozinhos o caminho, a necessidade da assistência divina nas suas vidas. Porém, a narração do filho pródigo vai mais longe porque não revela apenas a busca de Deus, como também mostra que, n’Ele, a humanidade perdida e abatida pelo pecado terá de regressar por motus próprio<sup>79</sup>. Desta forma, Jesus não referiu simplesmente a alegria e a acção misericordiosa de Deus, tipificadas na figura do pai, como também enfatizou as acções, reacções e condições daquele que é perdoado, ou seja, o filho mais novo. A descrição evangélica da humanidade perdida e abatida

---

<sup>74</sup>BALTHASAR, Hans Urs von, *Só o amor é digno de fé*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2008, p. 57, “Perante a majestade do amor absoluto, que se dirige ao homem revelando-se, o vem procurar, o convida e o eleva a uma intimidade incompreensível, o espírito finito presente, pela primeira vez, o sentido exacto desta afirmação: Deus é o Totalmente-Outro, «o incompreensível, essencialmente diferente do mundo, soberanamente feliz em si e por si e indizivelmente elevado acima de tudo o que é e pode ser pensado fora dele»”.

<sup>75</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 99.

<sup>76</sup>Cf. *Ibidem*, p. 99.

<sup>77</sup>Cf. VAZ, A.S., *Lectio divina da parábola do Pai misericordioso*, IN *Didaskália*, vol. XXXV, fasc. 1, Lisboa, 2005, p. 216.

<sup>78</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 100. O autor refere que “O que se vislumbra nesta terceira parábola é o amor de Deus que se dirige ao homem, expresso na figura do pai misericordioso, e a resposta de conversão por parte do pecador, expresso na pessoa do filho mais novo”.

<sup>79</sup>Cf. SABOURIN, Leopold, *El evangelio de Lucas*, Ed. Edicep, Madrid, 1986, p. 294. Neste contexto, vê-se que “S. Lucas acentua o contributo humano no acto de conversão do pecador e, portanto, a finalidade paranética do texto.” – GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 100.

pelo pecado não era certamente um exagero. Jesus utilizou esta imagem negativa, sob a forma de metáfora, para descrever aqueles que eram desprezados e marginalizados pela sociedade.

Para muitos autores, das três, esta terceira parábola foca essencialmente a pessoa de Deus, através da figura do pai bondoso que festeja o regresso do filho mais novo. O motivo de alegria para a festa é o regresso do filho pródigo, como ele próprio refere ao filhoma mais velho: “*mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!*” (v.32). Deus alegra-se por aqueles que se reencontram com Ele. J. Jeremias refere que esta alegria proferida pelo pai da parábola é uma *alegria soteriológica*<sup>80</sup>, pois Deus quer a salvação de todos aqueles que estão perdidos e que Lhe pertencem. Porém, o futuro, em Lc 15, 7, deve entender-se, também, como referente ao fim dos tempos. Deus alegra-se no juízo final. O Reino de Deus está presente, portanto, como, muitas, vezes, na pregação de Jesus. Deste modo, a mensagem de Jesus não será simplesmente de teor soteriológico, como também escatológico<sup>81</sup>.

Por fim, as três parábolas terminam com uma frase quesintetiza, de um modo explícito, o motivo de todo o acto de alegria e misericórdia de Deus. Nas frases conclusivas de cada parábola, há *circunlocução*, para evitar o nome de Deus, porque os afectos deveriam ficar longe de Deus<sup>82</sup>.

Em suma, a parábola Lc 15, 11-32 relata a história de três personagens: o pai, o filho mais novo (pródigo) e o filho mais velho. O filho pródigo, cuja figura se encontra bem delineada, será a personagem

---

<sup>80</sup>Cf. JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 138.

<sup>81</sup>Cf. *Ibidem*, p. 139.

<sup>82</sup>*Ibidem*, p. 137-138. Segundo o autor, significa que Lc 15, 7 “deve ser traduzido como: Assim Deus (no juízo final) se alegrará mais por um pecador que se arrependeu do que por noventa e nove homens de bem (justos), que não cometeram nenhum pecado grande. Este será o sentido de “os que não precisam de conversão”. Por sua vez, em Mateus: “Assim Deus se alegrará se alguém, mesmo o menor de todos, escapar da perdição” deve ser entendido como em Lc 15, 10: “Assim eu vos digo, Deus («diante dos anjos do céu» é a circunlocução para evitar o nome de Deus) se alegrará por um só pecador que se converteu”.

com quem a maioria dos leitoresesse identificará. Por isso, pode parecer como o verdadeiro centro da narração<sup>83</sup>. Por esta centralidade, Joachim Gnilka refere que é aconselhável manter esta designação da parábola do “*filho perdido*”, visto que é o filho mais novo que aparece primeiro, enquanto o filho mais velhovi sendo introduzido progressivamente na acção<sup>84</sup>. Existem, porém, outras nomenclaturas para a parábola: como a “*parábola dos dois irmãos*”<sup>85</sup>. O texto inicia do seguinte modo: “*Um homem tinha dois filhos*”(Lc 15, 11). Trata-se portanto, de considerar os dois e não exclusivamente o mais novo.

Ratzinger argumenta que Jesus com esta narrativa havia retomado uma tradição que remontava aos tempos antigos: Abel/Caim; Ismael /Isaac; Esaú/Jacob e mesmo os onze irmãos/José<sup>86</sup>. Há, pois, a ideia de dois irmãos rivais que atravessa a longa História da Salvação e que parece importante nesta parábola, onde reaparece. Contudo, a partir do ponto de vista do contexto histórico da parábola, Ratzinger delinea uma cristologia implícita<sup>87</sup> porque destaca que Cristo está no centro da parábola através da figura do pai, isto é, como realização concreta da acção paterna. Ele identifica-se com o Pai celeste. Deste modo, e de forma subtil, Ratzinger afirma que o âmago da narração desta parábola se encontra na pessoa do pai. Neste contexto, vários autores também enfatizam, na presente parábola, a pessoa do pai. Logo, J. Jeremias propôs que a designação mais adequada para esta parábola seria “*a parábola do pai bom*”, porque o verdadeiro centro da história está na figura do pai<sup>88</sup>. K. Bailey também refere que o agente principal desta acção é a personagem do pai misericordioso<sup>89</sup>. Por isso, o texto não tratará o filho mais novo, outro filho

---

<sup>83</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 259.

<sup>84</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 99.

<sup>85</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 259.

<sup>86</sup>Cf. *Ibidem*, 260.

<sup>87</sup>Cf. *Ibidem*, p. 265.

<sup>88</sup>Cf. JEREMÍAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 57.

<sup>89</sup>Cf. BAILEY, K., *Jacob and the Prodigal*, Inter Varsity Academic, Downers Grove, Illinois, 2003, p. 137.

mais velho, como a personagem central, mas esta será unicamente o pai bondoso. Por seu turno, J. Fitzmyer intitula esta parábola “as boas-vindas do pai misericordioso”, dando o lugar central a quem o título, verdadeiramente, corresponde, ou seja, ao pai. No relato, o amor do Pai<sup>90</sup> já existia antes das rejeições por parte dos filhos e continua presente, depois de terem acontecido<sup>91</sup>. No fundo, o pai é o único que não muda. Mantém-se coerente em termos de atitude, do princípio ao fim da história. Em suma, não existe acordo quanto à forma de intitular esta terceira parábola lucana do capítulo 15. Porém, parece-nos que, das três personagens, aquela que se destaca como a mais “*equilibrada*”, ou seja, que faz ponte entre, por um lado, o pecado (do filho pródigo), e por outro, a incompreensão e a razão (do filho mais velho), é a figura do pai misericordioso.

Todavia, nesta história, a figura do filho mais novo é importante porque retrata com muita propriedade o forte sentimento de culpa que ele sente como consequência das suas atitudes em relação ao pai. Os indícios para esta evidência perpassam em toda a narrativa. Acabaram por culminar na sua miséria física e espiritual. A figura do filho mais velho vivifica a atitude contrária do pai, manifestando o egocentrismo humano que, em vez da misericórdia e perdão, prefere a condenação. É, na verdade, a história universal da condição humana, da vida em pecado, como atesta a antropologia bíblica. Neste contexto, P. Tillich defende que a condição humana é o estado de existência alienada e esta é pecado<sup>92</sup>. Desta forma, o pecado revela-se pela descrença, na qual o homem, na totalidade do seu ser, se afasta de Deus, tentando a transformar-se existencialmente em centro de si mesmo e do mundo envolvente. Pela concupiscência, o homem centrado

---

<sup>90</sup>Cf. FITZMYER, J. A., *El evangelio según Lucas*, tomo III, Cristiandad, Huesca, Madrid, 1986 e 1987, p. 1084.

<sup>91</sup>Cf. NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, Ed. A.O. – Braga, 2007, p. 140.

<sup>92</sup>TILLICH, P., *Teologia Sistemática*, Sinodal, São Leopoldo, 2002, p. 78.

em si deseja de modo ilimitado atrair todo o conjunto da realidade a si, afirma o autor<sup>93</sup>.

### 2.4.1– Situação jurídica da época

De acordo com a situação jurídica da Palestina, na época de Jesus, havia duas formas de transmissão dos bens aos filhos. A mais comum era que, por testamento, ela fosse dividida somente depois da morte do pai (Hb 9, 16-17), mas também podia ser doada em vida<sup>94</sup>, sendo esta última uma exceção. Quando isso ocorria, os herdeiros só poderiam usufruir dos bens quando ele morresse (Nm 36, 7-9; 27, 8-11). O filho podia até vender a sua parte, mas o comprador não tinha direito de posse antes do falecimento do pai. Segundo a Lei, o filho mais velho era proprietário de dois terços da totalidade da herança (Dt 21, 17) Ele seria o futuro detentor da terra, bem como da autoridade paterna<sup>95</sup>. Esta realidade reencontra-se na parábola, porque o filho mais novo não só pede a parte que lhe cabe, como solicita também o direito de dispor dela já naquele momento e ambos os pedidos são atendidos, tendo o pai efectuado a repartição (Lc 15, 12)<sup>96</sup>. Deste modo, H. Nouwen refere:

*“Por detrás de tudo isto está a grande rebelião, o «não» rotundo ao amor do Pai, a maldição não expressa em palavras: «gostaria que estivesse morto». O «não» do filho pródigo reflecte a rebelião original de Adão: a rejeição de Deus em cujo amor fomos criados e cujo amor nos sustenta. (...) É a rebelião que me incita a afastar-me para um «país longínquo»”<sup>97</sup>.*

---

<sup>93</sup>Cf. TILLICH, Paul, *Teologia Sistemática*, p. 278-287.

<sup>94</sup>Cf. FITZMYER, J. A., *El evangelio según Lucas*, pp. 677-678.

<sup>95</sup>Cf. MCKENZIE, John L. *Dicionário Bíblico*, Tradução de Álvaro Cunha, Paulinas, São Paulo, 1984. p. 349.

<sup>96</sup>Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês – Uma análise literária – cultural das parábolas em Lucas*, Sociedade religiosa edições Vida Nova, São Paulo, 1985, p. 161-162.

<sup>97</sup>NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, Ed. Paulinas, São Paulo, 2007, p. 56.

Bailey vai na mesma linha de argumentação devido ao pedido do filho: “*não posso esperar que morras*”<sup>98</sup>. O filho mais novo, tendo trocado os seus haveres por dinheiro (Lc 15, 13)<sup>99</sup>, parte para um lugar longínquo. O pedido que fez ao pai era ofensivo<sup>100</sup>. Ele não queria esperar até que acontecesse. Pretendia apossar-se daquilo que era seu por direito<sup>101</sup> de imediato, sem ter qualquer consideração pelo pai.

Face a esta situação, o pai retrai-se para que o filho exista na liberdade do seu pedido. O pai de quem Jesus nos fala não usa de autoridade para forçar à obediência e não apresenta resistência. Não se impõe para evitar a fuga do filho mais novo e compreende a atitude do filho mais velho.

Face ao exposto, analisam-se, sinteticamente, as três personagens da parábola, para compreender melhor o papel que cada uma tem na mensagem redentora de Jesus. Apresenta-se uma análise alargada sobre o pai, o filho mais novo e o filho mais velho, evidenciando algumas das suas características para compreender, em profundidade, cada uma delas e a importância das três para a narrativa.

---

<sup>98</sup>Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 164.

<sup>99</sup>Cf. RIENECKER, Fritz; CLEON, Rogers, *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*. Tradução de Gordon Chown; Júlio Paulo T. Zabatiero, Edições Vida Nova, São Paulo, 1985, p.139; BAILEY, Kenneth, *A poesia e o camponês, Uma análise literária-cultural das parábolas em Luca*, Tradução de Adiel Almeida de Oliveira, Sociedade religiosa edições Vida Nova, São Paulo, 1985, p. 218-219.

<sup>100</sup>Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 214. Para o autor, o facto de o pai dividir a herança antes da morte não era raro, no entanto, é de referir que não existe qualquer referência na literatura do Médio Oriente que indique que um filho tenha pedido a herança enquanto o pai vivia. É também notável o facto de o pai atender o seu pedido de dividir e dispor da herança naquele momento uma vez que, desta forma, o pai colocava em risco o seu direito de ser acolhido pelos filhos na sua velhice. Cf. (Ex 20, 12).

<sup>101</sup>Cf. ALLMEN, Jean-Jacques Von, *Vocabulário Bíblico*, ASTE, São Paulo, 1972, p. 166. Segundo o autor, ofensa contida no pedido de herança e no facto de vendê-la é ainda mais perceptível quando se entende que a propriedade, a terra do seu pai, é a terra que Deus havia prometido a Abraão, Isaac e Jacob e concedido ao povo, através de Moisés, como sinal de eleição divina. Ao tomar posse desta herança, a terra é dividida entre as tribos, clãs e famílias, de acordo com a vontade de Deus (Js 13, 7 –14, 5), ou seja, só Ele pode modificar esta decisão, pois ela é inalienável (Gn 13, 15). Em última instância, Deus é o único proprietário da terra, com liberdade para dispor da mesma da forma que lhe aprouver. Como consequência, a terra não pode ser transferida de uma tribo para outra (Nm 36, 1-12), não pode ser cobijada (Ex 20, 17), nem se podem mudar os limites de um campo (Dt 19, 14). É neste âmbito que se deve compreender também a Lei do ano jubilar (independentemente de esta Lei ter sido, ou não aplicada) que busca devolver ao antigo proprietário a terra perdida (Lv 25, 8ss). Assim, mesmo sendo permitido vender a colheita que ela produz (Lv 25, 16), é proibido vender a herança recebida de Deus, pois ela pertence unicamente a Ele (Lv 25, 23). A atitude do filho constitui, portanto, uma ofensa aos preceitos de Deus. A terra é graça divina, é presente recebido, tem carácter sagrado.

## 2.4.2– O pai da parábola como imagem teológica

O pai<sup>102</sup> da parábola apresenta-se, simultaneamente, como biológico e divino, considerando o perdão a mais clara expressão do amor paterno. Tanto o Antigo Testamento, como o Novo são unânimes em designar Deus como Pai. Assim, as duas figuras – a de Deus e a do Pai – podem ser consideradas, quer na sua individualidade, quer na junção de imagens, pois expressam significados semelhantes. Esta associação faz-se pela autoridade e o estatuto, no mundo bíblico<sup>103</sup>. A projecção, certamente, insuflava diversas dificuldades, principalmente na relação entre Deus e Cristo<sup>104</sup>. Não se discutem nem a simplicidade nem a riqueza desta associação no intuito de compreender o agir divino. Isso implica que o perdão do pai é também o perdão de Deus. A relação entre os filhos com o pai é a analogada relação dos Homens com o Criador.

Na figura do pai, entrecruza-se toda a narração como já se evidenciou. Ele é o sujeito que está no vértice do triângulo das personagens, relativa aos filhos<sup>105</sup>. É o elemento activo que resolve as situações de carência dos filhos, através da oferta de reconciliação e da sua promoção pela misericórdia<sup>106</sup>. Com efeito, vê-se, por um lado, o filho mais novo a receber a herança e, por outro, vemos o pai a usar todo o seu amor compreensivo e a promover a reconciliação entre os filhos<sup>107</sup>.

---

<sup>102</sup>Na parábola, a figura do pai tanto remete para o Deus que se deu a conhecer a Abraão, Isaac, Jacob e Moisés, como para o próprio Jesus, que andava e partilhava a mesa com publicanos e pecadores. Ele é descrito como essencialmente misericordioso (Lc 6.36), sempre disposto a perdoar, com um amor incondicional que se alegra com a volta dos filhos perdidos. É um Pai que não se revela pelo juízo (Jo 3.16-21; 8.15-16), nem gosta de acusar, mas que tem uma justiça própria, que busca e acolhe procurando criar vida no meio dos sinais de morte, que derrama o seu amor como forma de provocar o arrependimento, pois anseia por uma completa reconciliação.

<sup>103</sup>Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, Ed. Sigueme – Salamanca, 1990, p. 165-166. Neste contexto, o autor refere que a palavra ancestral “pai” é uma palavra fundamental na revelação bíblica.

<sup>104</sup>Cf. ALLMEN, Jean-Jacques Von, *Vocabulário Bíblico*, ASTE, São Paulo, 1972, p. 96.

<sup>105</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 101.

<sup>106</sup>Cf. RUBIO, Alfonso García, *Prioridade do perdão sobre a culpa*, Rio de Janeiro, 2005, p. 262.

<sup>107</sup>Cf. VAZ, A. S., «*Lectio divina da parábola do Pai misericordioso*», p. 210.

Deus, tipificado na figura do pai como ficou, previamente, claro, é apresentado como estando em total oposição com a imagem dos filhos que representarão os fariseus e escribas (o filho mais velho), e os pecadores (o filho mais novo). O pai é quem tem a capacidade de resolução dos problemas. A sua peculiar atitude acaba por caracterizar a parábola como género de “intriga de resolução”<sup>108</sup> porque é, essencialmente, amoroso, reconciliador, compreensivo. Funda uma relação próxima com os filhos, baseada na confiança, na aceitação, no perdão das faltas. Portanto, o pai é a fonte da coerência temática e narrativa de toda a trama, porque vai ao encontro de ambos os filhos<sup>109</sup>.

Esta marca é a gratuidade fundamentada no amor. Paradigma disso é a forma como a parábola apresenta o encontro com o filho que estava afastado: o pai corre em direcção a do filho mais novo; humilha-se; não sente vergonha dele e quer apenas reencontrá-lo, aspirando à reconciliação<sup>110</sup>.

A misericórdia do pai, portanto, inaugura, pelo perdão, uma nova vida. Uma nova relação é iniciada com o próprio pai, com a família e, implicitamente com Deus. A misericórdia é este movimento de amor que leva o pai a perdoar e a acolher o filho que estava perdido, permitindo-lhe fazer a experiência de reaproximação do pai que o converte<sup>111</sup> como o coração de Deus que transforma a ira e muda o castigo em perdão<sup>112</sup>. Deste modo, o pai entrega-se ao filho, dando-lhe por amor o mais específico da sua natureza.

---

<sup>108</sup>Cf. D. MARGUERAT; Y. BOURQUIN, *Cómo leer los relatos bíblicos*, Sal Terrae, Santander, 2000; p. 91.

<sup>109</sup>Cf. *Ibidem*, p. 210-213. O encontro de ambos os filhos, que surgem em paralelo, visto que o distanciamento de casa, por parte do filho mais novo, é produzido não só à nível exterior como também, e sobretudo, a nível interior, pela recusa do filho mais velho ao entrar em casa.

<sup>110</sup>Cf. JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, p. 131; Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 230. Segundo o autor “Um nobre oriental com roupas esvoaçantes nunca corre para parte alguma. Fazê-lo é humilhante”. Essa busca pelo filho é comparável com a busca da mulher pela moeda perdida e a do pastor que procura a sua ovelha.

<sup>111</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 103-106.

<sup>112</sup>RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 264.

A fim de compreender melhor esta personagemressalta-se agora, e mais concretamente, a figura do pai no Antigo Testamento e no Novo. Interessa, sobretudo, ver como é perspectivada a figura paterna e se há alguma evolução ou algum cambiante. Este levantamento permitirá valorizar o carácter do pai da parábola e do quadro de Rembrandt.

#### 2.4.2.1 – A figura do Pai no Antigo Testamento

Walter Kasper mostra a figura do pai no Antigo Testamento como “o Deus da revelação que fala em linguagem humana”<sup>113</sup> e que se manifesta “ao povo escolhido”<sup>114</sup>. Deus é Pai de Israel. Comovido pelas misérias do Seu povo no Egito, elegeu-o como primogénito, libertando-o e salvando-o daquela escravidão onde jazia (Ex 3, 7-8)<sup>115</sup>. Este Deus, apresentado como Pai do povo de Israel no Antigo Testamento, tem também características de um Pai clemente e compassivo, como podemos verificar pela boca dos profetas (Is 63, 15-16; Jr 31, 9-20; Os 11, 8-9).

A ideia de Deus a partir da paternidade não é algo exclusivamente judaico ou cristão, pelo contrário, é uma concepção antiga, um fenómeno originário na história das religiões, nomeadamente das religiões antigas<sup>116</sup>. No Antigo Testamento, aparece a imagem de Deus como Pai, por exemplo em: Dt 32,6; 2Sm 7,14; Sl 68,6; 89,27; Is 63,16; 64,7; Jr 3,4; 19; 31,9; MI 1,6; 2,10.)<sup>117</sup>. A paternidade de Deus e a filiação de Israel não eram concebidas do ponto de vista mitológico, mas da experiência concreta de

---

<sup>113</sup>Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, Ed. Sigueme – Salamanca, 1990, p. 166.

<sup>114</sup>Cf. Dt 14, 1-2

<sup>115</sup>Cf. GREFFÉ, C., “Pai” – *O nome próprio de Deus*, in Concilium, vol. 163/3, Vozes, Petrópolis, 1981, p. 51-52. Porém, outras passagens bíblicas mostram-nos esta paternidade implícita na acção de Deus pela salvação de Israel (Dt 26, 5-9. 32, 6-11; Ex 3,6. 15, 1-18. 19, 4-6; Jos 3, 10), através de uma Aliança (Ex 19; Dt 26, 16-19. 29, 9-20. 30).

<sup>116</sup>Cf. GALVÃO, António Mesquita, *As Antigas civilizações do Oriente Médio – História, cultura e religiões da Palestina pré-israelita*, Editora Ave-Maria, São Paulo, 2003, p. 14; Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, p. 165.

<sup>117</sup>Cf. KONINGS, Johan S. J. *Deus, Pai: Que significa?, Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, ano XXXI, n. 85, 1999, p. 311.

uma acção salvadora realizada na história<sup>118</sup>. Em Israel, Deus era visto como Pai, a partir de situações humanas e culturais do povo. As suas experiências quotidianas – as dificuldades e alegrias – forneciam elementos para caracterizar a Sua divindade. Mesmo enquanto povo nómada, a noção de Deus estava intimamente ligada à estrutura económica e moral da época. A novidade, portanto, em relação aos outros povos e às religiões, é que o Deus da revelação é Oúnico de Israel que Se insere no mundo e Se relaciona com a Sua criação através do amor, falando a linguagem humana<sup>119</sup>. Essa relação é entendida e experimentada pelos judeus a partir da imagem paternal de Deus<sup>120</sup>. Diante disso, é consequência natural atribuir ao Deus dos pais<sup>121</sup> e, posteriormente, a Javé, a característica masculina<sup>122</sup>. Uma vez que o chefe da casa, o sacerdote, enfim, toda a autoridade, provinha dos homens, Deus só podia ser compreendido como ser masculino na figura de um grande Pai.

A vida familiar das tribos da antiga Israel constituía-se numa estrutura patriarcal<sup>123</sup>. O pai é, portanto, a autoridade máxima da família, com poder para julgar e decidir<sup>124</sup>. Na época de Jesus, a mesma estrutura patriarcal permanece e continua a ser expressão da autoridade e do poder do pai, marido e chefe da família<sup>125</sup>.

---

<sup>118</sup>Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, p. 167.

<sup>119</sup>Ibidem, p. 166.

<sup>120</sup>Cf. GALVÃO, António Mesquita, *As Antigas civilizações do Oriente Médio*, p. 14.

<sup>121</sup>Cf. TEIXEIRA, Evilásio Francisco Borges, *Pater Omnipotens, Proprie Deus – A paternidade divina em Santo Agostinho*, Porto Alegre, v.33, n. 140, p. 285-323, 2003, p. 285; Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, Ed. Sigueme – Salamanca, 1990, p. 167-168.

<sup>122</sup>Cf. KONINGS, J. S. J. *Deus, Pai: Que significa?*, Perspectiva Teológica, Belo Horizonte, ano XXXI, n. 85, 1999, p. 309.

<sup>123</sup>Cf. DONNER, Herbert, *História de Israel e dos povos vizinhos*, Tradução de Cláudio Molz; Hans A. Trein. Volume I, Dos primórdios até a formação do estado, Editora Sinodal, São Leopoldo, 2006, p. 179-180.

<sup>124</sup>Cf. VAUX, R. De, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, Editorial Herder, 1964, p. 50.

<sup>125</sup>Cf. MOLTMANN, Jürgem. *O pai maternal*, Concilium, Petrópolis, 1981, p. 61.

### 2.4.2.2 – A figura do Pai no Novo Testamento

No Novo Testamento, a paternidade de Deus é manifestada e revelada nas palavras e na vida de Jesus<sup>126</sup>. Assim, com as suas obras e palavras, revela o Pai e dá-O a conhecer pelo Seu amor infinito<sup>127</sup>. Tornou os Homens seus filhos e irmãos de Jesus Cristo. Cumpriu-se o desígnio salvador do Pai. Jesus eleva todos à dignidade de filhos de Deus; derrama o seu Espírito: Rm 8, 15-17.

Compreendemos, então na parábola de Lc 15, 11-32, o recurso formal e estilístico desta tipologia para poder falar de Deus como pai que acolhe. Mediante a imagem de Deus como Pai, tipificada na pessoa do pai da parábola, podemos ver que Jesus via Deus como um Pai amoroso, como o seu *Abba*<sup>128</sup>. Ele exemplificou com perfeição, o verdadeiro relacionamento que o Pai quer ter com os filhos, como constata esta parábola por Ele contada<sup>129</sup>. A imagem que Jesus apresentou do Pai não foi a de um juiz severo, como aqueles dois filhos a entendiam e que ainda permanece na actualidade do século XXI, em diversas formas de religiosidade não cristãs, mas um Pai compassivo. Era alguém com quem o filho se podia relacionar intimamente, sem medo, numa relação de confiança, de segurança, onde o amor iria sempre prevalecer<sup>130</sup>. Exemplo disso é a íntima relação que Jesus manteve com o Pai, revelando a

---

<sup>126</sup>Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, p. 169.

<sup>127</sup>Cf. NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, Ed. A.O. Braga, 2007, p. 146.

<sup>128</sup>NOLAN, Albert, *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical*, p. 109. A. Nolan refere: “Ainda mais reveladora do que este uso da palavra *Abba* é a descrição que Jesus faz do pai cheio de amor, na parábola do filho pródigo. Este pai rejubila com o regresso do seu filho perdido, sem sequer pensar em castigo ou retribuição, não querendo ouvir falar da vida devassa e do esbanjamento de dinheiro a que o seu filho se entregara. A reacção espontânea deste *Abba* é o perdão incondicional”.

<sup>129</sup>BRAKEMEIER, Gottfried, *O ser humano em busca de identidade*, p. 27. Cf. RUBIO, Alfonso García, *Proridade do perdão sobre a culpa*, p. 249-273, Rio de Janeiro, 2005, p. 301. Para o autor, Jesus viveu uma relação intensamente pessoal com Deus. A profunda intimidade afectuosa, plena de ternura, vivida nesta relação íntima com Deus, é expressa por Jesus com a invocação *Abba* que aparece nas suas orações (cf. Mt 11,25; Mc 14,35-36).

<sup>130</sup>Cf. BRAKEMEIER, Gottfried, *O ser humano em busca de identidade*, p. 26.

*misericórdia entranhável*<sup>131</sup> de Deus para com a humanidade. A misericórdia faz parte da “essência íntima do Senhor” que ultrapassa o amor maternal<sup>132</sup>.

Deus é um pai de amor, cheio de ternura, paciência, misericórdia. Está disposto a sofrer, redimir, recuperar, salvar e resgatar o que estava perdido. Isto é manifestado com particular evidência na parábola do filho pródigo, onde a essência da misericórdia divina – embora no texto original não seja usada a palavra “misericórdia” – aparece de modo particularmente límpido na atitude de “compaixão”<sup>133</sup> do pai da parábola, tal como o evangelho lucano nos refere Lc 15, 20. Contribui para isso, não tanto a terminologia, como nos livros do Antigo Testamento, mas a analogia, já que permite compreender com maior profundidade o próprio mistério de misericórdia como drama profundo que se desenrola, em particular, entre o amor do pai e a prodigalidade, o pecado, do filho<sup>134</sup>.

O ponto de partida da espiritualidade de Jesus, a experiência de Deus como *Abba*<sup>135</sup>, inclui a consciência de que Deus é o Pai de todos os Homens, que ama e perdoa a todos de forma incondicional. Este ponto de partida, de Jesus, para revelar o amor de Deus, constitui o cerne do seu anúncio, visto resumir de modo pessoal a totalidade da Sua mensagem<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup>LEGIDO, Marcelino, *Misericórdia entrañable*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987.

<sup>132</sup>Cf. JOÃO PAULO II, *Carta encíclica Dives in misericórdia*, nota 52, p. 23-26.

<sup>133</sup>“Compaixão” - Termo utilizado no Evangelho de S. Lucas que manifesta a atitude de misericórdia do pai da parábola perante o pecado do filho mais novo. Para compreender esta atitude de misericórdia, pretende-se ler o evangelho no seu conjunto e estabelecer o confronto entre os sinópticos para perceber a mensagem que Jesus queria transmitir nesta parábola lucana. Deste modo, veja-se Mt 9, 9-13 “eu quero misericórdia e não sacrifícios...”; Mt 5, 23-24.

<sup>134</sup>Cf. *Ibidem*, p. 24.

<sup>135</sup>Cf. NOLAN, Albert, *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical*, p. 92, Segundo o autor, “o ponto de partida da espiritualidade de Jesus, a experiência de Deus como Abba, incluía a consciência de que Deus era um pai amoroso para todos os seres humanos. Deus ama e perdoa todos os Homens de forma incondicional. Era com esta convicção que Jesus se aproximava das pessoas do seu tempo”. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 265. Ratzinger refere que olhar para o contexto histórico desta parábola lucana delinea, por si mesmo, uma cristologia implícita. Jesus, a quem o Pai deu em plenitude o conhecimento de Deus, teve o privilégio messiânico de dirigir-se ao Eterno por Abba, invocação infantil que traduz uma atitude de confiança e que manifesta simultaneamente o segredo último da missão de Jesus; JEREMIAS, J., *Abba - El mensaje central del Nuevo Testamento*, p. 227, “A revelação de um Deus como Abba, compreende nuclearmente a sua mensagem e a sua afirmação messiânica. Sabemos pela oração no Getsémani que Jesus assim se dirigiu a Deus chamando-O desse modo (Mc 14, 36)”.

<sup>136</sup>Cf. KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, p. 171.

Segundo Brakemeier, na parábola do filho pródigo, Jesus apropria-se de uma imagem corrente, Deus é pai ou Pai como Deus, misericordioso, para marcar a Sua posição diante dos justos e pecadores, diante do filho mais novo e do mais velho filho do pai da parábola. A figura paterna apresentada na parábola tem no próprio Cristo a Sua encarnação. No entanto, Deus não apenas revelou em Cristo a sua paternidade, mas, também, apresentou a verdadeira condição de filho. Jesus representa o novo Adão, nas palavras do apóstolo Paulo (1Cor 15, 22. 45; Rom 5,12)<sup>137</sup>. Jesus tratava Deus por *Abba*, que quer dizer “Pai querido”, expressão que não agradava aos religiosos da época por expressar excessiva intimidade. Ele ensinou os discípulos a utilizarem a mesma designação. Entendia que Deus é um Pai e, portanto, está próximo e é íntimo. Não se vê distanciado dele como um filho orgulhoso. Pelo contrário, era o filho fiel (Mc 14. 36)<sup>138</sup>, nem o mais novo, nem o mais velho. A Sua justiça levou-o a morrer na cruz, símbolo do perdão definitivo. A partir dele, mediante a fé, todos são filhos adoptivos, mesmo a despeito do pecado.

Brakemeier refere ainda que, dada a proximidade do divino e do humano em Jesus, torna-se inevitável concluir que, Nele, está o humano em definição definitiva<sup>139</sup>. Sintetizando, o pai que Jesus nos descreve nesta parábola é a concretização definitiva da imagem veterotestamentária de Deus Pai misericordioso<sup>140</sup>.

Ficou bem explícito, enquanto, no Antigo Testamento, Deus não Se revela como o pai de cada indivíduo, mas do Povo (*filhos de Yahvé*), por meio de Jesus Cristo, em todo o Novo Testamento, é dada, uma nova filiação aos Homens individual e colectivamente. Deus é pai de cada um e

---

<sup>137</sup> BRAKEMEIER, Gottfried, *O ser humano em busca de identidade*, contribuições para uma antropologia teológica, Paulus, S. Paulo, 2002. p. 25.

<sup>138</sup> Cf. Ibidem, p. 26.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>140</sup> Cf. BAILEY, K., *Jacob and the Prodigal*, 142-146.

de todos, através de Jesus Cristo. Há, então, uma fraternidade universal que conhece o seu expoente máximo na oração do Pai-Nosso.

### **2.4.3– O filho mais novo**

Como já ficou expresso, o filho mais novo recebe do pai a parte da riqueza que lhe toca. Esta herança que o pai lhe concede é equivalente à própria liberdade e natureza de filho. O pai conhece o filho e bem pode imaginar o que ele vai fazer. Contudo, deixa-o partir. Assim, o filho deixa, por vontade própria, a casa paterna para esbanjar essa herança numa «terra longínqua»<sup>141</sup>. A distância física deste filho traça um percurso inimaginável de abandono antes do regresso a casa, ou seja, da perdição à conversão. Este trajecto do filho pode ser visto sob três momentos chave e, com eles, cada leitor, em certo sentido, se identificará, com o filho pródigo, quando se entrega ao pecado: o *afastamento*, o *processo de conversão* e o *regresso*.

#### **2.4.3.1 – O afastamento**

O processo de “afastamento” inicia-se quando o filho abandona a casa do pai, após receber a herança, e parte para uma terra distante<sup>142</sup> (Lc 15, 13). Segundo Henri Nouwen, no contexto da parábola do filho pródigo, a partida do filho traduz uma rejeição cruel do lar onde ele nasceu e foi criado. Simultaneamente, significa uma ruptura com a mais preciosa

---

<sup>141</sup>Os Padres da Igreja viram sobretudo o distanciar-se interiormente do mundo do pai, do mundo de Deus, que cria uma ruptura íntima da relação, ou seja, o afastamento daquilo que é autêntico. Cf. AGOSTINHO DE HIPONA, *Discurso 112 A, em Opere disant'Agostino*, edizione latino-italiana, vol. XXX/2, Città Nuova, Roma, 1983, pp. 398-413.

<sup>142</sup>Cf. RIENECKER, Fritz; CLEON, Rogers, *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*, Ed. Vida Nova, São Paulo, 1985, p.139.

tradição apoiada pela comunidade paternal da qual ele fazia parte<sup>143</sup>. Deixar a casa paterna era considerado um grave insulto às Leis e aos costumes da época, principalmente aos valores religiosos, cultivados pela família, como o mandamento que continua a prescrever o dever de cuidar dos pais na velhice (Ex 20,12;Ef 6,1-3)<sup>144</sup>.

A partir daí, o filho mais novo passa a viver em pecado, dissolutamente e longe dissipa todos os bens, vivendo<sup>145</sup>, desperdiçando o património de modo irresponsável, com festas e uma vida desregrada, marcada por excessos e esbanjamento (cf. Lc 15, 14). O termo grego usado, na parábola, para indicar o património esbanjado tem, na linguagem dos filósofos gregos, o significado de «substância», de natureza. Neste sentido, o filho mais novo esbanja a sua natureza de filho<sup>146</sup>, o que comporta, em si, uma ideia para a interpretação da parábola.

Depois de gastar todo o dinheiro, não tinha que comer e começou a passar necessidades. Depois de isso ocorrer “*sobreveio, naquela região uma grande fome*” (v. 14). Era difícil conseguir ajuda, já que a maioria das pessoas também enfrentava dificuldades. No entanto, ele sujeita-se às consequências da sua opção de vida e compreendeo que é viver longe dos cuidados do pai: “*quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome*” (v. 17). A sua inexperiência coloca-o numa

---

<sup>143</sup>NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 41.

<sup>144</sup>Cf. LANCELOTTI, Angelo; BOCCALI, Giovanni, *Comentário ao Evangelho de São Lucas*, Vozes, Petrópolis, 1979, p. 159. “Ir para terras pagãs significa, sobretudo, um abandono de Deus, já que os pagãos eram considerados, pelos judeus, distantes. Cf. ALLMEN, J. Jacques von, *Vocabulário Bíblico*, p. 272. Para compreender este autor, é preciso lembrar que Israel, pouco tempo antes, regressara do exílio, sofria com os povos vizinhos e com o domínio estrangeiro. A época de Jesus era marcada por um particularismo judeu com ênfase em aspectos que ressaltavam a identidade judaica como a restauração e a centralidade do culto e da Lei, destacando-se a de pureza e impureza. O contacto com os pagãos era condenado e, mesmo que a soberania de Deus fosse universal, ela concentrava-se essencialmente no templo (Zc 8.20-23) e na própria terra prometida (Is 66.18ss), de onde se esperava que todas as nações praticassem o culto judeu e se submetessem à Lei (Zc 14, 16ss). Dessa forma, ir para terras distantes era, também, um abandono de Deus e da Lei, expressão da sua vontade e norma da aliança. Ou seja, significava desprezar a própria identidade, os seus valores morais e éticos enquanto judeu”.

<sup>145</sup>Cf. RIENECKER, Fritz; CLEON, Rogers, *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*, p.139, “No livro do Deuterónimo, relativamente às orientações dos códigos legais, a punição para o filho que vive dissolutamente é a morte por apedrejamento (Dt 21, 18-21). Importa que o mal seja expurgado do meio do povo, a fim de não ameaçar a estabilidade da comunidade e, principalmente, da aliança firmada com Deus”.

<sup>146</sup>RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 261.

situação de desespero e de miséria<sup>147</sup>, levando-o ao desejo de regressar ao que era dantes: “*Vou-me embora, procurar meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o céu e contra ti*” (v. 18). Se o desejo faz parte da essência de quem se encontra a caminho da perfeição, porque estacarente de ser, a perversão do desejo acorrenta e arrasta o homem para o não ser, como mostra a parábola em análise.

O filho mais novo, com fome e sem qualquer dinheiro, sente a emergência de conseguir um meio de sobrevivência. Por isso, pede emprego a um dos cidadãos daquela terra, que o mandou para os campos a guardar porcos (cf. Lc 15, 15). Esses dois acontecimentos ferem e atingem directamente o judeu: associar-se a um pagão (Act 10, 28) e cuidar de porcos (Lv 11, 7), animais impuros e malditos para a religião judaica, de acordo com os preceitos da Lei<sup>148</sup>. No entanto, acorrentado ao desejo, não se importa com a perda da pureza, sujeitando-se a ser guardador de porcos<sup>149</sup>.

Da vida abundante que conheceu em casa, passa, agora, a ser empregado na mais degradante ocupação conhecida pelos judeus<sup>150</sup>. Sem dúvida, encontrava-se numa situação realmente má, para aceitar este trabalho, pois feria o seu orgulho e seu auto-respeito<sup>151</sup>. Tal facto mostra que o filho mais novo está em terras pagãs, onde não se cumprem as Leis de guardar o sábad e de purificação, nem se prepara a ceia ritual. Portanto, a pobreza faz com que sinta a necessidade de renegar a sua religião e de abandonar os valores mais basilares nos quais foi educado. É, no fundo, uma rejeição radical da tradição da qual é herdeiro.

---

<sup>147</sup> Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 220. Para o autor, “um judeu solitário num país estranho e distante, sem dinheiro nem amigos, seria especialmente vulnerável durante uma época de grande fome. O texto parece notar este facto, adicionando um pronome enfático. O versículo 14 diz: ‘Ele começou a passar necessidades’. Ele, mais do que os outros, começou a passar necessidades”.

<sup>148</sup> Cf. *Ibidem*, p. 221.

<sup>149</sup> Cf. LEON – DUFOUR, X., *Vocabulário de teologia bíblica*, pp. 224-225.

<sup>150</sup> Cf. RIENECKER, Fritz; LEON, Rogers, *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*, Edições Vida Nova, São Paulo, 1985; p. 139.

<sup>151</sup> Cf. CHAMPLIN, Russel Norman, *O Novo Testamento interpretado versículo por versículo*, (Volume 2 – Lucas e João), Hagnos, São Paulo, 1982, p. 153.

A partir daí, é como se perdesse a condição de ser homem, desejando inclusive poder comer as alfarrobas que alimentavam os porcos; mas ninguém lhe dava nada. Segundo Josef Schmid, comer alfarrobas significava, na Palestina, a mais dura das misérias<sup>152</sup>. Os animais eram mais valorizados do que ele. Estava no auge da degradação moral e física<sup>153</sup>. O filho orgulhoso, independente, que saíra de casa, desejoso de liberdade é agora um escravo, uma pessoa que perdeu a dignidade, sendo até excluído da sociedade (Jr 30.14)<sup>154</sup>. Ele compreende, então, a gravidade da sua miséria e a intensidade da solidão que experimenta. Este momento é o início do abandono total de si mesmo, do orgulho, mergulhado na dor e na culpa. É o momento em que o filho mais novo “*cai em si*”, toma consciência do estado de degradação a que chega.

### 2.4.3.2 – O processo de conversão

Segundo Lenski<sup>155</sup>, a expressão “*E caindo em si...*” (v. 17) exprime a atitude de reconhecimento da culpa, visto que, durante toda a sua trajetória, desde a saída da casa paterna, o filho mais novo se encontrava fora de si, da razão. A partir desta consciencialização, começa, para o filho mais novo, o processo de conversão, já que, progressivamente, descobre o erro de ter abandonado a casa e toda a abundância de bens que lá existia.

Na liberdade e na independência sem limites, este filho sente-se perdido e indigno. Está consciente de que foi o responsável por esta situação de vida<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup>SCHMID, Josef, *El Evangelio según San Lucas*, Herder, Barcelona, 1968, p. 364; Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré, mensagem e história*, p. 103.

<sup>153</sup>Cf. RIENECKER, Fritz; CLEON, Rogers, *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*, p. 139.

<sup>154</sup>Cf. CHAMPLIN, S. J. Ferdinando, *Escritores modernos ante a parábola do filho pródigo*, Cultura e fé, Porto Alegre, n. 56, p. 25-40, 1982, p. 153.

<sup>155</sup>Cf. LENSKI, R. C. H., *La interpretación del Evangelio según San Lucas*, El Escudo, México, 1963, p. 708.

<sup>156</sup>Cf. CHAMPLIN, *Escritores modernos ante a parábola do filho pródigo*, p. 154; RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 261, “O homem que entende a liberdade como puro árbitro, podendo fazer o que

O reconhecimento dos seus erros conduz o filho mais novo ao arrependimento. Ele lembra-se, então, da estabilidade e da segurança do lar, pois os trabalhadores do pai têm pão com fartura, enquanto ele, na situação precária em que se encontra, morre de fome. Esta é lembrança que o leva a assumir a sua culpa, porque nunca amou verdadeiramente o pai. Neste sentido, Balthasar refere:

*“Ao encontrar o amor de Deus em Cristo, o homem não experimenta apenas o que é verdadeiramente o amor; experimenta, ao mesmo tempo, de modo irrefutável, que ele, o pecador e o egoísta, não tem verdadeiro amor. Experimenta duas coisas numa só: a finitude criatural do amor e o seu empedernimento culpável”*<sup>157</sup>.

Para Leon L. Morris, o “*cair em si*” não tem Deus ou o pai como motivação, mas o desejo de não morrer naquele lugar como indigente<sup>158</sup>. Entretanto, a decisão não se deve somente à miséria. Ele recorda com saudade o tempo que vivera na casa paterna e percebe que ainda há tempo de voltar para pedir perdão, como prova da autenticidade do seu arrependimento. Recorda-se das provas de amor que recebeu do pai e decide regressar a ele, reconhecendo o seu pecado sem ter a ousadia de se desculpar<sup>159</sup>. Nesse preciso momento, acontece a mudança. O filho pródigo dá-se conta que se encontra perdido<sup>160</sup>.

As alfarobas dos porcos, às quais não tinha acesso, assim como a terra estranha, e agora, ameaçadora, fazem-no lembrar a casa, o amor da família e o alimento que lá era servido. Tudo isso condu-lo aos fundamentos da sua identidade, pois recordando todos os privilégios que tinha, dos valores nos quais foi educado e do amor recebido. Na casa do

---

quer e ir aonde lhe apetece, vive na mentira, já que ele, por sua própria natureza, é parte de uma reciprocidade: a sua liberdade é uma liberdade que deve ser partilhada com os outros. A sua própria natureza traz inscrita em si mesma disciplina e norma; identificar-se intimamente com estas: tal é a liberdade”.

<sup>157</sup>BALTHASAR, Hans Urs von, *Só o amor é digno de fé*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2008, p. 61.

<sup>158</sup>Cf. MORRIS, Leon L., *O Evangelho de Lucas*, Vida Nova, São Paulo, 1974, p. 227; BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, pp. 224-225.

<sup>159</sup>SCHMID, Josef, *El Evangelio según San Lucas*, Herder, Barcelona, 1968, p. 364.

<sup>160</sup>RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 262.

pai, nada faltava. Tinha o necessário para uma vida digna, não só em termos materiais, mas, principalmente, afectivos e emocionais, de que se excluiu<sup>161</sup>. Diante disso, ele entende que precisa do perdão do pai para se libertar da culpa que carrega por tudo o que fez, pela vida dissoluta e pelo sofrimento que lhe causou.

Sofrendo com este sentimento, somado ainda à situação de indignação em que se encontra, este filho escolhe viver, não se deixando morrer (1Jo 5,4). As palavras de arrependimento brotam como expressão do “cair em si”: “Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus jornaleiros” (vv. 18-19). O “cair em si” é o primeiro passo para o perdão, seguido da confissão do pecado, do erro. Ele reconhece, não só a ofensa ao pai, representante de toda a família, mas também a Deus. Portanto, aponta para as faltas e para a dor da culpa. O viver como empregado levou-o a “cair em si”, ou seja, a reconhecer a condição miserável em que se encontrava. Esta atitude é uma conversão que permitiu-o libertar-se dessa situação miserável, regressando, para permanecer ao lado daquele que verdadeiramente o ama.

O seu maior pecado não foi o de ter exigido e desperdiçado a sua herança, mas o de se ter afastado, ao partir de casa, do amor do pai, da família, da comunidade e de Deus<sup>162</sup>. Esse reconhecimento coloca-o em movimento, iniciando a longa viagem do regresso, fruto de um processo de conversão. Neste sentido, a conversão consiste em encontrar de novo o caminho de regresso a casa do pai e em abandonar-se à acção da graça de Deus rico em misericórdia, que vem ao encontro dos filhos (Lc 15, 20-

---

<sup>161</sup>Cf. ALLMEN, Jean-Jacques Von, *Vocabulário Bíblico*, p. 330.

<sup>162</sup>Cf. Ibidem, p. 319. “O termo usado mais frequentemente (para o pecado) vem de uma raiz que significa extraviar-se, errar o seu alvo”. O ser humano é compreendido, no Antigo Testamento, não como ser isolado, mas como aquele que está em relação, inserido numa comunidade, num povo. Então, pecar é desviar-se da vontade de Deus, ferir a aliança ou a comunidade, ou seja, pô-la em perigo. Esta compreensão fundamenta-se no facto de que a pessoa que peca, peca sempre contra o outro, o ser humano, Israel e o seu Deus, a aliança. “O pecado, portanto, é o aspecto de uma relação, tal como a justiça.

28)<sup>163</sup>. O pai, com a sua misericórdia e perdão, ao possibilitar a conversão, potencia o começo de uma vida nova<sup>164</sup>. O narrador coloca o filho mais novo numa situação extrema para o levar a exprimir as razões que o impeliram a regressar, demonstrando que ele é ainda capaz de pensar, de fazer cálculos<sup>165</sup>, dispondo-se a voltar ao seio paterno.

### 2.4.3.3 – O regresso

O filho mais novo reorganiza a sua vida, decidindo honrar novamente o pai com humildade e respeito (Lc 15, 18). A lembrança do amor que recebia fundamenta a confiança de um possível perdão, pedindo-lhe para viver, ao menos, como um dos empregados (Lc 15, 19). Esta confiança no amor do pai não o deixou estático. O filho compreende que só era um homem livre na sua casa<sup>166</sup>. Neste sentido, o amor é o movimento de retorno<sup>167</sup> que capacita para ir em direcção a Deus e devolve a dignidade de filho perdida aquando do pecado. Assim, o filho mais novo decide partir para regressar a casa do pai: “*E, levantando-se, foi ter com o pai.*” (v. 20).

Ao reencontrá-lo, tudo o que havia pensado e planeado torna-se uma realidade sobreabundante. Ele pode confessar os próprios erros frente a frente. O filho reconhece a culpa e confessa: “*Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho*” (v. 21). O processo de conversão passa por um momento concreto, em que é preciso admitir o

---

<sup>163</sup>Cf. JEREMIAS, J., *Teologia do Novo Testamento*, p. 235.

<sup>164</sup>Cf. GNILKA, J., *Jesus de Nazaré – Mensagem e história*, p. 107

<sup>165</sup>ALETTI, J.-N., *Voltar a falar de Jesus*, Cotovia, Lisboa, 1999, p. 214.

<sup>166</sup>RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 262.

<sup>167</sup>Cf. CARVALHO, M. Manuela de, *A consumação do homem e do mundo*, Universidade Católica Portuguesa, 2ª ed., Lisboa, 2004, p. 103. “O encontro com o Outro e o ser tomado no fogo do amor divino que provoca comunhão, que julga, que purifica e ilumina, e que também atormenta aquele que O nega. (...) É a vida enxertada no amor divino que vence a morte, a vida enxertada na acção de Deus que se exprime visivelmente na história nos actos de comunhão que qualificados de eclesiais, de realizadores da assembleia santa. É a vida de comunhão que vence a morte, essa experiência de solidão que contraria a natureza humana criada para o encontro com os outros, no encontro com o Outro, o qual torna participantes de plenitude todos os encontros da terra”.

pecado e manifestar o arrependimento<sup>168</sup>. Contudo, a situação não corre como previsto. Ele só consegue formular parte daquilo que se propôs dizer porque o pai, perante a euforia e a alegria que sente, não deixa que o filho termine o discurso (cf. Lc 15, 21-22). Para ele, a primeira parte da confissão é já um ponto de partida. Demonstra todo o arrependimento e o remorso do filho. Aqui, vemos Deus como um pai comovido até às entranhas pelo regresso do filho. Ao avistá-lo, corre ao seu encontro (Lc 15, 20); abraça-o; beija-o; pede que o vistam e convida a família para uma festa (Lc 15, 22)<sup>169</sup>. Através de todos estes gestos, o pai com roupa festiva simboliza a gratuidade do perdão, restituindo a filiação e, conseqüentemente, a dignidade daquele que estivera perdido. Esta dignidade, produzida pelo perdão e pela aceitação do pai, traduz-se no bem-estar físico e espiritual. Está livre da fome, da vergonha diante das humilhações experimentadas<sup>170</sup> e, principalmente, da culpa que carregava por causa dos erros e das ofensas cometidas. O filho passa a entender que a verdadeira herança não era a posse, mas o amor abundante do pai, ou seja, de Deus (Jr 10,16; Sl 16 e 73).

#### **2.4.4 – O filho mais velho**

A parábola coloca, em alternância, os pontos de vista do filho mais velho e do pai. Na narração da segunda parte da parábola, depois do trecho do regresso do filho mais novo, o narrador dá ao filho mais velho a possibilidade de exprimir as razões do seu ressentimento. Ao fazê-lo, põe em evidência a semelhança e o raciocínio dos dois filhos.

---

<sup>168</sup>Cf. MORRIS, Leon L., *O Evangelho de Lucas*, p. 228.

<sup>169</sup>BENTO XVI, *Deus caritas est*, nº 12- Neste contexto, o Papa refere o seguinte: “A verdadeira novidade do Novo Testamento não reside em novas ideias, mas na própria figura de Cristo, que dá carne e sangue aos conceitos – um incrível realismo. (...) Quando Jesus fala (...) do pai que sai ao encontro do filho pródigo e o abraça, não se trata apenas de palavras, mas constituem a explicação do seu modo próprio de ser e agir”.

<sup>170</sup>Cf. VERGOTE, Antoine, *Processos psicológicos – vergonha, sentimento de culpa – e sentido bíblico do pecado*, em particular em Romanos 7, Edições Loyola, São Paulo, 2001, p.131-135.

Para Jesus, o que se refere ao filho mais velho não visa simplesmente Israel (os pecadores que se lhe dirigiam também eram judeus), mas o perigo específico que corriam os judeus piedosos. Estão em causa aqueles que com Deus vive «em regra», ou seja, os que seguem “*sem nunca transgredir uma ordem tua*” (v. 29) como exprime Grelot<sup>171</sup>.

J. N. Aletti refere que ambos os filhos usam os mesmos critérios, os da justiça distributiva, embora o comportamento de cada um deles tenha sido totalmente diferente<sup>172</sup>. Este autor mostra que a reacção agressiva e ressentida do filho mais velho, perante o regresso do irmão e da festa preparada pelo pai, é apresentada como sendo o modo de agir dos fariseus e escribas, que revela o orgulho como base estrutural e existencial da vida do primogénito, como consequência da sua compreensão de justiça<sup>173</sup>. Deste modo, não só fornece as balizas para um alto conceito de si mesmo, ou seja, uma auto-suficiência vazia de amor, para um orgulho doentio. Vê-se numa imagem glorificada, e revela também um sujeito capaz de ordenar a vida a partir de preceitos, exigências de uma autoridade idealizada, um Deus/Pai juiz. O resultado é um vazio de misericórdia, o não reconhecimento do outro, o desejo de vingança diante do orgulho ferido, o ódio contra o ofensor, a exclusão e a frieza das relações. O filho mais velho aponta directamente ao pai como deveria ter recompensado a sua fidelidade exemplar e o que não lhe deveria ter feito em relação ao filho mais velho<sup>174</sup>. Por outras palavras, Aletti explica que glorificar a sua própria imagem, o próprio ego, é um mecanismo egocêntrico, frágil. Desmorona-se diante de acções e palavras que não reconhecem o valor das obras meritórias realizadas, nem dá o devido prestígio diante do esforço empregado nessa tarefa ou o *status* daquele que se entende como justo.

---

<sup>171</sup>Cf. GRELOT, Pierre, *Les paroles de Jesus Christ*, Desclée de Brouwer, Paris, 1986, p. 229.

<sup>172</sup>Cf. ALETTI, J. N., *Voltar a falar de Jesus Cristo*, Cotovia, Lisboa, 1999, p. 213.

<sup>173</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 268; NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, pp.56-57.

<sup>174</sup>Cf. ALETTI, J. N., *Voltar a falar de Jesus Cristo*, p. 215.

O afastamento de casa do filho mais velho é também verificável: “*Ora, o filho mais velho estava no campo. Quando regressou, ao aproximar-se de casa ouviu a música e as danças.*”(v. 25). A primeira vez que o filho mais velho surge é referido que se encontrava fora de casa. O seu regresso do campo é colocado, simbolicamente, em paralelo com o regresso do irmão das terras distantes. Ambos se afastaram da casa paterna<sup>175</sup>.

Estar no campo demonstra que ele, fiel ao pai, está a cumprir os seus deveres de filho, obedecendo às Leis e respeitando os costumes da época. Entendia-se como o filho exemplar. Aparentemente ao contrário do irmão, nada havia que se pudesse depor face a sua conduta irrepreensível<sup>176</sup>. Ele serve com respeito, submissão e fidelidade. Esse agir recto e essa conduta intocável surgem como forma de cumprir as expectativas que atribui ao pai, a Deus. O filho mais velho entende, portanto, que ambos esperam dele a submissão completa, em temor e tremor (Fil 2,12). Assim, à medida que atende com rectidão essas expectativas, a partir de uma auto-compreensão enganadora, perspectiva-se como sujeito sem falhas e passa a sentir intenso orgulho de si mesmo.

Naquele dia, ao chegar a casa, após um longo dia de trabalho, ouve música e sente medo de ter sido excluído de algo importante. Percebe que

---

<sup>175</sup>Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 218. Esse afastamento pode ser ilustrado de acordo com Bailey: “o filho mais velho é mencionado duas vezes na primeira parte da parábola que trata do irmão mais novo. No versículo 11, podemos ler que o pai tem dois filhos e, no 12, que o mais velho também recebe a sua parte na herança. Diante disso, espera-se que ele reaja de duas maneiras. Primeiro, ele deveria recusar-se a aceitar a sua parte, como sinal de protesto contra as implicações do pedido de seu irmão. O seu silêncio sugere fortemente que o seu relacionamento com o pai não era como devia ser. E segundo, assuma o papel tradicional de conciliador. A terceira parte é escolhida tendo como base a intimidade do seu relacionamento com ambas as partes em conflito. Neste caso, o papel de conciliador é lançado sobre o filho mais velho, por todas as pressões e evidências do costume e da comunidade. O seu silêncio significa recusa. Finalmente, como já foi observado, o pai «*dividiu os seus bens entre eles*». Dessa forma, o filho mais velho também beneficiou com a transacção. Ele sabe que o pedido é impróprio e que se espera que ele seja negado com sonoras afirmações de lealdade infinita ao pai. Mas aceita em silêncio. O filho mais velho, mesmo não fazendo o pedido da herança, mas aceitando a sua parte na divisão dos bens, o filho mais velho automaticamente associa-se ao mais novo na ofensa que tal pedido constitui. Além disso, não se apresentar como mediador nesse conflito, como seria expectável, demonstra que também ele está afastado, não reconciliado com o pai nem com o irmão e nem consigo mesmo. Também ele precisa regressar e reconciliar-se”.

<sup>176</sup>Cf. MORRIS, Leon L., *O Evangelho de Lucas*, p. 229.

havia uma celebração alegre e vibrante em casa. Considera que o seu orgulho foi ameaçado e, por isso, sente-se ofendido. Para K.Bailey, o pai sabe que este seu filho ficará perturbado com a notícia e se for informado com antecedência, pode tentar impedir a comemoração<sup>177</sup>. Por isso, espera pelo habitual regresso, esperançoso de que a alegria de todos o possa contagiar. Porém, o ressentimento foi mais forte. K. Bailey chegou a esta conclusão, porque tinha em conta a posição implacável do filho mais velho face a posição perdoadora do pai, ambas relatadas na parábola em estudo.

#### 2.4.4.1 – O ressentimento

O filho mais velho chamou *um dos servos e perguntou-lhe o que era aquilo. Disse-lhe ele: 'O teu irmão voltou e o teu pai matou o vitelo gordo, porque chegou são e salvo (v. 27)*. O retorno do irmão e a festa preparada pelo pai ferem-lhe dolorosamente o seu amor-próprio, o orgulho. Ele sabe que tem sido um bom filho<sup>178</sup>. Esforça-se por corresponder às expectativas paternas, por isso, não compreende as benesses dadas ao irmão mais novo que tanto sofrimento provocou. A raiva e o sentimento de ter sido injustiçado impedem que participe da alegria<sup>179</sup>. Ele parece estar humilhado. O primogénito, então, *encolerizado, não queria entrar; mas o seu pai, saindo, suplicava-lhe que entrasse (v.28)*. O pai, que antes saíra ao encontro do mais novo, parte, agora, em busca do mais velho, e através de súplicas bondosas, pede que participe da sua alegria, que só será completa se houver comunhão entre ambos os filhos. Ele anseia por uma completa reconciliação e a unificação da família, que agora é possível com a volta do

---

<sup>177</sup> Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 239. Para o autor, a festa não se restringia apenas à família, mas, provavelmente englobava toda aldeia. O pai quer chamar a atenção de todos para a reconciliação, que é, nesse sentido, também a reconciliação do jovem com esse grupo maior reintegração social.

<sup>178</sup> Cf. NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 79.

<sup>179</sup> Cf. BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 241.

mais novo. Portanto, «é preciso»<sup>180</sup> que o mais velho também “caia em si”, para que reconheça os seus erros e experimente o perdão. É somente dessa forma que poderá ser liberto do orgulho e do ressentimento. O perdão possibilitar-lhe-á assumir uma auto-compreensão mais realista de si mesmo. No entanto, o primogénito está irredutível no próprio orgulho ferido. Agora é ele que se torna o filho perdido, o filho pródigo<sup>181</sup>.

Ele, que nunca deixara, o pai por muito tempo e para ir muito longe da casa paterna, não consegue compreender o porquê de receber com tanto carinho<sup>182</sup>, com tanta honra, um filho que desperdiçou os bens da família, que abandonou todos por uma vida dissoluta em terras distantes. Perante esta situação, o filho mais velho sente que foi tratado injustamente<sup>183</sup>. Elenada sabe das mudanças e dos percursos interiores do outro, do caminho que o levou para tão longe, da sua queda e do seu reencontro interior. Ele vislumbra, simplesmente, a injustiça<sup>184</sup>. Neste sentido, J. Gnilka refere que a função do filho mais velho consiste em condenar a relação do pai com o seu irmão, coincidindo em particular com a opinião do mundo. O seu juízo está em contraste com o amor do pai<sup>185</sup>. Ele não quer ter participação em tudo aquilo e recusa-se a entrar. Descarta qualquer oportunidade de reconciliação. Para Lenski, nessa hora, *“toda a cegueira, o egoísmo, a perversidade e a própria justiça deste irmão brotam à*

---

<sup>180</sup>Cf. ALETTI, J. N., *Voltar a falar de Jesus Cristo*, p. 215 – 216. O autor refere que este “é preciso” é o do amor alheio a qualquer cálculo, do perdão sem condições, da humanidade de Deus. O “é preciso” do filho mais velho e do filho mais novo, passa pelo conceito de retribuição, justiça que o pai não abandona, mas que faz desmoranar-se em nome de outro «é preciso», que toma de compaixão.

<sup>181</sup>Cf. CHAMPLIN, Russel Norman, *O Novo Testamento interpretado versículo por versículo*, p. 156; STORNILOLO, Ivo, *Você entraria?* (Lucas 15, 11-32), *Vida Pastoral*, ano XL, Julho/Agosto de 1999, São Paulo, 1999, p. 12, este autor diz-nos que “a parábola dá a entender que a proximidade exterior não significa, necessariamente, proximidade do coração. Pode-se viver uma vida inteira na casa do pai. “O irmão mais velho reage de forma oposta à do seu pai. O pai sente as entranhas comoverem-se de compaixão, e transborda em abraços e beijos. O filho mais velho sente também comoção interior, mas pela inveja, ressentimento e rancor. O pai explode em alegria. O filho explode de raiva. E, por isso, recusa-se a entrar. Porque dentro está o irmão que se perdeu no meio aos pagãos, prostitutas e porcos; ele, o justo, fica de fora, sem participar da alegria do pai e dos convidados”.

<sup>182</sup>Cf. FORTE, Bruno., *Porquê confessar-se?*, p. 42-43. Este autor diz-nos que a parábola dá a entender que a proximidade exterior não significa, necessariamente, proximidade do coração. Pode-se viver uma vida inteira na casa do pai.

<sup>183</sup>NOLAN, Albert, p. 90.

<sup>184</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, A esfera dos livros, Lisboa, 2007, p. 266.

<sup>185</sup>Cf. GNILKA, Joachim, *Jesus de Nazaré*, p. 101.

*superfície*<sup>186</sup> emergem das profundidades do ser. Na queixa feita ao pai, percebe-se que a obediência e o dever, que a princípio causavam orgulho, tornaram-se um peso, e o trabalho, escravidão<sup>187</sup>.

No entender de Jesus, o irmão mais velho não foi tratado injustamente. Ele está apenas com ciúmes, porque quer ser ele o preferido e quer ver o seu irmão castigado e não perdoado<sup>188</sup>. Rivalizando com o irmão, não se apercebe que o amor do pai é tão grande que não tem preferências. Portanto, o amor do pai é maior que o dos filhos. O amor divino ultrapassa o humano e as suas limitações egoístas.

#### **2.4.4.2 – Revelação do carácter**

A resposta do filho mais velho ao pai: *“Há já tantos anos que te sirvo sem nunca transgredir uma ordem tua”* (v. 29) mostra que a indignação ganha forma, concretiza-se a partir de justificações. Ele vive sob a sua própria justiça e julga o pai ingrato porque, ao receber o irmão com festa, estaria a desvalorizar todos os seus esforços no cumprimento do dever. Este é entendido como expectativa que o pai nutre a seu respeito. Preocupara-se tanto em seguir as regras para lhe agradar, para receber o seu reconhecimento, que deixou de aproveitar o amor gratuito que ele oferecia. Por isso, está ressentido com a festa preparada. A vida desregrada do irmão tivera recompensa, enquanto a sua fidelidade não. Apesar de se entender como um filho exemplar, nunca soube realmente o que isso significara. No fundo, o filho mais velho não sabe o que é ser filho e, por conseguinte, tem uma imagem equivocada do pai<sup>189</sup>. De acordo com Albert Nolan, o mais velho tem dificuldade em perdoar ao irmão porque não tem ainda a

---

<sup>186</sup>LENSKI, *La interpretación del Evangelio según San Lucas*, p. 714.

<sup>187</sup>Cf. COMENTÁRIO BÍBLICO Broadman, *Lucas – João*, Vol. 9, Impresso em gráfica própria, Rio de Janeiro, 1969. p. 155. Segundo o dicionário, “*sirvo*” é, literalmente, tenho sido teu escravo.

<sup>188</sup>Cf. NOLAN, Albert, *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical* pp. 90-91

<sup>189</sup>Cf. MORRIS, Leon L., *O Evangelho de Lucas*, p. 229.

experiência de Deus como Abba. Assim, o filho mais velho não compreende a atitude do pai perante o irmão<sup>190</sup>. É indiciado que, talvez de forma menos óbvia, também o filho mais velho tenha sonhado com uma liberdade ilusória. A sua atitude mostra ao leitor como ele, interiormente, se tornou amargo na obediência, ignorando a graça que é estar em casa, a verdadeira liberdade que ele tem como filho<sup>191</sup>.

O filho mais velho é, de facto, uma personagem desconcertante. Ele sempre viveu na casa do pai, mas sempre se sentiu longe dela. Pensa que é o filho fiel, mas comporta-se como escravo obediente. Segue à risca todas as ordens do pai, mas ressentido de não receber recompensas. É capaz de fidelidade, mas incapaz de amar. Tais são os fariseus, que praticam a religião, mas não amam. Por isso, não compreendem o amor que perdoa. Na sua religião só há lugar para o ‘mérito justo’: a recompensa pela observância às leis. O sistema é tão fechado que não sobra lugar para o amor e a gratuidade, a reciprocidade e a solidariedade nas relações. Está tão isolado, tanto quanto, como o irmão que esbanjou tudo e ficou na miséria,<sup>192</sup> sozinho. Ele não só se queixa do pai, como também passa a atacar o irmão, pela sua má reputação. Em resultado das suas atitudes, afirma: *e agora, ao chegar esse teu filho, – como se não fosse seu irmão – que gastou os teus bens com meretrizes, mataste-lhe o vitelo gordo (v. 30)*. Para o primogénito, a vida dissoluta do irmão não merecia perdão, apesar do arrependimento. Ele precisava de pagar pelos erros, de continuar a trabalhar nos campos, de viver com as mesmas roupas, de ser castigado fisicamente. Enfim, deveria ser renegado por todos<sup>193</sup>. Neste sentido, para Ivo Storniolo:

---

<sup>190</sup>Cf. NOLAN, Albert, *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical* p. 110.

<sup>191</sup>Cf. RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré*, p. 267.

<sup>192</sup>STORNILO, Ivo, *Você entraria? (Lucas 15, 11-32), Vida Pastoral*, p. 12.

<sup>193</sup>BAILEY, K., *A poesia e o camponês*, p. 244-247. Para o autor, o afastamento do filho mais velho fica ainda mais evidente quando ele reage afirmando que os seus amigos não são os amigos de seu pai, muito menos o irmão ou os hóspedes da família. Os seus amigos, a sua comunidade, encontra-se noutra parte. Além disso, o filho implicitamente parece afirmar o desejo da morte do pai, assim como fez o filho mais

*“O discurso é agressivo e desrespeitoso. Manifesta total desprezo pelo irmão – que designa como filho do próprio pai! – mas o alvo da sua crítica é o pai, que ele acusa de ser cego e injusto. Para isso compara a própria conduta irrepreensível com a conduta irresponsável do irmão. (...) O filho mais velho foi sempre fiel e obediente. Trabalhou duro a vida inteira como escravo, que cumpre ordens, e nunca teve a menor recompensa – um cabrito – para festejar com os amigos. Para o filho transgressor, porém, matou o novilho gordo e fez uma festa. A acusação, portanto, é de cegueira e injustiça. Tal é a realidade dos fariseus e doutores da Lei. Portam-se como escravos na casa do pai, a sua vida é feita de obrigações, e não de amor. Ao invés de gozarem a alegria de se sentirem amados pelo pai, reagem com ressentimento e inveja”<sup>194</sup>.*

É de notar que ele utiliza as expressões “*esse teu filho*” e “*teus bens*”, demonstrando que nunca se sentiu parte da família. Porém, é também evidente que ele não reconhece o irmão e nem o pai que perdoa as ofensas do filho mais novo. Revelando, nessas censuras, todo o seu ódio, toda a sua infelicidade, resignado à servidão e às auto-exigências que lhe concederiam a justificação perante o pai<sup>195</sup>. Deste modo, as suas motivações de orgulho são abaladas<sup>196</sup>.

Verifica-se que ocorre, com o filho mais velho, o mesmo que com o irmão, ou seja, ele também precisa de voltar. Porém, o seu regresso, ao contrário do irmão, ainda não aconteceu. Segundo Lenski, ele também está perdido, mas “*o seu caso é inteiramente diferente do seu irmão, pois*

---

novo. Ora, mesmo tendo recebido a sua herança, não lhe é permitido matar nem um cabrito. Para poder fazer isso, precisa esperar pela morte do seu pai, para só então dispor definitivamente da herança.

<sup>194</sup>STORNILO, Ivo, *Você entraria? (Lucas 15, 11-32), Vida Pastoral*, p. 12.

<sup>195</sup>Cf. CHAMPLIN, Russel Norman, *O Novo Testamento interpretado versículo por versículo*, p. 157.

<sup>196</sup>Cf. *Ibidem*, p. 156. Champlin refere: “Assim vemos, uma vez mais, o quadro dos fariseus legalistas, os religiosos dos dias de Jesus. Esforçava-se na obediência, mas era faltoso quanto ao amor. Era intenso quanto à soberba, mas faltava-lhe humildade. Era esmerado nas observâncias religiosas, mas isento de bondade humana. Era minucioso no cumprimento dos deveres, mas nada provinha do seu coração. Aprendera as leis e determinações legais, mas desconhecia totalmente o sentido verdadeiro desses preceitos, (...) os fariseus e outras autoridades religiosas amavam a si mesmos e aborreciam ao próximo. Assim também, o filho mais velho não se mostrou cauteloso em suas palavras, pois se referiu ao cabrito que não lhe fora sacrificado, quanto menos o novilho cevado. Este último era símbolo de concupiscência, por ser um animal de qualidade inferior. E o filho mais velho deixou entendido que os seus serviços, prestados a seu pai, não passavam de algo sem valor, que nem fora ao menos notado ou recompensado. E assim revelou ele o seu verdadeiro interior, deixando descarregar sua injusta indignação contra seu bondoso pai, a quem devia toda a sua posição de bem-estar. Dirigiu-se a seu pai, e no entanto a terna palavra pai, usada pelo filho mais jovem, nem passou pelos seus lábios. Por outro lado, lembrou-se tão somente a sua obediência e os seus serviços externos, que mereciam alguma recompensa, e isso sem a menor modéstia”.

*encontra-se perdido na própria casa de seu pai*”<sup>197</sup>. Torna-se latente que a justificação que busca através do cumprimento das severas normas revela a sua auto-suficiência, um orgulho frágil que é ferido na reconciliação e na festa.

## **Conclusão do segundo capítulo**

Em síntese, podemos constatar que nesta parábola, Jesus não revela simplesmente o rosto do pai misericordioso, bondoso e compassivo, como também mostra que ambos os filhos se enquadram perfeitamente na categoria de pecadores por concupiscência. O mais novo quis uma vida repleta de excessos, desperdiçando a herança de modo inconsequente. Busca a abundância no desejo ilimitado de prazer. Contudo, o pai perdoe-lhe isso e admite-o de novo em casa. O mais velho, por sua vez, pretende a perfeição; ambiciona o triunfo, não aceita a atitude misericordiosa que o pai teve com o irmão. Deste modo, ao contrário do pai, este filho tem uma atitude justiceira, pois busca a perfeição, ambiciona o triunfo; o poder e um estatuto. No entanto, o pai compreende a sua posição e fá-lo reflectir.

Concluimos que os dois filhos são filhos pródigos, porque ambos são exemplos da alienação que conduz ao pecado. A vida definitiva só volta a acontecer quando cada um descer à pobreza de si mesmos, ao seu próprio *nada*, e assim encontrar o acolhimento, a reconciliação, a ternura, a alegria e misericórdia de Deus que se revela na figura deste pai misericordioso que a própria parábola lucana apresenta<sup>198</sup>. Esta parábola deixa o leitor frente a frente com um dos maiores dilemas espirituais do ser humano, contemporâneo de Rembrandt, e ainda na actualidade. Trata-se de confiar ou não no amor e na misericórdia de Deus que perdoa tudo.

---

<sup>197</sup> LENSKI, R. C. H., *La interpretación del Evangelio según San Lucas*, p. 713.

<sup>198</sup> Cf. VAZ, A. S., *Lectio divina da parábola do Pai misericordioso*, p. 214.

### III CAPÍTULO – LEITURA TEOLÓGICA DO QUADRO DE REMBRANDT – “A PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO”

#### 3.1 – Leitura teológica do quadro

A narrativa de Lc 15, 11-32 torna-se impressionantemente clara, quando se contempla a imagem de “*o regresso do filho pródigo*”<sup>199</sup> pintada por Rembrandt. Sucede, particularmente, se não ficarmos pela observação da obra como um todo, mas, partirmos do ponto de vista do pintor, inclusive na observação de cada detalhe que, sabiamente e à luz da narrativa, inseriu nas suas geniais pinceladas, ao constatarmos, pela análise, neste capítulo.

Nesta pintura de Rembrandt, existem vários detalhes. Quando colocada em paralelo com a narração parabólica de Jesus, em S. Lucas, revela a existência de diversos matizes que permitem detectar que, no quadro, a dinâmica do relato bíblico não se desenrola do mesmo modo que na parábola, porque o modo entre a transmissão escrita feita por S. Lucas e a transmissão figurativa executada por Rembrandt procedem de diferentes modos, contendo determinadas nuances, por exemplo: a parábola lucana, não relata a presença do filho mais velho no momento da chegada e prostração do seu irmão perante o pai, porque este encontrava-se no campo (Lc 15, 25), e nem relata a presença do mesmo no momento do abraço que o pai dá ao seu irmão. No quadro de Rembrandt, pelo contrário, o filho mais velho presencia a chegada e a prostração do irmão perante o pai e observa o profundo abraço que o pai dá ao seu irmão. Contudo, apesar das

---

<sup>199</sup> ZUFFI, S., *Rembrandt – o mais importante herege da pintura*, ArtBook, Nova Galicia Arte, 2000, p. 128.

nuances existentes entre ambos os modos de transmitir a mensagem evangélica não constituem paradoxos, pois o cerne da mensagem de perdão e misericórdia toca os sentimentos tanto do leitor do texto bíblico como do observador da obra de arte, relativos ao mesmo tema. Esta obra de Rembrandt embora não retrate, passo a passo, a história do filho pródigo tal como ela se apresenta na parábola, porque o objectivo não era o de evangelizar, mas o de retratar, de modo condensado, a história no seu conjunto. Contudo, não deixa de interpelar o olhar dos observadores. A obra do pintor holandês encontra-se no âmago da própria parábola lucana.

A centralidade temática da pintura sobre a parábola anuncia de modo implícito o início (a partida do filho mais novo, sinal de desobediência, e o desenrolar da vida dissoluta) e o desenlace (a colocação do anel, a imposição das vestes e a matança do vitelo como sinal de festa pelo regresso). Observa-se o filho mergulhado num estado decadente e miserável perante a pessoa do pai. Neste sentido, deduzimos que o quadro apenas resume a magnanimidade divina perante a fraqueza humana e o grande combate espiritual do Homem<sup>200</sup>.

Em Rembrandt, a acção centraliza-se no espaço iluminado. Ao observar o quadro, verificamos que o centro dramático da cena, onde a luz incide, enfatiza o grupo principal da história: o abraço do pai ao filho acabado de chegar<sup>201</sup>. De um modo geral, e retomando o primeiro capítulo, apenas as personagens, ou os centros da acção, que se encontram no primeiro plano, são iluminados. No entanto, nesta obra, a utilização da luz tem como objectivo intensificar o efeito dramático da cena e orientar a atenção do observador para as emoções aí expressas<sup>202</sup>. No primeiro plano da obra «o regresso do filho pródigo», podemos ver a intimidade desta cena, pintada com cores luminosas entre duas personagens: o pai e o filho

---

<sup>200</sup> NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, p. 83.

<sup>201</sup> Cf. BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt, o mistério da aparição (1606-1669)*, Paisagem, Lisboa, 2005, p. 36

<sup>202</sup> Veja-se a página 16 deste trabalho.

pródigo. Sobre estes paira uma luz misteriosa que os envolve. Este efeito de cor constitui a interpretação criativa e sensível que o artista tem do abraço do pai.

### 3.1.1 – A figura do pai

Neste quadro, a figura do pai tem as costas curvadas pelos anos e as mãos entorpecidas pela idade. Constatamos isso na forma como Rembrandt retrata o pai, um homem envelhecido, de barba e cabelos brancos. É possível perceber, no seu rosto, um ar de sofrimento e de simultânea alegria. Está transfigurado pelo amor<sup>203</sup>. Nos olhos fechados, paira uma sensação de quase absoluta ternura, pois, é um homem que, à luz da narração bíblica da parábola, mostra o seu amor e a sua misericórdia para com o filho que agiu como se desejasse a morte do progenitor. A figura do pai, que se debruça sobre o filho, domina a cena, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, uma majestade doce e materna, firme e paterna. Rembrandt pinta o pai da parábola com um manto exuberante, com um vermelho cálido, demonstrando, assim, a sua nobreza e majestade. Constatamos que a figura do pai, vista no seu conjunto, fala do amor divino para com a humanidade<sup>204</sup>. Como expressão disso, é visível contemplar o abraço caloroso do pai, pintado por Rembrandt de forma genial.

No gesto do abraço, destacam-se os braços do velho ancião que estão estendidos sobre as costas do filho. Aqui, descobre-se, com particular relevo, que Rembrandt pinta as mãos do pai da parábola com formatos distintos<sup>205</sup>. A mão direita tem traços suaves e delicados; é fina e leve como a mão de uma mãe consoladora, com os dedos alongados e finos juntos, possuindo uma certa elegância. A outra mão, a esquerda, possui a forma

---

<sup>203</sup> Cf. NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 119.

<sup>204</sup> Cf. Ibidem, p. 120.

<sup>205</sup> ArtBook, *Rembrandt, O regresso do filho pródigo*, Nova Galicia Arte, p. 129.

firme e forte de um pai que ampara. Esta é larga, viril e musculosa. Os dedos desta mão estão bem abertos, e cobrindo o ombro direito do filho, e parte das costas do mesmo. Detectamos ainda uma leve pressão, sobretudo do dedo polegar. A mão não parece somente tocar, mas, com a sua força, também parece sustentar, sem, contudo, deixar de expressar ternura e delicadeza na maneira como o pai toca o filho. A mão esquerda protege e fortalece, dá segurança e oferece comunhão.

Este aspecto das mãos traz à memória um pensamento de S. Ireneu que definiu o Filho e o Espírito Santo como sendo as mãos do Pai<sup>206</sup>. A partir desta ideia de S. Ireneu, interpretamos este abraço do pai como sendo um abraço vivificador no Espírito, pois ele “*estava morto e voltou a viver*”. É ainda um abraço reconciliador em Cristo, já que “*estava perdido e foi reencontrado!*”, ou seja, o pródigo reencontra a dignidade de filho, perdida pelo pecado. Assim sendo, as características das duas mãos complementam-se no seu significado porque traduzem misericórdia e perdão, à imagem do pai da parábola anunciada por Jesus.

A misericórdia e o perdão representam, aqui, um grande gesto de amor e ternura. O pai abraça o filho com aquele ar de humildade, sabedoria e bondade, aspectos tão característicos das personagens de Rembrandt. Assim, observamos, nesta tela, que a misericórdia do pai inaugura, pelo perdão, uma nova vida. Uma nova relação inicia-se entre o pai e o filho, com a família e com o próprio Deus (Lc 15, 21-23). Nesta obra, Rembrandt mostra um Deus infinitamente misericordioso e humano, reacendendo no

---

<sup>206</sup>Cf. BURGESS, Stanley M., *The Holy Spirit: Ancient Christian Traditions*, Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1984, pp. 59-61.

DONOVAN, Mary Ann, S.C., *Alive to the glory of God: A key insight in St. Irenaeus*, Berkeley, Jesuit School of Theology, California, 1988, pp. 283-294.

MAÇANEIRO, Marcial, SCJ, *Trilogia do amor – Deus Pai e seu amor salvífico nas Encíclicas trinitárias de João Paulo II*, Roma, 2008, p. 61. [IRINEU DE LIÃO, ADVERSUS HAERESIS IV, 20. In *Sources Chrétiennes* 140, Paris, 1965, p. 627.]

observador as fogueiras do sentimento e da fé à imagem do pai que Jesus descreve na parábola.

### 3.1.2 – A figura do filho mais novo

No seguimento desta análise do quadro, reparamos num outro detalhe extraordinário apresentado por Rembrandt. O pintor retratou o filho pródigo com um aspecto de decadência física. Rembrandt pintou-o com a cabeça rapada, como a de um escravo, ajoelhado, sem forças, com roupa rota e suja, sem manto algum<sup>207</sup>. Depois vê-se a planta dos pés que “falam” do trajecto humilhante, fruto da sua vida dissoluta. O artista acrescentou o filho pródigo com uma sandália caída ao lado do pé e outra suspensa apenas por uma correia. O pé direito, parcialmente calçado, denuncia o sofrimento e a miséria deste filho. No pé esquerdo, descalço, é perceptível uma cicatriz. As roupas rotas e sujas denunciavam a decadência de um homem despojado de tudo, menos de uma coisa: a sua espada. Esta simboliza a origem nobre concedida pelo pai. Mantem-na como único sinal de dignidade de filho que ainda lhe resta<sup>208</sup>. Podemos ver que o filho pródigo encontra-se ajoelhado e de rosto desviado. A postura de joelhos representa a atitude de arrependimento pela sua leviandade. No arrependimento, o filho mais novo sente vergonha da sua miserável condição. Isto é o que podemos observar mediante o seu rosto desviado, pois o seu sentimento de culpa leva-o a não olhar o pai directamente nos olhos. Contudo, a expressão é serena e tranquila porque foi readmitido pelo pai. Assim sobressai o filho mais novo (o filho pródigo) que, antes, abandonou a casa paterna com dinheiro e que regressa, agora, na miséria.

A vergonha e o sentimento de culpa aparecem muitas vezes misturados. Mediante o traço e as cores que Rembrandt aplica na

---

<sup>207</sup> Cf. NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 60.

<sup>208</sup> Cf. *Ibidem*, p. 61.

imagemdo filho mais novo, constatamos a condição miserável a que ele chegou. O regresso na miséria, depois de ter perdido a herança entre os gentios, e o pedido para ser aceite como empregado são factores que causam vergonha a um judeu. Porém nesta análise, importa destacar o sentimento de culpa. Segundo Vergote, na vergonha, o homem padece do que, na sua auto-imagem, vê como significando inferioridade física, social, intelectual, nacional ou moral, ou seja, capta, intuitivamente, o que está a mostrar aos outros, e a si próprio, uma falta ou uma falha que provoca o oposto do seu desejo de ser apreciado e mesmo admirado<sup>209</sup>. A vergonha adquire o seu significado máximo nos contrastes entre força e fraqueza, beleza e fealdade, saúde e doença, integridade física e deformação, ao passo que o sentimento de culpa surge em oposição ao desejo de inocência. Como qualquer sentimento, a vergonha é uma experiência afectiva associada a um desejo, neste caso, o de ser apreciado e admirado<sup>210</sup>. Por isso, como qualquer sentimento, a vergonha e o seu contrário, a altivez, implicam o desencadear de uma acção. Se é preciso distinguir, claramente, vergonha e sentimento de culpa, no caminhar da fé, os dois fenómenos unem-se frequente e precisamente porque, na relação com Deus, a ideia do filho mais novoem confessar o seu pecado e a motivação em dirigir-se ao pai se compenetraram. Todas as observações permitem, portanto, reconhecer, na vergonha, uma mesma estrutura dinâmica. Esse sentimento desabrocha em relação a um olhar isento de julgamento.

O filho mais novo expressa tristeza, não por aquilo que perdeu, mas por aquilo que fez: *“Pai, pequei contra o céu e contra ti...”* (v. 21). Ele reconhece que o seu pecado foi primeiramente contra Deus, sendo o céu uma perífrase reverente para o nome divino. Anseia, por isso, converter-se e voltar aos braços do pai. Neste contexto, João Paulo II esclarece:

---

<sup>209</sup> Cf. VERGOTE, Antoine, *Processos psicológicos – vergonha, sentimento de culpa – e sentido bíblico do pecado, em particular em Romanos 7*, Edições Loyola, São Paulo, 2001, p.131-133.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 135.

*“O filho pródigo, com a sua ânsia de conversão, de regresso aos braços do pai e de perdão, representa aqueles que pressentem no fundo da própria consciência a nostalgia de uma reconciliação a todos os níveis e sem reserva, e têm a intuição, com íntima certeza, de que ela só será possível, se derivar de uma primeira e fundamental reconciliação: aquela reconciliação que leva o homem da distância à amizade filial com Deus, do qual reconhece a misericórdia infinita”<sup>211</sup>.*

Consequentemente, o pecado é sempre contra Deus, antes de ser contra qualquer outra pessoa. No entanto, este jovem também pecara contra o pai e tem consciência de tal, embora sem especificar exactamente o que lhe vai no pensamento<sup>212</sup>. O momento capturado por Rembrandt, no rosto desviado do filho pródigo retratado, relembra que o arrependimento é uma viagem cujo fim ainda não foi alcançado. A vergonha, os motivos duvidosos, a fraqueza da natureza humana e as consequências emocionais do pecado serão todos, a seu tempo, julgados por Deus.

À dimensão sobrenatural e sagrada, tornada sensível pelos gestos e pela luz, mistura-se a dimensão humana, psicológica e emocional, numa síntese que dá à cena um tom de verdade, como se ela tivesse sido, não vista, mas revivida pelo próprio artista holandês. A imaginação do pintor não se contenta em esboçar apenas um retrato, descrevendo-o, mas utiliza-o para depois, literalmente, recriar o próprio acontecimento.

Aqui, mais do que nunca, Rembrandt mistura a dimensão simbólica e sagrada à meditação sobre a sua experiência individual<sup>213</sup>.

Olhando para as características da imagem do filho mais novo, verifica-se que Rembrandt entendeu esta personagem de uma forma muito pessoal. Neste sentido, H. Nouwen refere que o artista, quando da concepção deste quadro a sua vida interior estaria marcada pela grande

---

<sup>211</sup>JOÃO PAULO II, Exortação Apostólica, Pós-Sinodal, *ReconcliatioetPaenitentia*, ao Episcopado, ao Clero e aos fiéis sobre a Reconciliação e a Penitencia na missão da Igreja Hoje, nº 6. [www.vatican.va](http://www.vatican.va), 22:05.

<sup>212</sup>Cf. MORRIS, Leon L., *O Evangelho de Lucas*, Vida Nova, São Paulo, 1974, p. 228; ALLMEN, Jean-Jacques Von, *Vocabulário Bíblico*, ASTE, São Paulo, 1972, p. 166.

<sup>213</sup>Cf. JOVER, Manuel, *Cristo na arte*, ed. Difel, Linda-a-Velha, 1994, p. 41. Tomamos apenas em contraposição a descrição que este autor faz da pintura de Rembrandt a partir do quadro de Simeão com o Menino.

confiança em si mesmo<sup>214</sup>, pelo êxito e pela popularidade, seguidos de perdas familiares muito dolorosas, desenganos e fracassos profissionais<sup>215</sup>.

### 3.1.3 – A figura do filho mais velho

No quadro de Rembrandt, a figura do filho mais velho torna-se uma figura interessante. Ganha destaque com um certo ar de fidalguia. Terá representado aqueles a quem Jesus dirigia a sua mensagem: os fariseus e escribas que se consideravam justos, mas que criticavam o comportamento de Jesus com os publicanos e pecadores. Do ponto de vista pictórico, encontra-se no quadro um outro pormenor interessante caracterizador de nuances relativamente à parábola. Napaarábola, o narrador coloca em cena o filho mais velho só depois deste momento. Ele regressa a casa depois de tudo isto ter acontecido, inclusive depois da festa ter começado (Lc 15, 25-28)<sup>216</sup>. No quadro, ele está já presente no momento do regresso do irmão e o

---

<sup>214</sup> Cf. NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 43.

<sup>215</sup> Cf. BOCKEMUHL, Michael, *Rembrandt – O mistério da aparição*, ed. Taschen, Lisboa, 2005; BROWN, G. Baldwin, *Rembrandt, a study of his life and work, 1849-1932*, London, Duckworth and Co., 1907; DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010; FOWKES, Charle, *The life of Rembrandt*, Hamlyn, London, 1978; GOLSCHEIDER, Ludwig; anot.: FOCILLON, Henri, *Rembrandt – paintings, drawings and etchings – the three early biographies, 1881-1943*, introd., Phaidon, London, [1960], p. 158-172; FRANCO, Anísio, *La luce del vero*, Lisboa, 2000, p. 34-36; HOEKSTRA, Hidde; translated by LANGHAM, Tony and PETERS, Plym, *Rembrandt and the Bible – stories from the Old and New Testament, illustrated by Rembrandt in paintings, etchings and drawings/composition and explanatory*, (S.I.), Magna Books, cop. 1990; LOYRETTE, Henri Loyrette, RUB, Timothy, BEAL, Graham W. J., *Rembrandt et la figure du Christ / sous la dir. de Lloyd Dewitt*, Blaise Ducos, George S. Keyes; avant-propos de Seymour Slive; textes de Lloyd Dewitt., Louvre; Officina Libraria, Milan, Paris, 2011; LE COMTE, Daniel, *Rembrandt, 1606-1669: graveur et dessinateur*, Sénevé, cop. Paris, 1969; PLOMP, Michiel C., *Rembrandt and his circle – drawings and prints*, The Metropolitan Museum of Art, cop. New York, 2006; VERGARA, Alejandro, *Rembrandt, pintor de histórias*, Ediciones El Viso, Madrid, 2008; KNUTTEL, Gérard, *Rembrandt (1666-1669) IN Les peintres celebres / [ed. lit.] Bernard Dorival - [Geneve]*, Lucien Mazenod, 1948, p. 204-207; KOFUKU, Akira, *The Bible, Mythology and Ancient History*, designed by Hisako Tanaka, The National Museum of Western Art: NHK Promotions, Tokyo, 2003; SPENCE, David, *Rembrandt – A vida de um retratista, coleção grandes artistas*, Melhoramentos, São Paulo, 1998; SLIVE, Seymour, *The drawings of Rembrandt – a new study*, Thames & Hudson, cop. London, 2009; ROSENGARTEN, Ruth, *Rembrandt, O mestre e o seu atelier*, IN *Artes & leilões*. – Lisboa, 1992, p.39-49; WETERING, Ernst Van de, *Rembrandt – the painter at work*, Amsterdam University Press, cop. Amsterdam, 1997; WHEELOCK, Arthur K., with SUTTON, Peter C., and contributions by MANUTH, Volker and WOOLLETT, Anne T., *Rembrandt's late religious portraits*, National Gallery of Art, University of Chicago Press, cop. Washington, D.C., 2005.

<sup>216</sup> NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, p. 81-82.

terno abraço do pai. O pintor coloca-o a olhar para o auge da parábola que constitui o centro da narrativa. O objectivo pelo qual levou a Rembrandt seguir de modo diferente a dinâmica da narração da parábola, está, em primeiro lugar, na condensação da própria dinâmica desta narração; em segundo, encontra-senas imagens representadas. Neste segundo aspecto, o que o pintor tem em mente não é mostrar apenas a beleza pictórica das imagens, mas também aquilo que as próprias imagens representam: a atitude de acolhimento, perdão e reconhecimento da culpa, fidalguia, vividos pelo próprio artista na sua vida. Daí o sentir-se identificado com esta parábola e, por conseguinte, representá-la num quadro.

Voltando a análise pictórica da figura do filho mais velho no quadro, podemos observar que a sua fisionomia não transmite abertura para a gratuidade da comunhão, para a festa da reconciliação, ao recusar acolher o irmão. Ele é a testemunha principal que observa com um olhar frio e ausente o modo como o pai abraça o irmão<sup>217</sup>. Ele era o filho que se considerava bom, ou pelo menos, melhor que o irmão, mas que, depois, revela um coração distante do pai. Revelou ciúme e hostilidade latentes que vieram ao de cima quando caiu a máscara da aparente bondade quotidiana. A sua fragilidade caracteriza-se pelo estar em casa, mas com o coração a habitar longe do pai. Ele mora com o pai, mas os sentimentos estão longe do sentimento paterno. Vive com o pai, mas não ama como ele. Nunca se lhe opôs, sendo sempre obediente, mas a sua obediência corria o risco de ser uma obediência servil, sem liberdade, isto é, não escolhida. No final do dia de trabalho, também não está feliz por ter feito o seu dever. Na verdade, ele não se sentia filho; sentia-se um servo. Estava querendo um pagamento e não trabalhava por amor ao pai, mas estava a espera de uma recompensa.

Aparentemente, no quadro, observamos que os dois são diferentes, com aparências distintas e de expressões variadas, mas no fundo eram

---

<sup>217</sup> Cf. NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, p. 88.

iguais, porque no mais íntimo dos seus seres eles ansiavam o mesmo, receber já a herança. A atitude egoísta e hostil do filho demonstrava que ele também queria receber a sua parte da herança: *“Há tantos anos que te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos.”* (Lc 15, 29). O filho mais velho também queria festejar com os amigos. Só não teve a coragem do irmão. Ele sentia-se injustiçado. Afinal de contas, ele nunca tinha transgredido uma ordem do pai. Ele está a cobrar o preço do bom comportamento, da fidelidade à casa paterna, dos anos de serviço prestado, enquanto o outro caiu no erro. A comunhão com o pai é rompida, não por uma vida devassa, mas por uma falsa compreensão servil e farisaica. A sua noção de direito, dever, obrigação ou proibição, não está aberta, o que explica à incapacidade de compreensão para um amor que perdoa. Deste modo, torna-se incapaz de festejar, de ter acesso ao luminoso banquete do perdão. No fundo, também o filho mais velho sepôs “fora de casa”, distanciando-se do pai ao rejeitar o papel de ser irmão. O pai respeita a sua liberdade, como fizera com o outro. Fica triste e enfrenta a dureza do coração do filho com a única arma que possui: a do amor, a do perdão.

### **3.2 – A emanção da luz em Rembrandt**

Neste quadro, é perceptível uma atmosfera de tranquilidade, apresentando um momento que perdura pela eternidade. Tão penetrante é a atmosfera de silêncio terno que o observador sente uma afinidade com este grupo de personagens. Cria-se um laço talvez mais forte e mais íntimo do que noutras obras de artistas como Albrecht Dürer (1471-1528), Palma Giovane (1548-1628), Peter Paul Rubens (1577-1640), Guercino Barbieri Giovanni (1591-1666), Salvator Rosa (1615-1673) ou Esteban Murillo (1618-1682), que também exploraram aspectos diferentes

das aventuras e do regresso do filho pródigo. Este é apresentado, com frequência, quer gastando a herança em bebida e mulheres, regressando arrependido à casa do pai. Na tela de Rembrandt, o observador é convidado a contemplar algo mais profundo e dramático. Neste quadro, fica claro que o dinheiro se esgotou e que o filho empobrecido, humilhado, regressa a casa, para ser acolhido com um abraço caloroso. Com a compreensão e a maturidade adquiridas ao longo da vida, Rembrandt atinge, aqui, uma expressão universal de dor e perdão<sup>218</sup>, representando a dimensão sublime da misericórdia de Deus, perante a miséria do filho.

A pluralidade de técnicas que as várias obras de arte apresentam, particularmente no tratamento deste tema da parábola lucana, não podem ser, meramente, classificadas como correspondendo a uma determinada época com mentalidades próprias, mas devem, antes, ser consideradas como o expoente máximo do trabalho artístico. Porém, esta consideração estabelece-se não apenas pela beleza representativa, mas também por aquilo que as telas dão a conhecer: a realidade histórica de um Deus que se aproxima do Homem.

Pintores como Caravaggio, Guido Reni, Corregio, Guercino, Rafael, Botticelli e, especialmente, Rembrandt são pintores que estão muito próximos de representar pela luz natural a luz divina: “*e a luz brilha nas trevas, mas as trevas não a apreenderam*” (Jo 1, 5); “*Ele era a luz verdadeira que ilumina todo o homem*” (Jo 1, 9). A luz inefável que se revela na história permite que a dimensão interior da visão espiritual obtenha novas possibilidades, ou seja, que adquira um certo modo de recuperação ao ser-lhe devolvida uma maior capacidade, objectiva, da percepção divina que transcende.

---

<sup>218</sup>DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason – A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 737.

Provavelmente, para Rembrandt, foi-lhe muito grato tratar este tema de «O regresso do filho pródigo», retirado do Evangelho de São Lucas (15, 11-35), o que permitiu uma maior qualidade representativa desta parábola através da sua genialidade. Retratou por um lado a operação e a misericórdia de Deus e por outro, o arrependimento pela culpa dos pecados humanos transmitidos por Jesus na parábola. Aparentemente, Rembrandt tinha uma particular predileção por este tema, visto que o tratou anteriormente num esboço prévio. No fim da vida, Rembrandt retomou este tema num outro quadro que representa o culminar da sua reflexão.

Esta pintura do filho pródigo apresenta diferenças substanciais relativamente ao esboço prévio, que consistia numa representação muito literal do texto bíblico. Mostrava a face do filho como se colocasse igual ênfase no pai e no filho. No quadro final, a importância do filho é suplantada pelo amor do pai. No quadro em análise, Rembrandt supera a sua genialidade. O pintor não mostra apenas uma evolução artística, adquirida ao longo dos vários anos de carreira, mas uma forma diferente na representação desta parábola em relação a outros pintores que abordam este tema bíblico. Esta forma distinta suscita ao espectador a fé quando contempla a obra em estudo. Desta forma, não só esta obra de arte como também a própria arte em si nas suas diferentes épocas é considerada como sendo um dos meios por onde o divino pode manifestar-se ao homem, pois a arte é chave do mistério e apelo ao transcendente.

O talento de Rembrandt apresenta também uma grande riqueza do ponto de vista cultural, da qual o pintor se encontra impregnado. Deste modo, «O regresso do filho pródigo» não é apenas uma alegoria do retorno do pintor aos princípios morais, depois de uma longa caminhada na juventude (veja-se o auto-retrato com a mulher, Saskia, num bordel, que faz recordar o filho pródigo).

Rembrandt van Rijn teve fama e fortuna, mas esbanjou todos os bens numa vida cheia de excessos, numa vida de egoísmo e interesses, onde sofreu muito, perdendo dinheiro e família. Acabou por morrer só e na miséria. Talvez por isso, Rembrandt não se identifique apenas com o filho pródigo, mas também com todas as outras personagens, tendo-se inclusive identificado com a figura do pai. Henri Nouwen entende a obra de Rembrandt como um depoimento final de uma vida tumultuosa e atormentada, motivo que o levou a exprimir, de uma forma genial, o sentido da perspectiva que tinha sobre o mundo e sobre a humanidade.

A análise da sua obra revela que Rembrandt, ao pintar «esta luz», teria, de alguma forma, experimentado a nova realidade de conversão, atitude que o leva a expressá-la na sua obra. Ao abordar o tema da misericórdia e da conversão, para o qual o trabalho na arte pode predispor o artista<sup>219</sup>, algo importante se destaca neste quadro, que abre o olhar à potencialidade da visão interior, ou seja, adquire um cariz contemplativo: a atracção da luz. Neste sentido, H. Nouwen refere:

*“Esta luz interior, no entanto, esteve escondida durante muito tempo. Durante anos, permaneceu inacessível a Rembrandt. Só gradualmente, e depois de passar por muita angústia, chegou a descobri-la no seu íntimo e, através do que interiormente vivia, naqueles que pintou. Antes de vir a ser como o pai, Rembrandt foi, durante muito tempo, como o jovem orgulhoso que «juntou as coisas e se foi embora para um país longínquo onde esbanjou toda a fortuna vivendo como um libertino»”<sup>220</sup>.*

Numa perspectiva teológica, constatamos que esta luz representa a de Deus. Ela tem um sentido profundo na caracterização da manifestação de Deus na Sagrada Escritura: “*Na tua luz Senhor veremos a luz*” (Sl 36, 9). Neste sentido, Balthasar pega na expressão “*Na tua luz*” para afirmar que esta clareza não é a Pessoa de Deus, é, antes, o Seu brilhar para a humanidade, o brilhar de Deus que capacita o homem para olhar para Ele

---

<sup>219</sup> TOMAZ, Eugénia, *Arte eterna – Uma perspectiva transhistórica*, ed. Rei dos Livros, Lisboa, 2006, p. 195.

<sup>220</sup> NOUWEN, Henri, *O regresso do filho pródigo*, p. 39-40.

que é a própria luz<sup>221</sup>. É presença de Deus que comunica vida. A vida e a luz estão em união. Unir-se à luz é tomar forma, podendo ser confirmado na Criação. Não há noite porque as trevas não se unem a Deus; não são de Deus<sup>222</sup>. Na luz de Deus, contempla-se a Sua glória<sup>223</sup>. Todo o ser criado é epifânico, ou seja, manifestador da glória de Deus: “Os céus proclamam a glória de Deus” (Sl19, 2). Toda a beleza que descobrimos no mundo, e em nós, é reflexo da beleza de Deus.

Segundo Balthasar, Deus é a fonte de toda a beleza, mesmo aquela que se manifesta na natureza, no corpo humano, na arte, fascinando e transformando. A beleza é forma externa e é conteúdo. É luz que irradia da profundidade, do interior das coisas belas. Em todo o processo estético, a forma visível não remete apenas para um mistério invisível. É manifestação do mistério: revela-o, velando-o. A figura bela atrai porque, nela, pressentimos a luz e a promessa de uma beleza perfeita. Essa luz interior provém da bondade e da verdade inerentes a todo o real, criado ou incriado. Essa luz da bondade e da verdade é a beleza que atrai e fascina, que mostra a realidade como algo infinitamente valioso e deslumbrante<sup>224</sup>.

Através da observação atenta desta pintura, contemplamos uma iluminação expressiva contra uma enorme superfície escura, onde o jogo de cores e a mestria magnífica de Rembrandt, em conjunto com uma simplicidade selectiva do cenário, ajudam o observador a sentir todo o impacto dramático do acontecimento. Ao olhar para este quadro, é possível perceber uma grande tragédia. Deste modo, a experiência estética serve também de meditação, através das imagens, para alcançar o estado contemplativo, que significa a presença real das coisas em Deus<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> Cf. BALTHASAR, Hans Urs von, *Córdula*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2009, p. 59.

<sup>222</sup> Cf. EVDOKIMOV, Pavel, *El arte del Icono – Teologia de la Belleza*, p.10.

<sup>223</sup> Cf. Jo 1, 14.

<sup>224</sup> Cf. BALTHASAR, Hans Urs von, *Córdula*, p. 60.

<sup>225</sup> TOMAZ, Eugénia, *Arte eterna – Uma perspectiva transhistórica*, p. 201.

### 3.3 – Deus como esperança do Homem perdido e o regresso do Homem como esperança de Deus

Como ficou explícito no ponto anterior, há uma clara relação entre o quadro e a parábola. Compreendemos isso pela análise do quadro a partir da perspectiva teológica sobre a Esperança. Nesta obra-prima, encontramos esperança em duas perspectivas: a do pai e a do filho mais novo.

a) O pai espera o regresso do filho. À imagem do pai desta parábola, Deus fica à espera do regresso do filho.

O pai, quando entrega a herança ao filho, sabia, à partida, o que o esperava. Ele tinha consciência da imaturidade do filho mais novo, e mesmo da sua ignorância, mas deixou-o agir em plena liberdade. Aliás, sabe-se que o amor supõe a liberdade. O pai jamais poderia ser “*fonte de amor*”, se negasse ao filho a liberdade de partir. Perante a atitude do filho mais novo, o pai faz silêncio. O seu silêncio na parábola pode chocar os espíritos menos esclarecidos sobre a intervenção de Deus no agir do Homem. Desde a partida do filho até ao seu regresso, acreditamos que o pai tinha esperança porque conhecia o filho, pois o pai esperava-o.

Ao observar esta obra de Rembrandt, esfuma-se o cansaço do pai, causado pela espera do filho mais novo, com uma ternura que o identifica enquanto pai misericordioso, deixando, no observador, um sentimento entre o divino e o humano: “*a expressão do rosto (...) fala do amor divino para com a humanidade*”<sup>226</sup>.

O que Jesus Cristo revela sobre o pai, e que é bem representado por Rembrandt mediante traços e cores, deixa, através da contemplação da obra, um sentimento de paz e de confiança. Sabe-se que a mensagem de Jesus vai muito além da obra maestra de Rembrandt. por seu turno, a arte, sem ofuscar e esgotar a mensagem evangélica, possui uma capacidade muito

---

<sup>226</sup>Cf. NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, p. 120.

própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve. E isto, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério<sup>227</sup>.

b) O filho que, nas vicissitudes do pecado, se lembra da misericórdia do pai como esperança de bom acolhimento.

O filho, depois da experiência que sentiu na pele, vê-se obrigado a reequacionar a sua situação. Voltar para a casa do pai era humilhar-se perante ele, o irmão e os servos. Procura então trabalho. Porém, depois de experimentar, decide de outra forma. Era mais fácil voltar. Bastaria não exigir, ser pequeno, mostrar-se arrependido! O pai haveria de o esperar? Perdoaria? Dar-lhe-ia a oportunidade de o ter como servo? O filho não imaginou a grandeza da misericórdia do pai que o elevou de novo à condição de filho.

Nesta pintura de Rembrandt, o filho ajoelhado apresenta-se sujo, como saído de uma batalha onde teria perdido tudo, sem forças. Enfim... é redimido pelo abraço do pai. Ao olhar esta obra, sobressai no rosto, a tranquilidade do filho nos braços do pai: ele apostou tudo! A peregrinação do filho até à casa paterna foi uma caminhada de “consciência”, de arrependimento. Saberá o filho daquele amor tão acolhedor e expectante do pai? A esperança do filho estaria certa, hesitante? Talvez! Contudo, estava firme na decisão. Apesar do ensaio do filho no que haveria de dizer ao pai, no momento do encontro, o filho é abraçado porque o pai não queria ouvir mais nada. Rembrandt mostra o que mais interessa nesta parábola: O reencontro de si mesmo através do abraço que parece tão sobrenatural: “*a posição (...) o gesto tranquilo das mãos*”<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Cf. Carta de João Paulo II aos artistas, nº 12, 1999, www.vatican.va. 15:00.

<sup>228</sup> Cf. NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, p. 120.

Nestas duas perspectivas de esperança, a do pai e a do filho, que são comuns e que se entrecruzam, há um ponto comum do encontro entre Deus e o Homem, ou seja, entre o intemporal e o temporal: o amor.

Deus espera o arrependimento pessoal, quando não sabemos usar da Sua liberdade. Ele acolhe com uma infinita misericórdia. Redime tirando o pecador da escravidão do pecado para restitui-lhe a dignidade de filho através da reconciliação plena<sup>229</sup>.

Quando contemplamos o quadro, sobressaem três atitudes: perdão, acolhimento e culpa que se encontram subjacentes na própria parábola em estudo.

### **3.3.1 – Perdão**

É na representação do abraço do pai pintado por Rembrandt que se interpreta o momento do perdão. O perdão do filho pródigo significa a libertação da culpa sentida. No regresso do filho mais novo encontra-se implícito a esperança de ser perdoado pelo pai e tornar-se realmente livre dos seus pecados. A expressão deste perdão está visível no rosto do pai pintado por Rembrandt e na parábola relatado pelo autor no momento do acolhimento que o pai faz ao filho pródigo, entregando-lhe a túnica, as sandálias e o anel. Este gesto perdoador do pai faz com que o filho se sinta introduzido de novo na comunidade de Deus<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup>Cf. JOÃO PAULO II, Exortação Apostólica, Pós-Sinodal, *Reconciliatio et Paenitentia*, [www.vatican.va](http://www.vatican.va), 21:30.

<sup>230</sup>A palavra do perdão (absolvição) reintroduz o pecado na ordem da salvação, em contemporaneidade com o acontecimento pascal.

### 3.3.2 – Acolhimento

Para o pai, a posição de prostração do filho é a grande oportunidade para mostrar o quanto o ama e o quanto fica feliz pelo seu regresso. Rembrandt vai longe na transmissão deste acolhimento por meio da pintura, como vemos no abraço e na atitude interior do pai representada nos traços diferentes das mãos.

Quer na parábola, quer nos traços desenhados na obra artística estudada, encontram-se os mesmos momentos, a saber: a saudação afectuosa; um plano de acção; a possibilidade de assumir as próprias faltas. O quadro deixa transparecer gestos, posições e atitudes implícitos na própria parábola. Ao olhar para esta obra artística de Rembrandt, cada ser humano pode facilmente rever-se nela e saber que o perdão de Deus é dado com ternura e simplicidade, num gesto que apaga toda culpa e em que a misericórdia supera e prevalece: *“onde avultou o pecado, a graça superabundou”* (Rm 5, 20).

### 3.3.3 – Culpa

O filho pródigo apresenta-se, no trabalho de Rembrandt, como alguém que, após o itinerário de consciência, constata a sua própria culpa perante as opções que tomou. Na parábola podemos ver que na atitude do filho depois de ter cometido o pecado o homem se coloca perante a própria culpa, tem a oportunidade de mudar e melhorar algo em si próprio. A experiência de filho pródigo leva-o a uma transformação interior.

Como se verificou anteriormente, e observamos isso no quadro, a situação de culpa é importante para a maturidade espiritual. Rembrandt retrata o filho “esfarrapado”, como a alma do pecador quando procura a reconciliação com Deus. O quadro apresenta-se, porém, como início de

uma nova caminhada. Neste sentido, o retrato do filho é positivo porque, nele, se encontra bem retratado o assumir, com humildade, a própria culpa.

As atitudes de humildade e de simplicidade que se encontram no quadro são exemplo a tomar contra toda a culpa de pecado e fazer dela uma oportunidade de crescimento. No entanto, sabemos que, para o filho chegar àquele momento em frente do pai, foi necessário um diálogo libertador, ou seja, teve de enfrentar a própria culpa como parte integrante do ser humano e da sua liberdade.

### **Conclusão do terceiro capítulo**

Em síntese, a análise da obra-prima revela que Rembrandt, ao conseguir pintar a luz como o fez, teria, de alguma forma, experimentado a nova realidade de conversão, atitude que o leva a expressá-la na sua obra. É esta a nossa interpretação. Rembrandt teve fama e fortuna enquanto pintor famoso, esbanjando todos os bens numa vida cheia de excessos, numa vida de egoísmo e interesses, onde sofreu muito. À imagem do filho pródigo, perde dinheiro e a família. Depois de passar por muita angústia, chegou a descobrir, no seu íntimo, a imagem de ambos os filhos da parábola. Antes de vir a ser como o pai, Rembrandt foi, durante muito tempo, como o jovem interessado que juntou as coisas e se foi embora para um país longínquo, onde esbanjou toda a fortuna, vivendo como um libertino. Como o jovem orgulhoso, também esbanjou os seus bens. Provavelmente para Rembrandt terá sido muito grato tratar este tema de «O regresso do filho pródigo», retirado do Evangelho de São Lucas (15, 11-35) porque tinha vivenciado pessoalmente a experiência relatada na parábola em toda a sua amplitude.

No seu quadro vemos retratada de um modo genial a palavra do perdão, a misericórdia de Deus, transmitida por Jesus na parábola. Na tela

de Rembrandt, o observador é convidado a contemplar algo bem mais profundo e dramático. Na tela, é visível a bondade do pai que espera o regresso do filho. À imagem do pai da parábola, Deus fica a espera do regresso dos seus filhos e, sobretudo, do filho perdido que vai ter com o pai na esperança de ser admitido na comunhão com Ele.

Nestas duas perspectivas de esperança, uma por parte do pai que espera e a outra por parte do filho que espera de ser readmitido pelo pai, são comuns e se entrecruzam. Assim verificamos um ponto comum do encontro entre Deus e o Homem, ou seja, entre o intemporal e o temporal: o amor. Em suma, quando olhamos com "olhos de ver" para esta obra e se fez uma análise teológica, sobressaem três atitudes: o perdão e o acolhimento que o pai faz ao filho mais novo, sem esquecer também o gesto deste para com o seu filho mais velho, e a culpa do filho mais novo: o filho pródigo.

## CONCLUSÃO

Ao chegar ao fim da dissertação, cremos ter aprofundado, especificado e apresentado a resposta à necessidade de misericórdia que o homem traz consigo. Pudemos encontrar essa resposta na história do filho pródigo, de Lc 15, 11-32 e, conseqüentemente, na obra de arte de Rembrandt.

Procurámos aprofundar na elaboração desta leitura teológica do quadro de estilo barroco, cujo tema é “*O regresso do filho pródigo*” de Rembrandt, a ligação que existe entre a obra de arte e a parábola de Jesus. Para isso, tivemos que realizar uma síntese biográfica do autor do quadro para melhor o relacionar com a parábola lucana e conseqüentemente realizar a nossa leitura teológica. Tanto a palavra como a imagem, mostram que, através da figura do pai, Jesus revelou a misericórdia de Deus que se estende a todos os filhos, quer se considerem justos, quer injustos.

Em primeiro lugar, procedemos à elaboração de uma síntese biográfica do pintor holandês para perceber, no contexto histórico e artístico, a sua obra-prima do século XVII, mas actual. Os seus quadros utilizam efeitos de luz, de influência *caravaggista*, que servem para enfatizar os momentos de pertinência pictórica. Com efeito, a utilização da luz tem por fim intensificar o efeito dramático de uma dada cena e, simultaneamente, orientar a atenção do observador para as emoções aí expressas, como podemos ver, por exemplo, no quadro *O filho pródigo em estudo*.

Seguidamente, procurámos aprofundar estas designações na imagem dos dois filhos, tanto pela palavra, como pela imagem, mediante a palavra de Deus escrita por S. Lucas e a Palavra de Deus retratada pelo pintor holandês.

Ao realizarmos a análise bíblico-teológica do relato e da pintura, o nosso objectivo foi demonstrar o protagonismo do pai nesta história e o papel dos filhos na construção de uma nova mentalidade, ambas confluindo no homem novo através de um processo de conversão operado pela acção do amor do pai, colocando em causa a concepção predefinida pelos escribas e fariseus, de um Deus severo e justiceiro. Através esta história familiar, S. Lucas ofereceu uma excelente oportunidade de revelação da misericórdia e da ternura de Deus. Este Deus, que é esperança e oferece esperança ao Homem pecador que anseia receber o seu perdão.

Para melhor explicar a importância do papel principal do pai como imagem de Deus misericordioso e as figuras dos filhos como espelhos que obrigam a uma atitude de conversão, recorreremos a uma análise bíblico-teológica. Neste trabalho aprofundamos a importância e o valor das personagens na capacidade de comunicação do texto. Mediante a focalização das personagens, foram sublinhados os momentos de grande misericórdia do pai para com os filhos, assim como o seu constante convite à conversão e à celebração da festa.

Ainda neste capítulo, procurei demonstrar, apoiando-me nas fontes veterotestamentárias de Gn 27-35, a mudança a que a parábola propõe, a escribas e fariseus, para fazerem uma conversão de papéis, identificando-se com a figura do filho mais novo, e assim a uma consequente conversão, aceitando nascer da misericórdia do pai, aberta a todos.

Para melhor fundamentar a paternidade de Deus que Jesus revelou na figura do pai da parábola, tivemos de visitar a noção da paternidade divina no Antigo Testamento. De facto, constatámos que o pai da parábola se enquadra perfeitamente na concepção veterotestamentária da paternidade divina revelada, frequentemente, pelos profetas. No entanto, é preciso salientar que a maneira como Jesus vive a relação com o Pai, chamando-o *Abba*, supera as perspectivas do Antigo Testamento. Nele pude encontrar

muito mais do que sentimentos de uma mãe, pois mostra ter o poder de Deus em transformar o castigo em perdão que transforma e liberta.

Ainda sustentamos a figura de cada um dos filhos como “lugares” diferentes onde se enquadram todos os comportamentos de pessoas com necessidade de misericórdia divina e de conversão, independentemente de se considerarem justos e injustos.

Por fim, fizemos uma leitura teológica do quadro à luz da análise teológico-bíblica do respectivo tema, havendo, pois, uma íntima relação entre a obra artística e o trecho do evangelho de S. Lucas. Com isto demonstramos que só o pai tem o dom para fazer a festa como manifestação da salvação do filho que estava morto e perdido, mas que agora foi encontrado. Assim, com este trabalho, construído com dois pilares (a análise teológica da parábola e a observação do quadro barroco), pudemos descobrir toda a beleza e profundidade da mensagem evangélica contida na parábola de “*O regresso do filho pródigo*”. Com ela, compreendemos como a história da salvação da humanidade se centra nela e em Deus, como no relacionamento de um filho com um pai.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAND, K.; BLACK, M., MARTINI, C. M.; MERZGER, B. M.; WIKGREN, A. (ed.), *The Greek New Testament*, fourth Revised Edition, United Bible Societies, Edmonds WA (USA), 2000.
- ALETTI, J.N., *Voltar a falar de Jesus*, Cotovia, Lisboa, 1999.
- ALLMEN, J. J., *Vocabulário Bíblico*, ASTE, São Paulo, 1972.
- BAILEY, K., *A poesia e o camponês – Uma análise literária-cultural das parábolas em Lucas*, São Paulo, Sociedade religiosa edições Vida Nova, 1985.
- BAILEY, K., *Jacob and the Prodigal*, Inter Varsity Academic, Downers Grove, Illinois, 2003.
- BALTHASAR, H. Ursvon, *Só o amor é digno de fé*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2008.
- BALTHASAR, Hans Ursvon, *Córdula*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.
- BAUDIQUÉY, P., *Lavieet l'oeuvre de Rembrandt*, ACR ed. Internationale, Paris, 1984.
- BENTO XVI, *Deus caritas est, carta encíclica*, Secretariado Geral do Episcopado, ed. Paulinas, Prior Velho, 2006.
- BINGEMER, M. Clara Lucchetti, *Espiritualidade – Desafio para a Igreja: Que Deus Buscamos?*, Saudade e Desejo do Divino na pós-modernidade. Cadernos de Teologia – PUC, Campinas, ano VII, n. 10, p. 50-72, 2001.
- BOCKEMUHL, M., *Rembrandt – O mistério da aparição*, ed. Taschen, Lisboa, 2005.
- BOVON, O., *El evangelio según San Lucas*, vol. III, Sígueme, Salamanca, 2004.
- BURGESS, Stanley M., *The Holy Spirit: Ancient Christian Traditions*, Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1984.
- BRAKEMEIER, Gottfried, *O ser humano em busca de identidade*, contribuições para uma antropologia teológica, Paulus, S. Paulo, 2002.
- BRAKEMEIER, Gottfried., *O mundo contemporâneo do Novo Testamento*, Série exegese, vol.5, fascículo 1, Faculdade de Teologia, São Leopoldo, 1984.
- BRITO, J. Rodrigues de, *O apóstolo Paulo e tradição farisaica, Leitura Judaica e releitura cristã da Bíblia*, Revista de interpretação bíblico Latino-Americana, Petrópolis, n. 40, p. 20-35, 2001.
- BROWN, G. Baldwin, *Rembrandt, a study of his life and work, 1639-1692*, Duckworth and Co., London, 1907.
- CARVALHO, M. Manuela de, *A consumação do homem e do mundo*, Universidade Católica, 2ª ed., Lisboa, 2004.

CHAMPLIN, S. J. Ferdinando, *Escritores modernos ante a parábola do filho pródigo*, Cultura e fé, n. 56, p. 25-40, Porto Alegre, 1982.

CHAMPLIN, R. Norman, *O Novo Testamento interpretado versículo por versículo*. (Volume 2 – Lucas e João), Hagnos, São Paulo, 1982.

CHILVERS, I., tradução, CIPOLLA, Marcelo Brandão, revisão técnica, CAMPOS, Jorge Lúcio de, IN Dicionário Oxford de Arte, 3ª edição, Martins Fontes, São Paulo, 2007.

DAVIES, J. E. Penelope, DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, Joseph ROBERTS, Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Jason–A Tradição ocidental*, 7ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

DELORME, J., *Les paraboles évangéliques – perspectives nouvelles*, Cerf, Paris, 1989.

DIAS, J. Coelho, *Eu vim para que tenham vida*, edição do autor, Lisboa, 2011.

DOUGLAS, J. D. *O novo Dicionário da Bíblia*, tradução de João Bentes, ed. Vida Nova, São Paulo, 1995.

DONNER, H., *História de Israel e dos povos vizinhos*, Tradução de Cláudio Molz; Hans A. Trein, Volume I, Dos primórdios até a formação do estado, Editorial Sinodal, São Leopoldo, 2006.

DONOVAN, Mary Ann, S.C., *Alive to the glory of God: A key insight in St. Irenaeus*, Berkeley, Jesuit School of Theology, California, 1988.

DUQUOC, C., *O perdão de Deus, Espiritualidade*, Título do fascículo: O perdão, v. 204, Petrópolis, 1986.

FABRIS, R., *Ilvangelo di Luca*, Cittadella Editrice, Assisi, 2003.

FITZMYER, J. A., *El evangelio según San Lucas*, Tomos, I e III, Cristiandad, Huesca – Madrid, 1986 e 1987.

FORTE, B., *Porquê confessar-se?*, Paulus, Lisboa, 2006.

FOWKES, C., *The life of Rembrandt*, London, Hamlyn, 1978.

GALVÃO, António Mesquita, *As Antigas civilizações do Oriente Médio – História, cultura e religiões da Palestina pré-israelita*. São Paulo, ed. Ave-Maria, 2003.

GOLSCHEIDER, L.; anot.: FOCILLON, Henri, *Rembrandt – paintings, drawings and etchings: the three early biographies*, 1881-1943, introd., London, Phaidon, 1960.

GNILKA, J., *Jesus de Nazaré, mensagem e história*, tradução Teresa Martinho e Marian Toldy, Editorial Presença, Lisboa, 1999.

GREFFÉ, C., “Pai” – *O nome próprio de Deus*, in Concilium, vol. 163/3, Vozes, Petrópolis, 1981.

- GRELOT, P., *Les paroles de Jesus Christ, Introduction à la Bible, Nouveau Testament*, 7, Desclée de Brouwer, Paris 1986.
- GUARDINI, R., *La essência de la obra de arte*, Cristiandad, Madrid, 1981.
- FORELL, G. W., *Ética da decisão, Introdução à ética cristã*, Editorial Sinodal, São Leopoldo, 1999.
- FRANCO, A., *La luce del vero*, Lisboa, 2000.
- HOEKSTRA, H.; translated by LANGHAM, Tony and PETERS, Plym, *Rembrandt and the Bible: stories from the Old and New Testament, illustrated by Rembrandt in paintings, etchings and drawings/composition and explanatory*, (S.I.): Magna Books, cop. 1990.
- JEREMIAS, J., *Teologia do Novo Testamento*, Paulinas, 2ª Ed., S. Paulo, 1980.
- JEREMIAS, J., *O Pai-Nosso: a oração do Senhor*, Paulinas, 4ª Ed., S. Paulo, 1981.
- JEREMIAS, J., *Abba - El mensaje central del Nuevo Testamento*, 2ª Edición, Ediciones Sigueme, Salamanca, 1983.
- JEREMIAS, J., *As parábolas de Jesus*, 5ª ed., S. Paulo, 1986.
- JOÃO PAULO II, Carta encíclica *Dives in misericórdia*, nota 52, A.O. – Braga, 1980.
- JOÃO PAULO II, Exortação Apostólica, Pós-Sinodal, *RECONCILIATIO ET PAENITENTIA*, ao Episcopado, ao Clero e aos fiéis sobre a Reconciliação e a Penitencia na missão da Igreja Hoje.
- LANCELLOTTI, A., BOCCALI, Giovanni, *Comentário ao Evangelho de São Lucas*, Tradução de António Angonese, ed. Vozes, Petrópolis, 1979.
- LE COMTE, D., *Rembrandt, 1606-1669, graveur et dessinateur*, Sénevè, cop. Paris, 1969.
- LENSKI, R. C. H., *La interpretación del Evangelio según San Lucas*, El Escudo, México, 1963.
- LEON – DUFOUR, X., *Vocabulário de teologia bíblica*, Herder, 19ª ed., Barcelona, 2002.
- LOHSE, Eduard, *Contexto e Ambiente do Novo Testamento*, Trad. Hans Jorg Witter, Ed. Paulinas, , São Paulo, 2000.
- LOURENÇO, João Duarte, *O mundo judaico em que Jesus viveu – cultura judaica do Novo Testamento*, Ed. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2005.
- LOYRETTE, H. Loyrette, RUB, Timothy, BEAL, Graham W. J., *Rembrandt et la figure du Christ / sous la dir. de Lloyd Dewitt, Blaise Ducos, George S. Keyes; avant-*

propos de SeymourSlive; textes de Lloyd Dewitt, Paris, Louvre; Milan: Officina Libraria, 2011.

PUIG, A., *Jesus, uma biografia*, ed. Paulus, Lisboa, 2006.

PLOMP, M. C., *Rembrandt and his circle – drawings and prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, cop. 2006.

MADELEINE e MAINSTONE, R., *O Barroco e o século XVII – Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge*, Trad. Alvaro Cabral, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984.

MANNERING, D., *El Arte de Rembrandt*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona (Espanña), 1981.

MALLÉ, L., *Mestres holandeses*, In Galeria delta da pintura universal, Delta, vol. 1, Rio de Janeiro, 1974.

MAÇANEIRO, Marcial, SCJ, *Trilogia do amor – Deus Pai e seu amor salvífico nas Encíclicas trinitárias de João Paulo II*, Roma, 2008, p. 61. [IRINEU DE LIÃO, ADVERSUS HAERESIS IV, 20. In SourcesChrésiennes 140, Paris, 1965].

MARGUERAT, D., *As parábolas*, Cadernos bíblicos, 61, Difusora Bíblica, Lisboa, 1998.

MARGUERAT, D.; BOURQUIN, Y., *Cómo ler los relatos bíblicos*, ed. Sal Terrae, Santander, 2000.

McKENZIE, J. L., *Dicionário Bíblico*, tradução de Álvaro Cunha, ed. Paulinas, São Paulo, 1984.

MENDONÇA, J. Tolentino, *O outro que me torna justo*, in Didaskália, vol. XXIV, fasc. 1, Lisboa, 1994.

MENDONÇA, J. Tolentino, *A construção de Jesus*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

MOLTMANN, J., *O pai maternal*, Concilium, Petrópolis, 1981.

MORRIS, L. L., *O Evangelho de Lucas*, ed. Vida Nova, São Paulo, 1974.

NOLAN, A., *Jesus hoje – Uma espiritualidade de liberdade radical*, ed. Paulinas, Prior Velho, 2006.

NOUWEN, H., *O regresso do filho pródigo*, Ed. A.0. – Braga, 2007.

VAUX, R. De, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Editorial Herder, Barcelona, 1964.

VAZ, A.S., *Lectio divina da parábola do Pai misericordioso*, IN Didaskália, vol. XXXV, fasc. 1, Lisboa, 2005.

VERGARA, A., *Rembrandt, pintor de histórias*, con la colaboración de Teresa Posada Kubissa y MariëtWestermann, Ediciones El Viso, Madrid, 2008.

VERGOTE, A., *Processos psicológicos – vergonha, sentimento de culpa – e sentido bíblico do pecado*, em particular em Romanos 7, Edições Loyola, São Paulo, 2001.

KASPER, Walter, *El Dios de Jesucristo*, Ediciones Sigueme – Salamanca, 1990.

KOFUKU, A., *The Bible, Mythology and Ancient History*, The National Museum of Western Art: NHK Promotions, Tokyo, 2003.

KONINGS, J. S. J. *Deus, Pai: Quesignifica?*, Perspectiva Teológica, Belo Horizonte, ano XXXI, n. 85, 1999.

KNUTTEL, G., *Rembrandt (1666-1669)* IN *Les peintres celebres / [ed. lit.] Bernard Dorival - [Geneve]*, LucienMazenod, 1948.

SABOURIN, L., *El evangelio de Lucas*, Ed. Edicep, Madrid, 1986.

SCHAMA, S., *O desconforto da riqueza – a cultura holandesa na época do ouro, Uma interpretação*, ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

SCHMID, J., *El Evangelio según San Lucas*, Herder, Barcelona, 1968.

SCHMIDT, W. H., *Introdução ao Antigo Testamento*, tradução de Annemarie Höhn, Sinodal, São Leopoldo, 1994.

SLIVE, S., *The Drawings of Rembrandt, a New Study*, Thames & Hudson, London, 2009.

SOBRINO, J., *O princípio misericórdia – Descer da cruz os povos crucificados*, Vozes, Petrópolis, 1994.

SCHREINER, Josef, DAUTZEMBERG, Gerhard, *Formas e exigências do Novo Testamento*, Ed. Hagnos, 2008.

SPENCE, D., *Rembrandt, a vida de um retratista*, coleção grandes artistas, Melhoramentos, São Paulo, 1998.

STORNILO, I., *Você entraria? (Lucas 15, 11-32)*, Vida Pastoral, ano XL, Julho/Agosto de 1999, São Paulo, 1999.

RAMIS DARDER, F., *Lucas, evangelista de la ternura de Dios*, Verbo Divino, 12ª ed., Estella, 2005.

RATZINGER, J., *Jesus de Nazaré, A esfera dos livros*, Lisboa 2007.

RIENECKER, F.; CLEON, Rogers. *Chave Linguística do Novo Testamento Grego*, Edições Vida Nova, São Paulo, 1985.

ROSENGARTEN, R., *Rembrandt, O mestre e o seu atelier*, IN *Artes & Leilões*, Lisboa, 1992.

RUBIO, A. García, *Prioridade do perdão sobre a culpa*, Actualidades Teológicas, ano IX, n. 21, Rio de Janeiro, 2005.

- TILLICH, P., *Teologia Sistemática*, tradução de Getúlio Bertelli, Sinodal, São Leopoldo, 2002.
- TEIXEIRA, E. Francisco Borges, *PaterOmnipotens, Proprie Deus –A paternidade divina em Santo Agostinho*, Porto Alegre, 2003.
- WEBER, M., *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- WETERING, E. Van de, *Rembrandt, the painter at work, Amsterdam*, University Press, cop. Amsterdam, 1997.
- WHEELLOCK, A. K., with SUTTON, Peter C., and contributions by MANUTH, Volker and WOOLLETT, Anne T., *Rembrandt's late religious portraits*, National Gallery of Art; Chicago, University of Chicago Press, Washington, D.C., 2005.
- ZUFFI, S., *Rembrandt – O mais importante herege da pintura*, revista de arte: ArtBook, Nova Galicia Arte, 2000.
- ZUMTHOR, P., *A Holanda no tempo de Rembrandt*, ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.