

245

ICONOGRAPHIA SPIRITUALIS

**ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO
EM UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE
SANTA AGNESE FUORI LE MURA EM ROMA - 370-440**

Parte 1 - Texto

**Cláudio
Monteiro
Duarte**

Programa de pós-graduação em História
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
UFMG
2016

CLÁUDIO MONTEIRO DUARTE

ICONOGRAPHIA SPIRITUALIS:
ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO
EM UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE *SANTA AGNESE FUORI LE*
***MURA* EM ROMA - 370-440**

PARTE 1 - TEXTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
BELO HORIZONTE, SETEMBRO DE 2016

CLÁUDIO MONTEIRO DUARTE

ICONOGRAPHIA SPIRITUALIS:
ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO
EM UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE *SANTA AGNESE FUORI LE*
***MURA* EM ROMA - 370-440**

PARTE 1 - TEXTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da UFMG como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Coorientador: Prof. Dr. Massimo Pampaloni

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
BELO HORIZONTE, SETEMBRO DE 2016

709.3
D812i
2016

Duarte, Cláudio Monteiro

Iconographia spiritualis [manuscrito] : arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na Basílica de Santa Agnese fuori le mura em Roma - 370-440 / Cláudio Monteiro Duarte. - 2016.

449 f. : il.

Orientador: Magno Moraes Mello.

Coorientador: Massimo Pampaloni.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Arte antiga – Teses. 3. Escultura – Teses. 4. Arte e religião - Teses. I. Mello, Magno Moraes. II. Pampaloni, Massimo. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



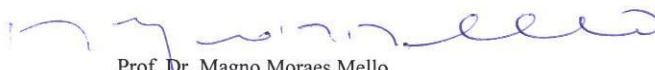
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**"Iconographia Spiritualis: Arte Paleocristã e Simbolismo Funerário em um
Fragmento Tumular na Basílica de Santa Agnese Fuori Le Mura em Roma -
370-440"**

Cláudio Monteiro Duarte

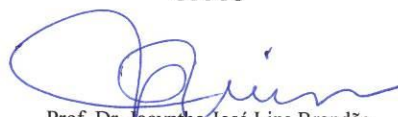
Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Magno Moraes Mello
UFMG



Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos
UFMG



Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão
UFMG



Prof. Dr. André Luis Pereira Miatello
UFMG



Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz
UFMT

(por quem assina o Presidente da comissão Prof. Dr. **Magno Moraes Mello**)

Belo Horizonte, 06 de setembro de 2016.

RESUMO

Esta tese estuda o fragmento de uma lastra funerária conservada na Basílica de *Santa Agnese fuori le mura*, em Roma. Trata-se de um retângulo de mármore destinado a cobrir um túmulo escavado na parede de uma catacumba. O objeto é datado, segundo se acredita, do final do século IV ou do início do V, e foi confeccionado de modo a se assemelhar à frente de um sarcófago. Sobre o objeto foram esculpidos relevos com simbologia cristã e motivos decorativos, e se mesclam aspectos derivados do passado romano pagão com elementos novos, especificamente inventados para um público cristão. Através do estudo aprofundado de cada uma das características iconográficas e formais desses relevos, buscou-se um maior conhecimento da arte paleocristã, do processo de sua formação e desenvolvimento, de sua relação com a tradição intelectual e artística pré-cristã e com os processos culturais, políticos e religiosos em curso no mundo romano ao longo do século IV. Por meio do levantamento e da discussão de toda a fortuna crítica sobre a peça, foi possível perceber o processo de formação da Arqueologia e da História da arte paleocristã, trazendo à luz a tradição secular das ferramentas eruditas da área, possibilitando uma discussão a respeito das suas controvérsias historiográficas atuais. Como o costume de se sepultar em sarcófagos de mármore era uma forte tradição na sociedade romana, depois adotada pela população cristã, o estudo detalhado desses monumentos funerários, pagãos e cristãos, pode levar não só a um melhor conhecimento das transformações da escultura funerária antiga, mas também revelar aspectos importantes das crenças e das expectativas em relação à morte na cultura tardo-antiga. Por fim, através do confronto de textos antigos, que revelassem mudanças no modo de se encarar a vida espiritual, com a emergência de novas tradições figurativas, buscaram-se evidências do desenvolvimento de uma cultura visual especificamente cristã, nova em relação ao passado clássico-helenístico, mas preservando alguns de seus elementos mais sutis.

PALAVRAS-CHAVE: escultura funerária, sarcófagos romanos, iconografia paleocristã, Antiguidade Tardia.

ABSTRACT

This thesis is a research about a funerary slab fragment kept in the Basilica of *Santa Agnese fuori le mura*, in Rome. It is a marble rectangle for covering a grave on the wall of a catacomb. The object is believed to be either from late 4th or early 5th century, and it was made in such a way as to resemble the face of a sarcophagus. Some reliefs with Christian meaning were carved onto the object, together with decorative motifs. These mix aspects originating from the pagan Roman past together with new elements, specifically invented for a Christian public. Through a deep analysis of each one of the formal and iconographical aspects of these reliefs, it was expected to achieve a greater understanding of early Christian art, the process of its development, its relationship with the intellectual and artistic traditions that existed before Christianity, and the religious, political and cultural processes that developed throughout the 4th century. By finding and studying all specialized literature about the object, it was possible to learn how early Christian Archeology and Art History as scientific disciplines came to be, and reveal the secular tradition of its scholarly tools. This allowed for a better understanding of its historiographical controversies. Since burial in marble sarcophagi was a strong tradition in Roman society – adopted also by the Christian population – the detailed study of these funerary monuments, both pagan and Christian, allowed not only for a better knowledge of ancient funerary sculptures, but also revealed important features of beliefs and expectations about death in Late Antique culture. By comparing ancient texts that reveal changes in the conception of spiritual life and the emergence of new representational traditions, it was our goal to get evidences of the development of a specific Christian visual culture, which included new features as regards both the Classical and Hellenistic past, but preserved some of its more subtle aspects.

KEYWORDS: Funerary Sculpture, Roman Sarcophagi, Early Christian Iconography, Late Antiquity.

Para meus saudosos pais.
E para Discolia e Ursus, respeitosamente.

AGRADECIMENTOS

Estudar arte paleocristã no Brasil não é uma tarefa das mais fáceis. Por isso mesmo, diante desse desafio, não há como se esquecer de todas as pessoas atenciosas que cruzam nosso caminho e nos ajudam de uma forma ou de outra.

Em primeiro lugar, agradeço a meu orientador, Prof. Magno Moraes Mello, os exemplos de vida e de dedicação ao estudo, as dicas metodológicas, os conselhos práticos, o incentivo ao longo de todos esses anos, principalmente durante o processo de requisição da bolsa de viagem. Além de um orientador, um amigo.

Devo muito à Prof.^a Adalgisa Arantes Campos: seu apoio, a proveitosa interlocução, os empréstimos bibliográficos, mas sobretudo a sua insistência na necessidade de sair do país. Se não fossem esses dois professores, Magno e Adalgisa, eu não teria buscado a viagem à Itália com o mesmo entusiasmo, e o trabalho teria sido muito mais difícil.

Uma vez decidido a ir ao exterior, a viagem se tornou possível graças ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Agradeço à agência federal pela concessão da bolsa e a todos os técnicos que cuidaram do processo.

Aos professores do programa com quem tive contato nas suas disciplinas, também proveitosas: Regina Horta, Mauro Condé e o visitante Zephyr Frank. Aos membros da banca examinadora, Prof. Jacyntho Lins Brandão, Prof. Marcus Silva da Cruz, a própria Prof.^a Adalgisa e o Prof. André Miatello; confio que as suas valiosas críticas, ao apontar os erros e limites deste trabalho, me abrirão as portas de possibilidade futuras.

Sou muito grato ao meu co-orientador italiano, Prof. Massimo Pampaloni, cujo apoio em Roma foi de suma importância. Além da sua constante boa vontade nos encontros para a discussão da tese, ele me abriu várias portas, que me garantiram uma estadia mais tranquila no país. Como se não bastasse, o Pe. Massimo também se dispôs a ir comigo em Manoppello e Subbiaco, onde pude conhecer importantes tesouros da fé e da arte italiana.

Devo muitíssimo à Prof.^a Maria Giovanna Muzj, que me ajudou bastante: permitiu-me frequentar duas disciplinas suas como ouvinte, indicou-me preciosas bibliografias, emprestou-me materiais, e, sobretudo, abriu-me as portas das bibliotecas romanas. Com suas críticas e observações argutas, sua convivência foi

decisiva para me inculcir o gosto pelo estudo da tradição arqueológica paleocristã e suas acirradas controvérsias, e em especial pelo estudo dos sarcófagos.

Devo um agradecimento muito especial ao Prof. Rodolfo Funari, latinista e papirólogo italiano, que se dispôs a traduzir para o italiano o texto de Eberlein, permitindo-me assim compreendê-lo. Além disso, foi um bom amigo e grande companhia!

É importante mencionar os padres da Basílica de Sant'Agnese, especialmente Don Franco Bergamon, que me deram acesso ao material relativo à lastra, e se dispuseram a realizar e a me enviar boas fotografias da mesma, diante das limitações da minha câmera e da minha pouca experiência como fotógrafo.

Agradeço ao Prof. Nuno Gonçalves, da Universidade Gregoriana, cujo auxílio foi imprescindível para encontrar alojamento. A todo o pessoal do *Amici per un mondo migliore*: Ilaria, Luiza, Iolanda e as duas “Anas”: a italiana e a de Cabo Verde. Ao Pe. Andrea Cerretelli, devo uma ótima fotografia do sarcófago paleocristão transformado em altar na Basílica de Saint-Trophyme em Arles. E aos companheiros de moradia, especialmente o amigo Sandro (Przemysław); Federico; Massimiliano; Maristela e o próprio Rodolfo; e também os padres africanos e indianos, mas que eu não entendia bem. Agradeço também ao pessoal do *Pontificio Istituto Orientale*, principalmente o Maurizio, secretário, e os bibliotecários. Também ao pessoal da Biblioteca Hertziana, da biblioteca da Universidade Gregoriana, da BiASA, da Academia Americana e da Biblioteca Nazionale, sempre atenciosos. Espero não ter me esquecido de ninguém. Se for o caso, *grazie a tutti!* E, de volta ao Brasil, agradeço ao meu professor de grego e latim, Gustavo Chaves Tavares, por suas traduções e dicas, e aos amigos, o Alexandre “Criatura”, pelo auxílio com as tabelas e com o *abstract*, e o Richarles, cobaia no ensaio para a apresentação.

Finalmente, à Joana, por me aguentar por todos esses anos, e por toda ajuda nas horas de aperto!

Por fim, preciso mencionar que em nenhum momento me esqueci de tantos mestres anônimos, às vezes oriundos de províncias distantes, dispostos a dar a vida para que todos tenham a chance de encontrar formas mais altas de sabedoria, e assim nos ensinam que, nesta vida, não nos é dado escapar de alguns dissabores, nem de certos batismos...

Por isso, todo escriba instruído nas coisas do Reino dos céus é comparado a um pai de família que tira de seu tesouro coisas novas e velhas.

Mt 13:52

Nam res ipsa quae nunc christiana religio nuncupatur, erat apud antiquos, nec defuit ab initio generis humani, quousque ipse Christus veniret in carne, unde vera religio quae iam erat, coepit appellari christiana.

Aurelius Augustinus – *Retractationum*, I, XIII, 3

Puissance de l'art chrétien! Une église, accrochée au rocher, perpétue depuis près de huit cents ans la mémoire d'un pauvre ermite inconnu.

Émile Mâle – *L'art religieux du XIIe siècle en France*, chapitre VI

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – UMA MERA LASTRA FUNERÁRIA	27
1.1 – FORTUNA CRÍTICA	29
1.1.1 – Identificação e descrição do objeto	29
1.1.2 – A lastra e a história da Arqueologia paleocristã	32
CAPÍTULO 2 – OS SARCÓFAGOS ANTIGOS	57
2.1 – OS SARCÓFAGOS PAGÃOS	58
2.2 – OS SARCÓFAGOS CRISTÃOS	65
2.2.1 – Cronologia dos sarcófagos cristãos	66
2.2.2 – Dos inícios à metade do século IV	69
2.2.3 – Da segunda metade do século IV à época tardia	77
CAPÍTULO 3 – QUE DIZEM DO FILHO DO HOMEM...?	84
3.1 – AS PRIMEIRAS FORMAS ICONOGRÁFICAS	91
3.1.1 – Os símbolos gráficos e fito-zoomórficos	91
3.1.2 – Os símbolos antropomórficos	93
3.2 – AS TRADIÇÕES FIGURATIVAS DOS SÉCULOS III E IV	96
3.2.1 – O Cristo jovem	97
3.2.2 – O Cristo maduro e a assim chamada <i>Traditio legis</i>	108
3.2.3 – Cristo e o Colégio Apostólico	120
3.2.4 – Os “retratos” frontais de Cristo	123
3.3 – UMA QUERELA ICONOGRÁFICA	129
CAPÍTULO 4 – COISAS VELHAS E COISAS NOVAS	153
4.1 – SÁBIOS E SANTOS NO SÉCULO IV	156
4.1.1 – A tradição filosófica tardia	156
4.1.2 – A controvérsia do arianismo e os debates cristológicos	163
4.1.3 – As origens do monasticismo cristão e a formação de uma nova cultura visual	170
4.2 – O <i>CODEX</i> E OS <i>VOLUMINA</i>	200
4.2.1 – A tradição do <i>volumen</i> na arte paleocristã	203
4.2.2 – A representação do <i>codex</i>	211
4.2.3 – O sentido dos livros no mundo tardo-antigo e na arte paleocristã	219
4.3 – OS ELEMENTOS DECORATIVOS DE ORIGEM PRÉ-CRISTÃ	226

CAPÍTULO 5 – OS VÉUS DO SANTUÁRIO	235
5.1 – A HISTORIOGRAFIA SOBRE O MOTIVO DAS CORTINAS	235
5.2 – O USO DAS CORTINAS NA ANTIGUIDADE TARDIA.....	250
5.3 – O MOTIVO DAS CORTINAS NA ARTE FIGURATIVA TARDO-ANTIGA	258
5.3.1 – Marfim, madeira e mosaicos	258
5.3.2 – O parapetasma e o motivo das cortinas nos sarcófagos	289
5.4 – O SENTIDO DO MOTIVO DAS CORTINAS NA ARTE PALEOCRISTÃ.....	305
CONCLUSÃO: ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO	310
REFERÊNCIAS.....	317
TEXTOS ANTIGOS.....	317
CATÁLOGOS E TRATADOS	319
LIVROS E ARTIGOS.....	321

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Amb Ep, XX	Santo Ambrósio. <i>Carta XX</i> .
At Ap Const	Santo Atanásio. <i>Justificação ao imperador Constâncio II</i> .
At Hist Ar	Santo Atanásio. <i>Historia arianorum ad monachos</i> .
At V Ant	Santo Atanásio. <i>Vida de Antão</i> .
Aug Civ Dei	Santo Agostinho. <i>A cidade de Deus</i> .
Aug Enar in Ps	Santo Agostinho. <i>Enarrationes in Psalmos</i> .
BOV Esp	BOVINI, Giuseppe. <i>I sarcofagi paleocristiani della Spagna</i> .
BOV Rav	BOVINI, Giuseppe. <i>I sarcofagi paleocristiani di Ravenna</i> .
BOVINI	BOVINI, Giuseppe. <i>I sarcofagi paleocristiani</i> .
Bull. Arch. Cr.	<i>Bulletino di Archeologia Cristiana</i>
Clem Paed	Clemente de Alexandria. <i>O pedagogo</i> .
CSSSEP, vol, PQES, Aug	<i>Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum - séc. V - Augustinus</i>
EC HE	Eusébio de Cesareia. <i>História Eclesiástica</i> .
EC VC	Eusébio de Cesareia. <i>Vida de Constantino</i> .
Ev Pc Fc	Evágrio Pôntico - incluído na Filocalia.
Fil Vd Ap	Filóstrato – <i>Vida de Apolônio de Tiana</i> .
FI Qt Ex	Filon de Alexandria. <i>Questões sobre o Êxodo</i> .
H Mon	<i>Historia monachorum in Aegypto</i> .
Hier Ep, LI	São Jerônimo. <i>Carta 51: de Epifânio a João de Jerusalém</i> .
LAMPE	Lampe, G. H. <i>A Patristic Greek Lexikon</i> .
LF	<i>A Library of Fathers</i> .
LS	Lidell-Scott. <i>A Greek-English Lexicon</i> .
NPNF	<i>Nicene and Post-Nicene Fathers</i> .
OLD	<i>Oxford Latin Dictionary</i> .
PG	<i>Patrologiae Graecae Cursus Completus</i> .
PL	<i>Patrologiae Latinae Cursus Completus</i> .
Rep	<i>Repertorium der christliche-antike Sarkophage</i> .
St Is Fc	Santo Isaías, o Solitário - incluído na Filocalia.
Tert Ct Fem	Tertuliano. <i>De cultu feminarum</i> .

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA E PERCENTUAL DOS SARCÓFAGOS E FRAGMENTOS COM <i>VOLUMINA</i>	208
TABELA 2 – NÚMERO E DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DE OBRAS PALEOCRISTÃS DOS SÉCULOS IV E V COM O MOTIVO DO CÓDICE.....	218
TABELA 3 – DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA E PERCENTUAL DOS SARCÓFAGOS E FRAGMENTOS COM PARAPETASMA.....	296
TABELA 4 – DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA E PERCENTUAL DE SARCÓFAGOS E FRAGMENTOS COM O MOTIVO DAS CORTINAS.....	298

INTRODUÇÃO

Esta tese é um estudo sobre um artefato arqueológico específico, no caso, o fragmento de uma pedra sepulcral, há muito fora de seu contexto tumular, e hoje murado na parede de uma escadaria no complexo da *Basílica de Sant'Agnese fuori le mura* (Santa Inês fora-dos-muros), em Roma. Fragmentos murados são muito comuns de se ver em Roma, nos pátios, claustros, átrios, e até nos corredores de universidades, mas geralmente são pequenos e de formato irregular; não se veem tão facilmente fragmentos grandes como esse, que mede 146 cm de largura, 74 cm de altura e 8 cm de espessura, segundo consta na ficha identificativa do fragmento, elaborada pelo órgão estatal italiano que faz os inventários do patrimônio histórico, e gentilmente disponibilizada pela secretaria da basílica. O fragmento possui um relevo figurativo central, intacto, com uma figura masculina de pé; quanto às laterais, apesar de uma rachadura de alto a baixo, o lado direito a essa figura central está quase inteiro. Todo o lado esquerdo, porém, desapareceu, assim como uma parte da faixa superior, o que torna incompleta a inscrição que identifica os falecidos e a sequência de golfinhos esculpidos longitudinalmente.

Mas, mesmo com tantos pedaços ausentes e com a inscrição incompleta, e mesmo não sendo, aparentemente, um verdadeiro sarcófago, esse fragmento traz elementos suficientes para suscitar frutíferas discussões sobre a arte e a iconografia paleocristã, e sobre o mundo romano nessa época de transição entre a civilização clássica, pagã, e a civilização medieval, cristã. Ele foi escolhido justamente por sintetizar algumas questões intrigantes, e de certa forma ainda em aberto, relativas à iconografia cristã no século IV. Cada um dos seus elementos constitutivos pode ser desdobrado em discussões específicas. Os sulcos ondulados, bem como o perfil masculino do prótomo e os golfinhos na faixa superior abrem a possibilidade de se discutir as heranças pagãs que foram incorporadas à arte cristã, e também a questão de se saber se, além de simples adornos, eles possuem algum significado, seja na sua origem pagã, seja na sua utilização cristã. A peça traz, ademais, um Cristo isolado e frontal, velho como um patriarca, ainda no final do século IV. Mas, ao mesmo tempo, foi executado com um contraposto que lhe dá um ar dinâmico, quase juvenil. Quais caminhos históricos levaram à invenção desse Cristo, que,

embora nos pareça tradicional, talvez transmitisse, naquela época, uma carga de novidade. Qual a relação desse Cristo com as formas iconográficas anteriores, como o jovem que faz prodígios nas catacumbas e nos sarcófagos dos séculos III e IV, portando um bastão, ou mostrando o rolo de seu ensino aos discípulos, sentado ou de pé em meio aos rios do Paraíso? Por outro lado, o Cristo que nos fita nesse fragmento já não mostra um rolo, e sim um códice, a forma do livro moderno, que havia sido inventado nos três séculos anteriores, e ainda estava se difundido e se consolidando. Mas, além disso, aos pés desse Cristo, há um cesto cheio de rolos, a forma tradicional do livro, que ainda era muito usada e carregada de valores, de sentidos nobres que remetiam ao universo dos letrados. Se em diversos sarcófagos é possível encontrar Cristo portando o formato moderno do códice, e se o rolo comparece em uma grande quantidade deles, poucas obras, na arte paleocristã em geral, trazem a mistura dos dois formatos, rolo e códice.

Como se não bastasse, esse Cristo, que mostra o seu ensinamento, a partir de um rolo miraculosamente transformado em códice, está posicionado sob um par de cortinas abertas, cada uma delas amarrada no centro. Se a presença de tecidos nos sarcófagos, tanto pagãos quanto cristãos, era relativamente comum, na forma do *parapetasma*, a presença de cortinas é inexistente na arte funerária pré-cristã, e mesmo na arte cristã ela só se tornou mais comum em torno do ano 400. Até o final do século IV, há, quando muito, apenas um ou dois exemplos de Cristos com cortinas. Qual é o significado desses tecidos? Se não a encontramos na arte anterior, qual a sua relação com o cristianismo? Como se vê, são várias questões instigantes. Se cada um desses elementos, isoladamente, pode ser encontrado em outras obras, e, em algumas poucas, nos deparamos com dois deles juntos, é seguro dizer que esta é a única obra da arte antiga na qual todos eles aparecem. Em suma, aquilo que para nós pode parecer comum, ou tradicional, podia ser inovador no final do século IV, e esses aspectos devem ficar claros, se quisermos realmente compreender o significado da obra. Por outro lado, o maior conhecimento de uma única obra contribui para que se lance luz sobre toda uma época, pois o estudo de uma obra nos obriga a examinar todo um processo histórico, tanto a respeito do universo visual, das criações e adaptações de núcleos iconográficos e de esquemas formais, quanto a respeito de outras esferas da vida.

Porém, quando se começa a estudar a arte paleocristã, cedo se percebe uma grave lacuna: ao contrário da arte de outros períodos históricos, há uma crônica falta de fontes escritas, seja em relação à autoria e processos de confecção, seja à forma de encomenda, de utilização e recepção das obras, que dirá em relação ao significado e à leitura que os contemporâneos faziam das mesmas. Como resultado, na falta de dados concretos para o conhecimento do contexto de utilização de uma obra e para uma decifração iconográfica precisa, muitas vezes a análise iconológica é tudo que nos resta, ou seja, o estudo da forma, das tendências estilísticas.

Compreensivelmente, tal situação gera muitas dúvidas e muitos riscos. Em um artigo sobre as várias gerações da Escola de Warburg, Carlo Ginzburg (2001: 58-63) sintetiza os dois grandes riscos do projeto de se considerar os testemunhos visuais como fontes históricas relevantes. Quando há a mediação de outros tipos de fontes, especialmente escritas, há o risco de o pesquisador, quando se defronta com as obras, apenas confirmar o que já sabe por outros meios, como quando Fritz Saxl, estudando gravuras de Holbein, chega à conclusão de que ele não era exatamente um luterano, e se inclinava para uma “piedade erasmiana”, mas as fontes escritas, que ele dizia serem apenas evidência “adicional”, já confirmam essa hipótese. Ginzburg alerta que, nesses casos, a análise formal tende a se tornar uma mera elucubração “fisiognômica”: “[os] danos que podem redundar de uma tal leitura ‘fisiognômica’ dos documentos figurados são bastante claros. O historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende ‘demonstrar’” (2001: 63).

O outro risco é o da famosa “argumentação circular”, em que o pesquisador, convencido de uma determinada hipótese e de posse de poucos testemunhos escritos, tende a ver a confirmação daquela hipótese, através do exame da própria obra, com excessiva facilidade. De um lado, o risco de análises estilísticas redundantes que forçam a obra a caber numa interpretação que já se sabe; de outro, o risco de uma interpretação arbitrária, que distorce a documentação para confirmar essa interpretação. Ginzburg dá dois exemplos: um conhecido estudo de Edgar Wind a respeito da representação de mistérios pagãos na arte renascentista, no qual, segundo o historiador italiano, Wind faz uma interpretação inaceitável de alguns afrescos de Rafael, visto que baseada num entendimento equivocado de

certos versos de Dante. O outro exemplo é o estudo de Panofsky sobre as relações entre a obra de Michelangelo e o movimento neoplatônico no Renascimento:

Em ambos os níveis, estilístico e iconográfico, Panofsky capta uma contradição própria seja ao indivíduo Michelangelo, seja a todo o seu tempo, isto é, a contradição entre ideal clássico e ideal religioso. Trata-se de uma tentativa metodológica muito sugestiva; mas o leitor não consegue evitar a impressão de um certo artifício. Se tudo – desde o tipo de traçado empregado nos desenhos até a escolha dos temas iconográficos – deve exprimir essa contradição fundamental, o estudioso pode ser levado a forçar involuntariamente os textos [...] ou a descartar a documentação que não faz parte do esquema interpretativo escolhido (GINZBURG, 2001:68-9).

Panofsky, no entanto, era perfeitamente consciente desse elemento subjetivo, “irracional”, da prática da História da arte, principalmente se houvesse necessidade de um estudo a nível estilístico. Ele dizia que o pesquisador tem que “recriar” mentalmente as obras, apoderar-se de sua intenção formativa original, o que inclui tanto o conhecimento da sua utilidade quanto a percepção de sua dimensão estética. Essa recriação envolve uma *pesquisa arqueológica racional*, uma vez que é preciso instruir-se sobre as condições em que as obras foram produzidas, familiarizar-se com a bagagem cultural de seus autores (PANOFSKY, 2007: 19-46 *passim*). Por outro lado, ele defendia que, para realmente captar o alcance de uma obra, é necessária uma *recriação estética intuitiva*, ou seja, a compreensão das forças estilísticas presentes. Assim, segundo o autor germânico, a recriação estética intuitiva e a análise arqueológica racional são interligadas, complementares uma à outra, formando o que ele chama de *situação orgânica*, pois os dois processos não se opõem, mas se auxiliam mutuamente. A síntese recriativa estimula a pesquisa arqueológica, e esta corrige e aperfeiçoa aquela. Não há incompatibilidade entre a recriação intuitiva “irracional” e a pesquisa histórica, porque, ao procurar se familiarizar com as circunstâncias culturais, religiosas e políticas de povos de outros tempos e lugares, o estudioso estará corrigindo e refinando a apreciação de suas obras, ao buscar diminuir a distância cultural que o separa da obra.

Essa valorização do elemento estilístico por Panofsky levou-o a elaborar o esquema dos três “níveis” de significação: o primeiro seria o pré-iconográfico, que consiste na mera percepção material da obra; ao denominá-lo pré-iconográfico, Panofsky se posicionava contra o formalismo de Wölfflin, pois defendia “que mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextricavelmente os dados de

conteúdo e os dados formais” (GINZBURG, 2001: 65). O segundo nível seria o iconográfico, que nada mais é que a identificação do conteúdo “explícito” da obra, e que pressupõe a familiaridade com os dados culturais imprescindíveis à compreensão, como, por exemplo, as crenças religiosas ou as histórias mitológicas; este é o nível que depende mais diretamente das fontes escritas, da pesquisa “arqueológica”, para a comprovação das interpretações. Finalmente, o nível iconológico seria a análise formal, que Panofsky não via como uma mera classificação estilística, nem como um estabelecimento de correntes de influência, e sim como uma busca do conteúdo mais essencial, “intrínseco”, da obra, pois Panofsky, a partir de uma bagagem filosófica que incluía a influência de Cassirer, acreditava que as tendências formais seriam *sintomas culturais* de um estado de espírito, imanente a toda uma época:

Na base das manifestações de arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um *conteúdo último e essencial*: a involuntária e inconsciente *auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo*, que é característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, da cada comunidade cultural. [Portanto,] o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do “sentido essencial” (*Wesensinn*). Ela chegará a captar seu sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a *totalidade dos momentos da sua emanação* [...] como “*documentos*” do *sentido unitário da concepção de mundo* contida na obra (PANOFSKY *apud* GINZBURG, 2001: 66).

O exemplo mais famoso dessa abordagem do historiador alemão é a conexão, feita por ele e Saxl, entre a invenção da perspectiva linear, no século XV, e o surgimento da concepção histórica moderna; haveria um parentesco direto entre a representação dos objetos à distância, na pintura quatrocentista, e a percepção da distância que separava o homem renascentista da cultura antiga: a perspectiva seria, assim, uma *forma simbólica*; outro exemplo conhecido é a sua conexão entre a escolástica e a arquitetura gótica. Panofsky não defendia essas ideias casualmente, mas por acreditar que a História da arte constituía uma disciplina “humanística”: enquanto, dizia ele, as ciências naturais tentam compreender a ordem aparentemente caótica do mundo, transformando-a num “cosmo da natureza”, as ciências humanas teriam, como objetivo, organizar a enorme multiplicidade de registros do passado humano em um “cosmo da cultura”. Hoje, essa postura poderá parecer antiquada a muitos, pois há nela, nitidamente, um juízo de valor. Nessa

postura, as obras têm um fim em si mesmo, elas são especiais, pois demonstram a engenhosidade humana, e conseqüentemente o valor do ser humano, em um nível superior; esse é o cerne da visão humanística que animava Panofsky. Mesmo hoje, quando muitos historiadores da arte adotam uma postura crítica a essa visão, ainda se pode perceber uma tensão fundamental entre a História da arte e a História *strictu sensu*. Para os historiadores da sociedade, as representações artísticas, sejam visuais, sonoras ou escritas, constituem um tipo de documento histórico entre outros, não tendo em si nada de especial. As obras de arte contribuem, como outras fontes, para o conhecimento das sociedades no tempo, sendo esse o objeto autêntico da História. Já os historiadores da arte querem compreender as *obras*, em seu sentido original, e os documentos escritos, que esclarecem sobre o contexto de feitura ou de utilização da obra, ou revelam dados importantes sobre a sociedade, constituem tão somente material de pesquisa; as obras de arte, para eles, não são somente as suas fontes primárias; elas são o seu verdadeiro objeto de estudo.

Segundo Ginzburg, o próprio Panofsky tinha reservas a respeito de suas propostas: a maioria de seus trabalhos são estudos iconográficos, e só se encontraria uma análise “iconológica” no ensaio sobre Michelangelo, e nos últimos anos ele teria nutrido uma maior desconfiança em relação ao método: na edição revisada de *Studies in Iconology* (1955; a primeira edição é de 1939), ele alterou a frase na qual afirma que o objeto da iconologia são os “princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra” (PANOFSKY *apud* GINZBURG, 2001: 70). Na revisão, ele retirou a palavra *inconscientemente*, o que sugere que o autor alemão passou a valorizar mais a influência de programas racionais e conscientes na feitura das obras de arte.¹

Por seu lado, o historiador E. H. Gombrich nutria grande ceticismo em relação à possibilidade de se chegar a essas conexões entre estilos artísticos e contextos

¹ Panofsky publicou a versão revisada do texto no livro *Meaning in the Visual Arts* (1955), publicado no Brasil como *Significado nas artes visuais*, que contém essa versão alterada (PANOFSKY, 2007: 52).

históricos. Para ele, formado no ambiente cultural vienense anterior à Segunda Guerra, e grandemente influenciado pelo neopositivismo de Karl Popper, o estilo é, tão somente, um conjunto de esquemas compositivos introjetados, dominados pelo artista a ponto de se tornar uma segunda natureza, e transmitidos de mestre a discípulo. O dever do historiador da arte seria, assim, esclarecer os elos de uma tradição, e não propor nexos, impossíveis de se comprovar, entre cada estilo e o contexto histórico de sua época. Porém, permanece a questão de explicar como os estilos se transformam: se a História da arte é a mera transmissão de esquemas, por que eles mudam? No seu famoso artigo sobre a “revolução grega”, Gombrich introduz o conceito de *função*: os gregos revolucionaram os modos de representação e se afastaram tanto da arte egípcia porque, em sua sociedade, a função que se exigia das pinturas e esculturas era outra. Mas isso não seria o mesmo que dizer que houve uma mudança de mentalidade que alterou as formas artísticas? Como diz Ginzburg (2001: 92), a “história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades, etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela”. No terreno da arte paleocristã, depara-se com ainda mais dificuldade em se alcançar essa difícil síntese entre História dos estilos, História da iconografia e História propriamente dita.

Em meio a tantos dilemas e riscos, o que não se pode fazer é desistir da possibilidade de ampliar nosso conhecimento, tanto da arte quanto da história. Apesar de demonstrar tanto receio, o próprio Ginzburg, em seu interessante estudo sobre as pinturas de Piero della Francesca, não se furtou a propor interpretações iconográficas de alguns pontos obscuros daquelas obras, mas de forma alguma comprovou suas propostas além de toda dúvida, embora faça uso de uma grande quantidade de fontes escritas. É necessário estar atento aos riscos, mas eles estão presentes em qualquer investigação histórica, não só na História da arte. Sempre se pode querer forçar a documentação para encaixar uma hipótese, e sempre se pode cair, na falta de documentação, em “argumentos circulares”, mesmo quando não há testemunhos visuais envolvidos. O antídoto para não se cair nessa circularidade é sempre tratar as hipóteses como propostas provisórias, não como afirmações absolutas, e ter em mente que sempre poderá haver outra hipótese de igual coerência, o que não anula a necessidade de se tentar comprová-las, seja com

fontes escritas ou visuais. Quanto ao risco de se ver nas obras visuais apenas o que já se viu nas fontes escritas, o que se pode fazer é tentar tratar os dois tipos de fonte em pé de igualdade, incluindo reconhecer que, em determinadas situações, um objeto pode contradizer uma fonte escrita.

Embora nosso objeto de estudo seja uma obra visual, que se busca compreender, também há o interesse pelas transformações culturais, a começar, obviamente, pelos modos figurativos de se expressar a fé: as diferentes maneiras de se representar Cristo são, por um lado, fruto de convenções, mas, por outro, indicam diferentes maneiras de se concebê-lo. Como se trata de um artefato funerário, há também o interesse pelos modos de se encarar a morte e a espiritualidade, e suas mudanças ao longo do tempo. Com efeito, este trabalho, como toda investigação sobre iconografia religiosa, se localiza em algum lugar entre a História da arte e a História da religião, sem deixar de ser um estudo de História cultural. Embora seu objeto seja um único artefato, nosso objetivo é a discussão de problemas culturais mais vastos. Nesse sentido, há um parentesco com a Micro-história, pois o objeto em questão é, na verdade, apenas um ponto de partida para a busca de um maior entendimento da complexidade do período.

A partir dessas premissas, o objeto é identificado e descrito no primeiro capítulo, e se passa a traçar todas as menções a ela na literatura especializada, sendo que a mais antiga se encontra em um tratado do século XVII, resultado de uma exploração pioneira das catacumbas romanas. À medida que se consideram as pesquisas em que aparece a lastra, pode-se ver, ao mesmo tempo, a formação de uma tradição de estudos eruditos sobre as antiguidades cristãs e tardo-antigas em geral, e que acabou por se integrar na ciência da Arqueologia, nascente no final do século XVIII. Discutem-se as questões de datação, a reconstrução da inscrição e do estilo da peça, e por fim o surgimento dos grandes catálogos de sarcófagos paleocristãos produzidos no século XX (existem também os catálogos de sarcófagos pagãos), frutos dessa tradição arqueológica, e que hoje compõem um instrumental indispensável para quem se aventura nessa área.

No segundo capítulo, passa-se a discutir diretamente a história dos sarcófagos paleocristãos. Primeiramente, é abordada a tradição dos sarcófagos pagãos: sua origem, seus tipos principais, as formas decorativas neles utilizadas, e,

por fim, os problemas de interpretação a que eles estão sujeitos, e as discussões a respeito na literatura especializada. É então que os sarcófagos cristãos podem ser vistos como parte dessa história, prolongando-a e, a partir desse ponto, alterando-a, pois novas soluções, iconográficas e formais, se tornam necessárias. Esse processo é traçado através de uma cronologia sucinta, na qual são apontados e discutidos os principais processos de transformação dos sarcófagos com temática cristã, até o desaparecimento dessa forma de sepultamento, e conseqüentemente dessa forma de arte. Desse modo, o lugar ocupado pelo objeto estudado na história dos sarcófagos antigos se torna mais claro, e se torna possível uma discussão pormenorizada sobre cada um dos seus aspectos.

No terceiro capítulo, é traçada a história das formas de representação de Cristo até a época do fragmento, desde as formas gráficas do início do século III até as complexas representações figurativas do final do século IV, passando pelo simbolismo fito-zoomórfico. São discutidos os problemas de interpretação suscitados por cada uma dessas formas, dando-se especial ênfase à transição entre as formas narrativas, típicas dos afrescos catacumbares e das primeiras modalidades de sarcófagos cristãos, e as formas mais sintéticas e elaboradas, especialmente ao complexo iconográfico conhecido por *Traditio legis*, que vem sendo bastante problematizado na bibliografia recente. Mas o maior destaque é dado às controvérsias historiográficas atuais a respeito da interpretação política da iconografia paleocristã, bastante tradicional e que ainda se apresenta dominante entre os estudiosos da área, mas que vem sendo contestada nas duas últimas décadas, por autores que defendem interpretações alternativas. Nessas discussões, buscou-se o auxílio dos conceitos trabalhados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, no caso, o *campo* e o *habitus*, que são discutidos em confronto com os textos especializados da historiografia.

O quarto capítulo prolonga essa discussão, abrindo-a, no entanto, para um contexto histórico mais vasto, e se defende que somente a consideração conjunta de aspectos diversos, e mesmo aparentemente contraditórios, da cultura tardo-antiga pode nos dar uma compreensão melhor dessa iconografia cristã em formação. São considerados, especialmente, o prestígio dos filósofos pagãos tardo-antigos e as inflexões no imaginário ligado a eles; a ascensão do monasticismo cristão e seus

desdobramentos ao longo do século IV, com as conseqüentes transformações nas concepções religiosas, como o surgimento de formas específicas de espiritualidade contemplativa; as controvérsias teológicas, sobretudo a questão do arianismo, e suas conseqüências, sobretudo os conflitos com a autoridade imperial; finalmente, o fortalecimento da influência dos bispos na Igreja e na sociedade como um todo, sendo que eles foram protagonistas importantes naquelas controvérsias, e estiveram conectados desde o início ao movimento monástico, em suas variadas vertentes. Nesse ponto, é utilizado o conceito de *cultura visual*, não só como ferramenta explicativa da iconografia paleocristã e da arte tardo-antiga, mas como parcela importante de uma sociedade, um fenômeno histórico da mais alta importância. Esse conceito vem sendo utilizado na Sociologia e na Antropologia já há alguns anos, e vem sendo aplicado, sobretudo, em estudos sobre a cultura urbana e os fenômenos midiáticos contemporâneos, e aos poucos vem aparecendo também na História. É importante ressaltar que a expressão *cultura visual* não diz respeito somente a imagens, artefatos religiosos e obras artísticas, mas também a atitudes mentais. Um estudo histórico atento aos problemas visuais não precisa ser necessariamente

uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual (MENESES, 2003: 28).

Nesse sentido, fontes escritas podem ser testemunhos fundamentais para o conhecimento de uma cultura visual, da mesma forma que obras figurativas podem atestar a existência de crenças e ideias. Nesse mesmo capítulo, que trata das diversas fontes nas quais bebeu a iconografia cristã, discute-se a representação da duplicidade dos livros no objeto estudado. Comenta-se a grande quantidade de obras nas quais aparecem rolos, e o relativo número nas quais aparecem os diversos tipos de cestos, e em seguida é feito um levantamento dos poucos sarcófagos com a representação de códices. A partir da constatação de que a representação do códice constituía uma novidade iconográfica, busca-se então esclarecer quais seriam as ressonâncias culturais provocadas pela representação conjunta de um códice e de um cesto de livros em rolo, buscando-se o auxílio de autores que trabalham com a História do livro na Antiguidade Tardia. Ainda nesse

capítulo, são abordados os elementos presentes no fragmento que já eram tradicionais nos sarcófagos pagãos: o prótomo, a teoria dos golfinhos e os sulcos estrigilados, e se buscam na historiografia subsídios para discutir a possibilidade de se ver neles algum significado iconográfico, ou simples padrões decorativos.

Finalmente, no último capítulo tratou-se da questão das cortinas. Discute-se a parca historiografia sobre esse motivo, e em fontes escritas são buscados dados sobre o uso das cortinas na realidade, nesse período, e são passadas em revista as obras tardo-antigas em que figuram cortinas, sendo que algumas são discutidas com mais atenção. Também se discute a outra forma mais comum de representação de tecidos nos sarcófagos antigos, o parapetasma, e se discute as diversas hipóteses sobre o seu significado. A partir do confronto entre o levantamento dessas obras figurativas, as fontes escritas antigas que mencionam o uso de cortinas e a historiografia sobre o motivo, faz-se uma proposta de elucidação do sentido iconográfico que o mesmo poderia ter no final do século IV, que explique o fato de ter sido utilizado em um número não desprezível de obras, especialmente sarcófagos.

Cabem ainda algumas palavras sobre as escolhas metodológicas. Em primeiro lugar, sobre a periodização: 370-440, que constitui o período sobre o qual são feitas as mais intensas discussões, mas isso não significa um silêncio sobre outros períodos. A primeira data é a datação mais recuada atribuída ao objeto na historiografia atual, e a segunda corresponde ao fim do pontificado de Sixto III, e o concomitante término dos trabalhos de confecção dos mosaicos de Santa Maria Maggiore, o que esgota as obras em Roma com o motivo das cortinas. Mas os sarcófagos gauleses que são discutidos no último capítulo, embora não tenham uma datação precisa, são considerados, em sua maioria, como de meados do século V, bem como a maioria dos sarcófagos de Ravena. Mas os primeiros sarcófagos cristãos são considerados, hoje em dia, como sendo das últimas décadas do século III, e as representações de Cristo começam no início desse mesmo século. Por isso, nas discussões sobre essas questões somos obrigados a retroceder a esse período. Da mesma forma, faz-se uma ou outra incursão ao século VI, por causa de algumas obras tardias. Mas as discussões mais relevantes dizem respeito à segunda metade do século IV e à primeira do século V.

A priori, todas as citações bíblicas em português foram extraídas da tradução de 1957 do Centro Bíblico Católico, coordenada e revisada em 1959 pelo Pe. João José Pedreira de Castro, O.F.M. Trata-se de uma tradução consagrada no Brasil, e, portanto, mais propícia a “reproduzir”, em português, a autoridade de que a Septuaginta gozava na Antiguidade, sendo, ao mesmo tempo, suficientemente recente para evocar a novidade constituída pela Vulgata no final do século IV. Em algumas passagens, o texto grego (ou latino) também será citado, quando isso for relevante por causa de uma palavra, uma expressão ou uma frase. Nesse caso, foi utilizada a edição da *Septuaginta* de Rahlfs e Hanhart, que a organizaram em 1935, e atualizada em 2006 pela *Deutsche Bibelgesellschaft* (Sociedade Bíblica Alemã), e o *Novo Testamento grego* de Nestle e Aland, publicado em 1963, e constantemente atualizado por aquela mesma sociedade. A *Vulgata* só foi citada quando citada por outros autores.

Em relação aos autores antigos, a possibilidade de acesso a edições críticas atualizadas foi limitada. Tivemos, portanto, que confiar nas grandes coleções oitocentistas e do início do século XX: a *Patrologia* de Migne, a *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*, a *Library of the Fathers*, a *Ante-Nicene Fathers* e a *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Na medida de nossas forças, buscamos colocar no texto um bom aparato crítico. Nos casos em que houve mudança de atribuição, isso foi apontado. As citações antigas foram feitas, em sua maioria, a partir das traduções para o inglês, exceto nos casos de existirem traduções brasileiras disponíveis e confiáveis, e os trechos correspondentes nas línguas antigas foram colocados em notas de rodapé, com algumas poucas exceções, como quando não foram encontrados. Como esta não é uma tese de Teologia, Literatura antiga, Filologia ou Linguística, mas sim de História da arte e da iconografia, não colocamos como prioridade a busca de uma erudição perfeita; buscaram-se apenas boas traduções, para que se pudesse discutir seu conteúdo. Da mesma forma, ao trazer os trechos latinos nas notas, não foi utilizada a grafia atual, “restaurada”, mas a tradicional, que inclui tanto as letras U e V quanto o I e o J, conforme as edições consultadas, e também com o uso da pontuação moderna. Sabemos que tal escolha é discutível, mas uma preocupação com a pureza arqueológica do texto tomaria um tempo enorme, que não tínhamos. Nossa preocupação foi tão somente a de permitir ao

leitor ter acesso ao texto no original, e às versões inglesas que nos serviram de base. O mesmo procedimento de colocar o trecho original em nota de rodapé foi adotado para a bibliografia moderna, desde que não tenha sido publicada em português.

Quanto às fontes visuais, optou-se por colocá-las num caderno separado, devido à grande quantidade de imagens. Tal solução tornou mais fácil a formatação, e não é desconfortável para o leitor, que pode ler o texto tranquilamente, com o caderno de imagens aberto ao lado. Buscou-se utilizar, sempre que possível, fotos próprias. Quando não foi possível ter acesso aos monumentos, ou quando minhas fotos não saíram com uma qualidade razoável, elas vieram de duas fontes: ou foram escaneadas de livros, ou foram encontradas na internet. Nos dois casos, a origem da imagem foi sempre indicada com a palavra *Fonte*. No caso de imagens escaneadas, foi utilizado o sistema APA (AUTOR, ano: página), a não ser quando se trata da imagem da capa de um livro, caso em que se oferece a referência completa. No caso de imagens da internet, foram utilizadas somente imagens de domínio público, ou fotografias cujos direitos foram cedidos por seus autores à Wikipedia ou ao Flickr, e sua identificação é indicada nos casos em que essa exigência é feita no sítio eletrônico de origem.

CAPÍTULO 1 – UMA MERA LASTRA FUNERÁRIA

Se um peregrino, um fiel, um pesquisador, um apreciador de história e arte, ou mesmo um turista, quiser visitar o sítio que é tradicionalmente considerado como o túmulo de Santa Inês, em Roma, ele tem duas opções: pode-se chegar “por baixo”, vindo a pé desde a Via Salaria, depois de visitar a Catacumba de Priscila, ou vindo do centro e descendo na nova estação de metrô inaugurada há poucos anos, na Av. Eritrea, e então subir a pequena Rua de Sant’Agnese. Nesse caso, chama a atenção, antes de se ganhar a dita rua, a vista das ruínas da grande basílica constantiniana (Figura 1). A outra opção é chegar “por cima”, pela Via Nomentana, uma das principais artérias de tráfego da cidade, que conecta vários bairros ao centro, e descer, ao invés de subir, a mesma ruazinha citada acima. Nesse caso, vê-se, da esquina da Nomentana com Sant’Agnese, o fundo da basílica criada pelo papa Honório I (625-638), no qual se destacam o grande frontão que encima a cabeceira e a torre sineira medieval (Figura 2); há também um singelo pórtico com frontão, que marca uma entrada para as galerias superiores (Figura 3), e as pequenas cúpulas laterais com janelas, que servem como fonte de luz à nave lateral da igreja (Figura 4). A pequenez do conjunto traz uma falsa impressão de coisa corriqueira, dada a sua semelhança com aspectos arquitetônicos de tantas outras igrejas, mais novas, mas atrás desse frontão e dessa torre escondem-se grandes obras. A basílica é chamada de *Sant’Agnese fuori le mura*, pois foi construída do lado de fora das antigas muralhas da cidade, a *Muralha Aureliana*, sendo que uma das antigas portas de acesso à urbe, a *Porta Pia*, encontra-se a cerca de apenas dois quilômetros dali. Hoje, obviamente, o monumento não está mais nos subúrbios, mas foi englobado pela malha urbana, embora nas gravuras oitocentistas que mostram o complexo, ainda se pode vê-lo em meio a densos prados e muitas árvores (Figura 5).

Pode-se entrar na basílica pela referida Via Sant’Agnese, por um portão que dá acesso a um pequeno pátio com um jardim (Figura 6), e, assim, se ganha acesso à fachada da basílica (Figura 7). É então que se percebe que a mesma dá as costas à Via Nomentana, como que escondida do burburinho do trânsito intenso. Entrando-

se na basílica, é fácil encantar-se com sua beleza, resultante do trabalho de muitas gerações de fiéis, que aos poucos foram acrescentando elementos encantadores como o baldaquino de pedra púrpura sobre o altar (Figura 8). O grande mosaico paleocristão na abside cria uma atmosfera hierática e solene (Figura 9), e já se pode perceber, bem desenvolvida, a estética dos ícones bizantinos. No centro, Sant'Agnese, de pé sobre o fogo, instrumento de sua morte, segura um rolo. Ao seu lado, o papa Honório I carrega a igreja que patrocinou e a oferece à santa, e do outro lado o papa Gregório Magno, a quem Honório muito admirava, segura um códice (BRANDENBURG, 2011: 24). O teto renascentista, com várias estátuas afixadas em posição horizontal nos caixotões cruciformes, como se fossem quadros, traz elegância ao conjunto (Figura 10).

À esquerda da nave, situa-se a entrada para a cripta de Santa Inês, onde estão, diz a tradição, os restos mortais da jovem mártir e de sua irmã Emerenciana, dentro de uma urna (Figura 11). A cabeça, porém, não estaria ali, pois teria sido transferida para *Sant'Agnese in Agone*, a basílica borrominiana da Piazza Navona, no centro da cidade, onde está em exposição em um altar. Não se discutirá, aqui, a autenticidade desses restos mortais, descobertos no início do século XVII, na época do cardeal Paolo Sfondrati, segundo Bosio (1632: 421). Nosso objeto de estudo situa-se do outro lado, onde, à direita da nave, no ângulo formado pela junção entre o nártex e a contra fachada da basílica, se situa uma porta de vidro, através da qual se chega a uma antiga escadaria de mármore que dá para os jardins do complexo, e em cujas paredes muitos fragmentos de peças arqueológicas estão afixados (Figura 12). A basílica foi construída, portanto, em um nível mais baixo do que os campos em volta, para que ficasse junto à entrada do hipogeu. A referida cripta da santa comunica-se, através de uma porta que comumente permanece fechada, ao antigo cemitério subterrâneo, cujo acesso atual se faz pela lojinha situada no pátio defronte à fachada.

Outra maneira de se entrar no complexo é pelo acesso moderno da Via Nomentana (Figura 13), através do qual se chega à casa paroquial, a vários jardins que se ligam à igreja pela mesma escadaria mencionada acima, e ao complexo monumental do assim chamado *Mausoléu de Sta. Constância* (Figura 14), na verdade construído para abrigar Constantina Augusta, filha do imperador

Constantino. Dentro do mausoléu, depara-se com uma impressionante estrutura arquitetônica (Figura 15), e muitos mosaicos antigos (Figura 16), bem preservados, apesar de algumas restaurações, inclusive duas pequenas absides com mosaicos com Cristo e apóstolos,² que documentam o desenvolvimento da arte tardo-antiga e da iconografia paleocristã, além de atestarem a generosidade do mecenato imperial em meados do século IV. Constantino também construiu, junto ao mausoléu, uma grande basílica, cujas ruínas ainda existem (Figura 17). Todo esse complexo é bastante importante para quem se dedica ao estudo desses temas. E, no entanto, nos decidimos a permanecer dentro de limites modestos e precisos, e nos propusemos a estudar, em meio a tantos monumentos, uma lastra funerária, murada na mesma escadaria de mármore que liga o nártex da basílica aos jardins superiores.

1.1 – FORTUNA CRÍTICA

1.1.1 – Identificação e descrição do objeto

À primeira vista, essa peça de mármore parece constituir o fragmento de um sarcófago de mármore (Figura 18). À esquerda, dentro de um retângulo vertical, um homem, de pé, segura um livro com a mão esquerda, um códice aberto, e com a direita faz um gesto, comum na arte medieval, mas cuja significação na arte antiga se abre a discussões: com o dedo indicador e médio elevados, o restante da mão permanece fechada. Ele tem uma barba bastante farta, composta de “gomos”, e sua vasta cabeleira cai pelos ombros em longas e graciosas ondulações. Sua postura apresenta um exagerado contraposto, dando a impressão de se levantar, de se virar para explicar algo, ou ainda para mostrar o livro, impressão que é reforçada pela torção, um tanto espiralada, das dobras de sua túnica (Figura 19). Além disso, o seu ombro esquerdo (à nossa direita), do braço que segura o livro, parece estar mais elevado que o direito, fazendo com que os cabelos caiam diferentemente dos dois lados da cabeça. Nesse lado esquerdo (idem), os cabelos fazem uma ondulação

² Esses mosaicos de Cristo serão discutidos no terceiro capítulo.

mais pronunciada, como se jogados para trás, quase formando uma voluta. O homem calça sandálias e veste uma túnica, usando também um pálio, ou, na nomenclatura grega, um himácio, sobre aquela. Embora se possa ver nitidamente o contorno de sua perna esquerda em contraposto, vemos ao lado um prolongamento de sua veste: uma porção do pálio cai por detrás do livro aberto, prolongando-se até a barra da túnica. Esse detalhe, por certo, ajuda a transmitir a impressão de que o pálio constitui um longo retângulo de tecido, enrolado ao redor do corpo. No pescoço, a gola da túnica se destaca, como se repuxada, o que ajuda a destacar o rosto do personagem, servindo-lhe de moldura. No conjunto, essas vestes eram tradicionalmente associadas às pessoas que realizavam atividades intelectuais, como os professores de retórica e os filósofos. Deve-se notar que o homem não está representado com a perfeição de proporções da estatuária clássica, e se podem ver nítidas imperfeições anatômicas. No geral as pernas são pequenas demais em relação ao restante, e especialmente o braço esquerdo e a cabeça parecem excessivamente grandes, enquanto o braço direito parece menor. Esses detalhes nos permitem excluir a possibilidade de uma modificação medieval ou renascentista, pois, se fosse esse o caso, o tórax e a cabeça seriam menores, e não maiores, e as proporções estariam mais perfeitas. Apesar dessas incongruências, a obra apresenta alguns aspectos que atestam o apego do artesão aos valores da arte clássica, como o ondulado dos cabelos, alguns efeitos das vestes e o equilíbrio geral do conjunto. Aparentemente, era um escultor que tentava harmonizar tendências artísticas díspares.

Dos dois lados do homem, pendem cortinas, o que faz com que o retângulo vertical funcione como uma estrutura arquitetônica sugerida, dando a impressão de um cubículo ou uma porta. A um terço da altura, mais ou menos à altura dos braços do personagem, as cortinas estão amarradas em nós, e se prolongam por mais um terço da altura, deixando vazio o último terço. As bordas da cortina esquerda parecem fornidas de um arremate bordado ou com franjas, mas as da direita estão um pouco danificadas, tornando difícil identificar se há um adorno semelhante, embora seja bem provável.

À direita desse retângulo que emoldura a figura masculina, uma sequência de formas sinuosas e paralelas se prolonga até encontrar-se com uma pilastra em

baixo-relevo, lisa, com um capitel elaborado (jônico ou coríntio?); por sua vez, todo o conjunto composto pelo homem no retângulo, as formas onduladas e a pilastra encontram-se no interior de uma grande moldura ortogonal. A alguns centímetros à esquerda da pilastra, o fragmento está quebrado verticalmente, dividindo-o em duas partes, que se encaixam precisamente. O fragmento maior tem cerca de três vezes o tamanho do menor (ver Figura 18). Os adornos ondulados são chamados, no jargão arqueológico, de *estrígeis*, porque se assemelham com a ferramenta usada pelos atletas e lutadores antigos para limpar o óleo de sua pele, o *estrígil* (Figura 20). Por isso, se diz que este é um *sarcófago estrigilado*, como uma miríade de outros sarcófagos, pagãos e cristãos, que apresentam o mesmo adorno. Essa nomenclatura é utilizada desde a obra de Walter Altmann, *Architectur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, de 1902 (MARROU, 1938: 20). O padrão estrigilado era distribuído dos dois lados de um eixo ou uma figura central, o que permite supor, razoavelmente, que havia, do outro lado do retângulo com a figura masculina, estrígeis em sentido inverso, e uma pilastra semelhante na extremidade. A peça deve ter, portanto, sofrido outra quebra vertical, logo ao lado do retângulo do personagem, mas o restante se perdeu.

Além disso, sobre essa moldura ortogonal, há uma faixa com os seguintes elementos: à esquerda, a *tabula inscriptiones*, que geralmente trazia a identificação do falecido e a data, nesse caso uma *tabula ansata*³; à direita desta, uma faixa com seres marinhos, aparentemente golfinhos, nadando na água; e, na extrema direita, o *prótomo*, nome que se dá a esses rostos masculinos. Normalmente esses elementos faziam parte da tampa dos sarcófagos, mas aqui há uma anomalia, pois constituem uma peça inteiriça com o restante, descrito acima. Bovini e Brandenburg, em seu *Repertorium der christliche-antiken Sarkophage* (1967: 303), classificam-no, por isso, como um pseudo-sarcófago, com uma pseudo-tampa. Nesse caso, seguia-se o processo tradicional de sepultamento nas catacumbas: o falecido era colocado num *loculus*, ou seja, uma cavidade horizontal escavada na parede da catacumba, que era então fechada com uma *lastra*, normalmente de terracota, mas em alguns casos

³ Qualquer superfície retangular ou cartela com inscrições sobre os monumentos romanos antigos é chamada de *tabula inscriptiones* (a tábua da inscrição), enquanto que a *tabula ansata* é uma *tabula inscriptiones* com dois pequenos triângulos laterais (BOVINI, 1949: 34).

de mármore. Em alguns casos, as lastras eram maiores e confeccionadas de modo a evocar a frente de um sarcófago, assim destacando e marcando os *loculi*, especialmente se estivessem sob um arcosólio. Essa foi uma prática comum na segunda metade do século IV, à medida que o sepultamento nas catacumbas passou a ser considerado honroso e desejado, especialmente *ad sanctos*, e o uso dos sarcófagos foi diminuindo em Roma. Mas como eram considerados um elemento tradicional, as lastras ainda imitavam a sua aparência.

O estado atual da inscrição permite que se leia apenas kLaPETVRS[...]MAIAS, faltando atualmente a linha superior, mas o tratado de Antonio Bosio, do século XVII, a mostra em um estado anterior, mais completo, permitindo uma reconstituição, ao menos hipotética, de seu conteúdo, como veremos mais à frente. No entanto, a ausência de referências a cônsules, ou imperadores, torna impossível uma datação precisa, e os historiadores têm datado a peça a partir de suas características formais, como o estilo da caligrafia, do relevo e dos adornos.

1.1.2 – A lastra e a história da Arqueologia paleocristã

A tradição de se pesquisar as origens cristãs, através do estudo dos sarcófagos, epitáfios, catacumbas, mosaicos e afrescos, já é uma tradição secular na Europa, principalmente entre os italianos, e especialmente em Roma. A constituição da arqueologia científica, a partir de meados do século XVIII, apenas deu uma metodologia mais sistemática a uma prática antiga, que data, a bem dizer, desde a Antiguidade. Afinal, as primeiras escavações com o fim de buscar vestígios da vida de Cristo e dos apóstolos foram ordenadas pelo próprio imperador Constantino e sua família, na Terra Santa e em Roma (LASSUS, 1966: 33-5).

Já nos últimos decênios do século IV, movido pela devoção aos mártires, o papa Dâmaso I (366-384), o mesmo que trocou cartas com Jerônimo, insistindo para que este último traduzisse as Escrituras, patrocinou escavações nas catacumbas, além de restaurações, ampliações e benfeitorias para facilitar a visita dos peregrinos. “Seu projeto, de larga escala, transformou esses lugares em centros de

veneração aos mártires, dispostos como uma coroa em torno de Roma, e visava uma contínua presença de peregrinos” (MAZZOLENI *apud* BARUFFA, 1988: 13).⁴ Seus esforços nesse sentido foram a razão para que, em 1926, Pio XI o proclamasse patrono da arqueologia cristã. Talvez seja fácil demais, hoje em dia, criticar esses esforços como interessados, propagandísticos ou mal conduzidos. Na verdade, nossos critérios de investigação e restauração são tão subjetivos e discutíveis quanto os deles. O importante é que se pode vislumbrar o despertar de um interesse histórico.

Durante a Alta Idade Média, as relíquias dos mártires mais importantes foram trasladadas para igrejas mais urbanas. Segundo Baruffa (1988: 16), isso se deu a partir do reconhecimento, por parte dos papas, de que não tinham condições de proteger as catacumbas e de prover a manutenção adequada às basílicas cemiteriais. O que poderia nos parecer um puro ato de mero vandalismo “supersticioso” revela, assim, uma inesperada racionalidade. Nas condições inseguras dos séculos VIII e IX, era melhor abandonar as catacumbas, tão distantes das muralhas, à própria sorte, e continuar a devoção aos mártires em santuários localizados dentro da urbe. A consequência inevitável foi o esquecimento dos antigos cemitérios:

[uma] vez completado o traslado dos corpos dos mártires, as catacumbas foram finalmente abandonadas. Deslizamentos e vegetação obstruíram e esconderam suas entradas. Em algumas poucas décadas, a maioria dos santuários e cemitérios foram esquecidos, e os traços de sua existência, perdidos (BARUFFA, 1988: 16).⁵

Séculos depois, a busca pelos vestígios da Igreja antiga certamente se beneficiou do gosto pela erudição humanista que se difundiu entre as elites cultas nos séculos XV e XVI. Não tardaria para que o trabalho de estudiosos como Marcilio Ficino e Erasmo, para restaurar a pureza das línguas antigas, se propagasse também ao campo da religião, e que escavações em busca de obras clássicas,

⁴ “His full scale plan transformed these places into centres for the veneration of the martyrs, arranged like a crown around Rome, and its goal aimed at a continual presence of pilgrims” (BARUFFA, 1988: 13). Tradução nossa nas citações de Antonio Baruffa.

⁵ “Once the transfer of the bodies of martyrs was completed, the catacombs were finally abandoned. Landslides and vegetation obstructed and hid their entrances. Within a few decades most of the sanctuaries and cemeteries were forgotten, traces of their existence lost” (BARUFFA, 1988: 16).

como a que encontrou o grupo do Laocoonte, em 1506, inspirassem escavações em busca de antiguidades cristãs. Junte-se a essa herança intelectual o clima geral da Igreja após o Concílio de Trento, favorável ao estudo dos ritos e dos dogmas antigos.

Assim, no princípio do século XVII, pode-se apontar a primeira exploração arqueológica das catacumbas, obra do erudito maltês Antonio Bosio, que, ainda jovem, e praticamente sozinho, “localizou cerca de trinta delas. Giovanni Battista de Rossi o chamava de ‘Cristóvão Colombo da Roma subterrânea’” (BARUFFA, 1988: 16).⁶ Suas investigações foram registradas num livro póstumo, *Roma sotterranea*, organizado pelo sacerdote oratoriano Giovanni Severani e publicado em Roma, em italiano, em 1632; o livro descreve em detalhe dezenas de hipogeus, com muitas gravuras cuidadosas de seus cubículos e de uma pleora de sarcófagos, fragmentos e registros epigráficos (Figura 21). Como ferramenta arqueológica, sua utilidade tornou-se muito limitada com o tempo, pois muitas informações nele contidas estão superadas; os nomes de certas catacumbas foram confundidos, por exemplo, e as gravuras, ao representar os afrescos e sarcófagos, deformam-nos, inserindo-os numa estética mais clássica do que a que eles realmente ostentam. Apesar disso, a obra de Bosio inspirou gerações de arqueólogos, pelo cuidado e pelo método sistemático, diríamos quase científico, em que se baseou. Ainda hoje é uma referência preciosa.

E é no livro de Bosio que encontramos a mais antiga referência ao fragmento presente na escadaria de Sant’Agnese (1632: 429), numa gravura em que é mostrado somente o relevo central com Cristo, junto com outros sarcófagos inteiros (Figura 22). Inclusive, como vimos, somente nessas gravuras antigas é possível uma leitura da primeira linha do texto da inscrição, então menos fragmentada. Na gravura, lê-se: DD PP DISCOLIA IIII KL APR ET VRS MAIAS (as reticências aparecem na gravura como um borrão, para representar a ausência de uma lasca quebrada, que assim continua até os dias atuais, mas toda a linha superior, ainda

⁶ “He alone located some thirty of them. Giovanni Battista de Rossi called him ‘the Christopher Columbus of subterranean Rome’” (BARUFFA, 1988: 16).

visível na gravura, DD PP DISCOLA IIII, atualmente também está desaparecida).⁷

Em 1659, é publicada, aos cuidados do sacerdote Paolo Aringhi, uma tradução latina em dois volumes – *Roma subterranea novissima* (Figura 23) – mas o texto não é idêntico, pois inclui comentários de Aringhi – legendas sucintas para as gravuras – e algumas liberdades com o texto original. A gravura também não é a mesma que se vê na edição original de Bosio, embora as duas sejam quase idênticas (Figura 24). A legenda referente à lastra, na página anterior à gravura, diz: “Cristo, nosso Senhor, segura um livro aberto, e a seus pés está um cesto cheio de volumes enrolados” (ARINGHI, 2, 1659: 70).⁸

Depois de Bosio e Aringhi, os antigos hipogeus cristãos tiveram um triste destino. Como arqueólogos *avant la lettre*, eles não podiam prever que ainda se passariam trezentos anos antes que existisse uma política mais firme de preservação dos bens culturais, e as catacumbas foram assaltadas por gerações de ladrões, em busca de relíquias a serem vendidas a compradores que, ignorando que os mártires já haviam sido transportados para outros locais havia séculos, acreditavam que todos as pessoas sepultadas ali eram santos. Até o século XIX durou esse processo de profanação. E é por isso que, hoje, ao se entrar nas catacumbas, vêem-se quase todos os *loculi* abertos e vazios.

Em meados do século XVIII, o papa Clemente XII encarregou o erudito Giovanni Gaetano Bottari de criar uma versão atualizada e reformulada da obra de Bosio, mantendo as melhorias de Aringhi. Desse encargo surgiu o livro *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea*, publicado em três volumes, de 1737 a 1754 (Figura 25). Na verdade, essa obra é bem mais completa que suas versões anteriores, pois oferece explicações extensas sobre todas as pranchas originais de Bosio. Sobre a lastra de Sant’Agnese, por exemplo, além da gravura que já havia em Bosio e Aringhi, ele inclui uma descrição:

⁷ Os sinais IIII parecem ser o numeral quatro, mas somente os traços verticais externos possuem serifa, como se pode ver na gravura de Bosio (Figura 22).

⁸ “*Christus Dominus, qui apertum manu librum tenet; ad cujus pedes obvolutis cista voluminibus referta cernitur*”. Tradução de Gustavo Chaves Tavares. Revisão nossa.

Nessa mesma prancha CXXXVI⁹ [...], estão dois outros monumentos, em um dos quais é representado nosso redentor, não jovem, como é comum, mas com barba longa, e com cabelos longos. Na mão esquerda, Ele tem um livro aberto, voltado ao observador, e com a direita faz um gesto de bênção.¹⁰ De um lado, se vê, colocado no chão, um objeto cilíndrico, que Aringhi chama de *cistam*, e que parece conter, na parte frontal, uma fechadura que permite fechá-lo a chave, e, acima, uma alça em arco, como a dos cestos. [...] Sobre essa figura, em uma placa, há a seguinte inscrição:

DD. PP. ♡ DISCOLIA IIII.
KL APRETVRS MAIAS

As letras DD. PP. querem dizer *Deposití*, e se referem a Discolia, morta em iv. Kal. Apr., e a Ursio, se assim se deve suprir a parte quebrada do mármore (BOTTARI, 1754: 37-8).¹¹

Mas, além dessa descrição, há uma reflexão iconográfica que ocupa duas páginas in folio (43 cm), e na verdade é o mais extenso texto sobre o fragmento em toda a literatura especializada e na tradição historiográfica.¹² Vamos comentá-lo mais detidamente nos próximos capítulos, ao discutirmos a questão do códice, dos rolos e das cortinas.

Se, com as escavações de Pompéia e Herculano inicia-se a moderna Arqueologia, a pesquisa mais científica das antiguidades paleocristãs só virá em meados do século XIX, através da obra de um grande admirador de Bosio: Giovanni Battista de Rossi, que empreendeu uma exploração das catacumbas muito mais sistemática, e, com o auxílio de outras fontes antigas, corrigiu e ampliou a topografia

⁹ A prancha CXXXVI, a que ele se refere, é uma cópia exata da gravura do livro de Bosio (ver Figura 22).

¹⁰ A ideia de que esse gesto, com dois dedos da mão elevados, fosse um gesto pagão tradicional, que acompanhava a atitude de *ensino* ou *discurso*, e não um gesto cristão, é própria da historiografia atual.

¹¹ “In questa medesima Tavola CXXXVI [...] sono due altri monumenti, in uno de’ quali è rappresentato il nostro Redentore non giovane, come è solito, ma con barba lunga, e con lunghi capelli. Nella sinistra ha un libro aperto, rivolto verso i riguardanti, e con la destra sta in atto di benedire. Da un lato si vede posato in terra un arnese rotondo, che l’Aringhio chiama *cistam*, e che sembra avere dalla parte davanti la serratura per chiudersi a chiave, e sopra ha un manico in arco, come quello de’ canestri. [...]”

Sopra questa figura in una cartella è la seguente iscrizione:

DD. PP. ♡ DISCOLIA IIII.
KL APRETVRS MAIAS

Le lettere DD. PP. dicono *Deposití*, e se riferiscono a Discolia morta iv. Kal. Apr., e a Ursio, se così deve supplirsi la rottura del marmo” (BOTTARI, 1754: 37-8). Tradução nossa nas citações de Bottari.

¹² Como se verá, os catálogos e livros de referência do século XX se limitam a uma descrição, exceção feita a alguns poucos comentários em obras gerais sobre outros assuntos, como as cortinas ou a representação da cultura intelectual na Antiguidade.


bosiana, desenhando mapas novos e mais confiáveis. Ele foi discípulo do padre jesuíta Giuseppe Marchi, que também já vinha explorando as catacumbas. Pode-se dizer que De Rossi foi o fundador da moderna Arqueologia paleocristã. Entre suas realizações está a descoberta da Catacumba de São Calixto. Publicou *Roma sotterranea cristiana*, em três volumes de texto e três de pranchas, obra que ainda hoje é uma importante referência para o estudo e a escavação das catacumbas, mas que não foram completados segundo o desejo de Rossi, que conseguiu ilustrar exaustivamente, a bem dizer, somente o Cemitério de São Calixto (BARUFFA, 1988: 17).

Porém, mais importante que os livros, talvez tenha sido o periódico fundado por ele, o *Bulletino di Archeologia Cristiana*, que durou de 1864 a 1894, em torno do qual se formou uma massa crítica extremamente importante para o desenvolvimento desse ramo da Arqueologia. Além disso, sua influência sobre o papa Pio IX, seu grande amigo e patrocinador de seus livros, fez com que fosse criada, em 1852, a *Comissione di Archeologia Sacra*, depois *Pontificia Comissione di Archeologia Sacra*, ainda hoje atuante. Dessa rede acadêmico-religiosa saíam instituições educacionais e de pesquisa, e, em 1925, o papa Pio XI cria o *Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, um dos vários estabelecimentos pontifícios de pesquisa e ensino superior da cidade, e que se mantém como um dos principais pólos de pesquisa da arte e da arqueologia paleocristãs.


Esse mesmo papa foi o criador, em 1854, de um museu para abrigar as antiguidades cristãs, que já se avolumavam devido à atividade arqueológica: o *Museo Lateranense*, que englobava, a rigor, duas coleções: as peças romanas clássicas, não cristãs, que compunham o *Museo Gregoriano Profano*, criado anteriormente, pelo papa Gregório XVI em 1844, e a coleção cristã, criada por Pio IX, e que por isso leva seu nome: *Museo Pio Cristiano*. As duas coleções foram abrigadas no *Palácio de Latrão*, anexo à *Arquibasílica de São João de Latrão*, daí seu nome: *Lateranense* (HASSET, 1910). As duas coleções foram transferidas para o complexo dos Museus Vaticanos por João XXIII, nos anos 60, e para elas foi construído um edifício moderno; o museu só foi reaberto ao público em 1970. Essa transferência traz não poucas dificuldades a quem busca se iniciar nos estudos da arte paleocristã, pois toda a bibliografia anterior aos anos 60 identificam os

sarcófagos com a numeração que tinham no antigo Museo de Latrão, que não é a mesma utilizada na bibliografia atual, especialmente nos modernos catálogos, que muitas vezes criam uma numeração própria, baseada em critérios próprios, o que fez surgir várias numerações e formas de identificação paralelas.

Nos últimos decênios do século XIX, inicia-se a era dos empreendimentos de fôlego: grandes catálogos, obras de síntese, longas viagens e escavações realizadas por equipes internacionais. Outro discípulo do Pe. Marchi, o também jesuíta Raffaele Garrucci, não se preocupou somente com as antiguidades italianas, mas viajou também pela França, Espanha e Alemanha, coletando um imenso material, que culminou com sua *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, em seis volumes, publicada de 1872 a 1881 (Figura 26). Se Rossi não faz menção alguma do fragmento de Sant'Agnese em sua obra sobre as catacumbas, pois não chegou a abordar o Cemitério de Sant'Agnese, Garrucci o menciona nessa sua abrangente história-catálogo, trazendo inclusive uma gravura em preto e branco, a bico de pena, na sua prancha 340 (Figura 27). Embora não haja uma discussão aprofundada como a de Bottari, há uma pequena descrição que inclui a inscrição, mas sem traduzi-la, apenas mostrando o significado das abreviaturas, com exceção de *kalendas*:

Roma, do cemitério dito de Sant'Agnese (BOTTARI, tavola CXXXVI). É sulcada ao longo de toda a face dianteira, e se vê no centro, sob cortinas, o Redentor, barbado e com cabelos longos que caem sobre os ombros. Ele segura um livro aberto com a mão esquerda e faz um gesto de discurso com a direita; ao lado, à esquerda, se vê uma cesta cheia de volumes, com a tampa levantada, mas que foi confundida, por Bottari (página 37), com uma alça em arco. Acima, na respectiva cartela, se lê a epígrafe: DD PP  DISCOLIA IIII KL APR ET VRS..... MAIAS, ou seja: Depositi Discolia quarto kal. Aprilis et Urs... maias (GARRUCCI, 1879: 66).¹³

Depois, no periódico mencionado acima, criado por Giovanni Battista de Rossi, e por ele dirigido durante vários anos, encontramos também uma referência à

¹³ **Roma, dal cimitero detto di S. Agnese** (BOTTARI, tavola CXXXVI). È scalanato su tutta la fronte, e vi si vede nel mezzo e sotto cortine il Redentore barbato e a capelli lunghi che gli cadono sulle spalle. Egli ha un libro aperto nella sinistra ed è atteggiato al discorso con la destra; da presso a sinistra si vede una cista piena di volumi con coperchio sollevato, che però è stato preso dal Bottari (pagina 37) per manico ad arco. Di sopra nel cartello si legge l'epigrafe: DD PP  DISCOLIA IIII KL APR ET VRS..... MAIAS, cioè: Depositi Discolia quarto kal. Aprilis et Urs... maias" (GARRUCCI, 1879: 66). Tradução nossa.

peça, que, segundo o que se lê, havia sido redescoberta havia pouco tempo, graças a restaurações na escadaria; há também uma breve reflexão sobre a iconografia de Cristo, e sobre a sua datação. No periódico, eram relatados, como em uma ata, as discussões ocorridas nas reuniões mensais da sociedade acadêmica que publicava o *Bulletino di Archeologia Cristiana*, da qual era presidente o próprio de Rossi, e o secretário Orazio Marucchi escreve, na edição de 1886, falando de si mesmo na terceira pessoa:

O secretário Orazio Marucchi relatou algumas recentes descobertas efetuadas na Basílica extramuros de S. Agnese, ao se restaurar a grande escadaria lateral construída pelo cardeal Verallo. Recordou que, no ano anterior, revirando-se os degraus daquela escada, veio à luz um fragmento marmóreo da antiga transena do altar, sobre a qual foi esculpida uma figura orante feminina, da qual, por uma inscrição grafada, se soube ser a efigie da ilustre mártir Sta. Inês. Disse que, continuando-se a revirar os outros degraus, formados de mármore antigos, vieram à luz vários fragmentos epigráficos e detritos de urnas. Entre esses, merece atenção especial a frente de um sarcófago sulcado com ondulações,¹⁴ que tem, ao centro, a figura do Redentor, barbado e de um tipo severo, com o livro dos evangelhos na mão esquerda, com a direita erguida em ato de bênção, e aos pés a cesta dos volumes da lei divina. Explicou sobre o tipo iconográfico do Salvador, que nos primeiros séculos era imberbe e juvenil. E do confronto desse monumento com os outros da arte antiga cristã, nos quais o Salvador, mesmo barbado, tem uma expressão doce e gentil, deduz, a partir desse novo baixo-relevo, que no fim do século IV começou a entrar em uso o tipo do Cristo barbado e de rosto severo e majestoso, que teve depois o seu pleno desenvolvimento nos mosaicos e outras obras da arte bizantina (Bull. Arch. Cr., S. 4, Ano 4, 1886: 7).¹⁵

¹⁴ Os sarcófagos sulcados ainda não eram chamados de *estrigilados*, expressão que só entrou em uso no século XX. A expressão utilizada por Marucchi é *sarcofago baccellato*, expressão intraduzível, pois *baccello* significa *leguminosa*; portanto, a frase, em português, seria: “um sarcófago decorado com formas sinuosas que lembram legumes”.

¹⁵ “Il segretario Orazio Marucchi rese conto de alcune recenti scoperte avvenute nella basilica estramurana di s. Agnese, restaurandosi il grande scalone laterale fatto dal card. Verallo. Ricordò, che nel passato anno rivolgendosi i gradini di quella scala era tornato in luce un frammento marmoreo dell'antica transenna dell'altare, sul quale era scolpita una figura muliebre orante, che da un'iscrizione graffita si conobbe essere l'effigie dell'illustre martire s. Agnese. Disse, che proseguendosi a rivolgere gli altri gradini formati con antichi marmi, vennero in luce varii frammenti epigrafici ed avanzi di urne. Fra questi merita speciale attenzione una fronte di sarcofago baccellato, che ha nel centro la figura del Redentore barbato e di tipo severo, col libro degli evangelii nella sinistra, con la destra protesa in atto di benedire, ed ai piedi lo scrinio dei volumi della legge divina. Ragionò sul tipo iconografico del Salvatore, che nei primi secoli era imberbe e giovanile. E dal confronto di questo monumento con gli altri dell'antica arte cristiana, nei quali il Salvatore quantunque barbato ha un'espressione dolce e gentile, dedusse che dal nuovo basso rilievo apprendiamo come fin dal quarto secolo sia cominciato a venire in uso il tipo del Cristo barbato e di volto severo e maestoso, che ebbe poi i suo pieno svolgimento nei mosaici ed in altre opere dell'arte bizantina” (Bull. Arch. Cr., S. 4, Anno 4, 1886: 7). Tradução nossa.

Esse trecho nos revela que o fragmento, já estudado por Bosio no século XVII, estava oculto nos degraus da escadaria, até o último quartel do século XIX. O texto não menciona se o relevo com Cristo estava visível ou não. É difícil saber se Aringhi e Bottari realmente o viram, ou se trabalharam baseando-se apenas na gravura de Bosio; o cardeal Verallo, a que se faz referência no texto, pode ser Girolamo Verallo, que viveu de 1497 a 1555; mas, se ele tiver sido o encomendante da escadaria, não poderia ter usado a lastra como degrau, pois então Bosio, que morreu em 1629, não poderia tê-la visto para fazer sua gravura. Ou a escada foi novamente ampliada depois disso, quando então se utilizaram as peças antigas para os degraus, ou então o relevo estava visível mesmo como degrau da escadaria, o que pode explicar porque Bosio (e, por consequência, Aringhi e Bottari) publicaram somente o relevo central. Em todo caso, foi com essas escavações de 1885 que a lastra completa (ou melhor, o que resta dela) veio novamente a público e foi descrita por Marucchi. O periódico não traz nenhuma ilustração.

Já no alvorecer do século XX, muitos pesquisadores alemães já se dedicavam ao estudo do material paleocristão, bem como alguns belgas, franceses e espanhóis. Em 1902, Walter Altmann publica seu estudo sobre as formas decorativas dos sarcófagos antigos: *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage* (MARROU, 1938: 20). O padre alemão Joseph Wilpert, após se mudar para Roma e tornar-se amigo de Giovanni Battista de Rossi, passou a acompanhá-lo em suas expedições espeleológicas, e publicou, em 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms*, em dois volumes, um monumental catálogo dos afrescos das catacumbas romanas, um trabalho que já não é somente arqueológico, mas também uma discussão iconográfica. Em 1904 o livro ganha uma tradução italiana, com o já tradicional título de *Roma sotterranea*, sendo que o título original virou o subtítulo: *Le pitture delle catacombe romane*. Nos anos seguintes, Wilpert passou a estudar e a catalogar os sarcófagos cristãos, esforço que culmina em um imenso catálogo de sarcófagos, publicado de 1929 a 1936, somente em italiano: *I sarcofagi cristiani antichi*, em cinco volumes, três de texto e dois de pranchas. O patrocínio pontifício de Pio XI permitiu uma publicação luxuosa, com encadernação em relevo (Figura

28). Essa coleção foi obra de referência para os estudiosos dos sarcófagos paleocristãos durante décadas, em que pese suas limitações, devidas aos conceitos da época e também pelo fato de ter sido obra de apenas um estudioso. Ele foi o primeiro a publicar a lastra com uma reprodução mais acurada: uma fotografia retocada, típica da época, com uma reconstrução gráfica das partes perdidas (Figura 29).

Wilpert catalogou, descreveu e comentou todos os sarcófagos paleocristãos que conseguiu encontrar, incluindo os fragmentos; hoje, algumas das peças por ele estudadas são classificadas como pagãs. Ele se esforçou também em fazer uma interpretação de conjunto do desenvolvimento iconográfico desse gênero de escultura, agrupando a lastra de Sant'Agnese, por exemplo, entre os sarcófagos que apresentam *Cristo como doutor*, e escreve:

FRAGMENTO NA ESCADARIA DA BASÍLICA DE S. AGNESE – Um fragmento incrustado na escadaria da Basílica de S. Agnese (*tav.* XXXVI, 1) oferece a metade de uma lastra, feita de forma a imitar a frente de um sarcófago de cinco compartimentos, e unido, como é comum, à sua tampa. Esta continha a placa (*tabula ansata*) da inscrição, oito golfinhos nadando e, nos ângulos das extremidades, cabeças ornamentais. A frente do pretenso sarcófago mostrava, nos campos angulares, colunas lisas com capitéis jônicos;¹⁶ a da esquerda foi destruída, bem como o espelho de estrígeis contíguos. No centro se apresenta Cristo como doutor, com barba farta e cabelos longos, que lhe dão o aspecto de um velho [...]; ele fala, segurando um livro aberto. O escultor o representou entre duas cortinas drapejadas, como sobre o sarcófago tarraconense, e junto a um cesto de livros, o que obrigou a dar ao personagem a atitude de alguém que não está nem sentado nem em pé. O cesto, munido de fechadura, está semiaberto, para deixar visíveis os cinco volumes guardados. A. Bosio viu a lastra inteira, mas publicou somente sua parte central. A inscrição, já então mutilada, não menciona mais que o dia do sepultamento de dois defuntos: *DePositio DISCOLIA[E] KL. APRiles DePositio [sic] VRS[I] ... MAIAS*. A lastra deve ter sido, portanto, afixada diante de um sepulcro, provavelmente um arcossólio, no qual repousavam Discolia e Ursus, marido e mulher, ao que tudo indica. A forma das letras e a própria cartela da inscrição convêm ao século IV (WILPERT, 1, 1929: 57).¹⁷

¹⁶ Na verdade o capitel da pilastra é tão estilizado que é muito difícil saber se é jônico ou coríntio; o *Repertorium*, como se verá, o coloca como coríntio.

¹⁷ "FRAMMENTO NELLO SCALONE DELLA BASILICA DI S. AGNESE – Un frammento incastrato nello scalone della basilica di S. Agnese (*tav.* XXXVI, 1) offre la metà d'una lastra fatta ad imitazione della fronte d'un sarcofago a cinque scompartimenti e congiunto, come di solito, col suo coperchio. Questo conteneva la tabella ansata dell'iscrizione, otto delfini nuotanti e, agli angoli, teste ornamentali. La

Note-se, na citação acima, que o livro contém uma modificação, aparentemente involuntária, da inscrição, pois a partícula conjuntiva ET (que deveria vir após *APRiles*) foi substituída por uma repetição inexistente da palavra *DePositio*. Mas o importante é que, para Wilpert, trata-se da lastra funerária de um casal, feita de forma a imitar um sarcófago. Com efeito, a inscrição pode realmente se referir a dois cônjuges, mas não necessariamente, pois já foram encontrados outros arranjos familiares, como mãe e filha, ou pai e filha, e há casos de três falecidos encontrados num único sarcófago, aparentemente uma família inteira (BOVINI, 1949: 82). A lacônica inscrição não nos permite concluir muita coisa. A única coisa da qual não se pode duvidar seriamente é que a lastra tenha sido feita para pelo menos duas pessoas, Ursus e Discolia.

Quanto à data, considerando que as *calendas* eram o primeiro dia do mês, e que o calendário romano sempre caminhava “para frente”, ou seja, eles indicavam sempre quantos dias faltavam para se chegar aos pontos fixos, e que a inscrição nos diz que a deposição aconteceu nos quatro dias das *calendas* de abril, portanto ela teria sido enterrada ainda em março, dia 29 (do dia 29 de março até 1º. de abril: quatro dias). O mesmo, aparentemente, vale também para Ursus: se ele foi enterrado aos quatro das *Kalendas* de maio, isso quer dizer que faltavam quatro dias para se chegar às *calendas* de maio, pois se devia contar inclusive o dia do sepultamento e o dia das *calendas*: 28 de abril - 29 de abril - 30 de abril - 1º. de maio, ou seja, quatro dias. Isso se não estiver faltando alguma informação importante na lasca, já quebrada pelo menos desde o tempo de Bosio.¹⁸ E, se nosso conhecimento dos dias de sepultamento de nosso suposto casal é lacunar, o que

fronte del preteso sarcofago mostrava nei campi angolari colonne lisce con capitelli ionici; quella sinistra ne è distrutta collo specchio di strigili attiguo. Nel centro si presenta Cristo dottore, con folta barba e capelli lunghi, che gli danno l'aspetto d'un vecchio, tutto al contrario di quello descritto poc'anzi; egli parla, tenendo un libro aperto. Lo scultore lo rappresentò fra due tende drappeggiate, come sul sarcofago tarraconense, e accanto ad uno scrigno, il quale l'obbligò a dargli l'attitude di uno che non è né seduto né in piedi. Lo scrigno, munito di serratura, è semi-aperto, per lasciare visibili i cinque volumi che vi sono deposti. A. Bosio vide la lastra intiera, ma ne pubblicò il solo centro. L'iscrizione, già allora mutila, non menziona che il giorno della sepoltura di due defunti: *DePositio DISCOLIA[E] KL. APRiles DePositio VRS[I] ... MAIAS*. La lastra dovrebbe pertanto essere affissa davanti a un sepolcro, probabilmente un arcosolio, in cui riposavano Discolia e Ursus, moglie e marito, a quanto sembra. La forma delle lettere e il formulario stesso dell'iscrizione convengono al secolo IV” (WILPERT, I, 1929: 57). Tradução nossa em citações de Joseph Wilpert.

¹⁸ Devo essas informações sobre o funcionamento do calendário romano a Gustavo Chaves Tavares.

dizer então do ano? Não há nenhuma indicação, como era, aliás, usual nos sarcófagos do final do século IV. Mais adiante veremos como a questão da datação dos sarcófagos pode ser complexa.

Pode ser notado que, até essa época, essa área da Arqueologia e da História da arte foi incentivada e patrocinada principalmente por autoridades eclesiásticas católicas, e boa parte dos arqueólogos também eram clérigos. Isso imprimiu, naturalmente, pontos de vista ortodoxos a alguns trabalhos, e é o caso, em algumas passagens, do catálogo de Wilpert. Assim é que, por exemplo, Wilpert vê algumas figuras do Bom Pastor como representações de São Pedro como pastor, por sua semelhança com a iconografia tradicional do apóstolo. Outro exemplo são os sarcófagos nos quais aparecem “leitores”, geralmente acompanhados por mulheres que os “ouvem”, que Wilpert interpretou como representações realistas da catequese cristã. Além disso, muitos sarcófagos e fragmentos que ele considerou como sendo cristãos não são mais assim considerados hoje em dia. Fragmentos com o mito de Ulisses e as sereias foram considerados por ele como possivelmente cristãos, e estariam simbolizando os “doutores heréticos” (WILPERT, 1, 1929: 14). Foi Henri-Irenée Marrou que contestou essa interpretação alguns anos depois (1938), argumentando que nada nesses fragmentos autoriza a identificar elementos cristãos, devendo ser considerados, portanto, como pagãos. Bem entendido, a publicação de Wilpert é uma grande obra, fruto de um esforço espantoso de erudição, ainda muito útil, mas que já foi superada em alguns pontos, mas o mesmo não acontece com toda historiografia?

Mas, à medida que, como dito antes, estudiosos de outros países se dedicavam a essa área de estudos, novas abordagens surgiam, levando a novos sucessos e também a novos preconceitos. Em 1901, Alois Riegl publicou seu livro *Die spätrömische Kunstindustrie*¹⁹, no qual propôs, através do seu conceito de *Kunstwollen*, uma revalorização da arte tardo-antiga, até então vista como uma mera decadência da Antiguidade clássica, e também estudou os sarcófagos cristãos, dando ênfase a seu desenvolvimento estilístico (BOVINI, 1949: 4). Dois anos antes, em 1899, Ernst von Dobschütz havia publicado outro clássico pioneiro:

¹⁹ *A produção artística tardo-romana.*

*Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*²⁰, o primeiro estudo de conjunto a tratar do desenvolvimento das lendas sobre as imagens miraculosas aquiropoéticas, que conheceram grande difusão no século VI, e constitui um levantamento enciclopédico, útil ainda hoje. Mas a tese defendida é que o surgimento e difusão dessas lendas constituíram um “retorno” ou uma concessão à mentalidade pagã. Há um preconceito de fundo protestante nessa hipótese, mesclado a uma postura típica do cientificismo oitocentista, ao tratar a imaginação iconográfica como uma forma de decadência ou de superstição, inferior à cultura escrita. Essa postura pode ser percebida claramente numa passagem em que o autor comenta um dos episódios do ciclo lendário relativo à imagem de Edessa, em que o demônio é enganado por uma mera cópia da imagem miraculosa, enviada, pelos edessianos desconfiados, para curar a filha possuída do rei persa Cosroés:

Na sua simplicidade a história é característica. A astúcia dos habitantes de Edessa; a estupidez tonta do demônio, enganado por um ícone falso; o medo supersticioso do rei persa: tudo serve para exaltar o ícone miraculoso, que realiza tais prodígios através de uma mera cópia do original! Semelhante história só poderia ser fruto da fantasia grega. [...] É bom recordar que a ideia de substituir um ícone original por uma imitação perfeita, para proteger aquele, era já difundida na Antiguidade em relação aos paládios; assim se explica todas as passagens dessa história (DOBSCHÜTZ, 1889: 115).²¹

Logo no início de seu livro sobre os sarcófagos paleocristãos, ao falar da obra do pioneiro Edmond Le Blant, que publicou os primeiros estudos modernos sobre os sarcófagos paleocristãos, no caso, os de Arles, e depois os de toda a Gália, em

²⁰ *Imagens de Cristo: estudo sobre as lendas cristãs*.

²¹ Tradução nossa a partir da edição italiana, publicada em 2006: “Nella sua semplicità la storia è caratteristica. La furbizia degli abitanti di Edessa, la stupidità balorda del demonio, che si fa ingannare da un'icona falsa, la paura superstiziosa del re persiano: tutto serve a esaltare l'icona miracolosa, che compie tali prodigi tramite una copia dall'origine naturale! Una simile storia può essere solo frutto della fantasia greca. [...] È ben ricordare che l'idea di sostituire perfette imitazioni all'icona originale per tenere quest'ultima al sicuro era già diffusa nell'antichità in riferimento ai palladi; così se spiegano tutti i passaggi di questa storia” (DOBSCHÜTZ, 2006: 115). Texto original: “Die Geschichte ist charakteristisch in ihrer Naivität. Die Schlauheit der Edessener, die tölpelhafte Dummheit des Dämon, der sich durch das falsche Bild täuschen lässt, die abergläubische Angst der Perserkönigs, – alles letztlich im Dienste der Verherrlichung des Wunderbildes, das selbst in einer natürlich hergestellten Kopie solche Wunder verrichtet! Sie kann nur von griechischer Phantasie erfunden sein. [...] Erinnern wir uns zugleich, dass der Gedanke, dem echten Bilde genaue Nachahmungen unterzuschreiben, um jenes desto sicherer zu bewahren, schon im Altertum mit Bezug auf die Palladien ganz verbreitet war, so erklären sich alle Züge dieser Geschichte ganz natürlich” (DOBSCHÜTZ, 1899: 143).

1878 e 1886, Bovini (1949: 3) comenta que seu

mérito principal, além do levantamento de material tão considerável, é de ter conseguido não deixar que os estudos de arqueologia cristã caíssem no excesso de simbolismo, para o qual tendiam alguns, por demais inclinados a descobrir intenções dogmáticas nas primeiras representações, e ao mesmo tempo ter evitado a simples interpretação de caráter puramente histórico ou decorativo, devida à escola protestante.²²

Esse comentário parece sintetizar bem as duas correntes do final do século XIX e início do século XX, pois, aparentemente, enquanto os historiadores católicos tendiam a ver dogmas demais nos antigos monumentos cristãos, os protestantes tendiam a vê-los de menos. Mas a situação não mudou tanto no final do século XX, como veremos em relação à interpretação dos sarcófagos pagãos mitológicos, ainda hoje dividida entre os que defendem a importância do simbolismo religioso e os que dão mais atenção à decoração luxuosa.

Aos poucos, uma historiografia de tendência mais laica foi surgindo. Na obra de Marrou isso já é bem perceptível. Nos anos 1930, começam a aparecer obras que oferecem uma interpretação política da arte paleocristã e bizantina, a partir, entre outras, da obra de André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine*, de 1936. Esse livro representou a chegada, na História da arte paleocristã, da *História política*, e desde então sua presença ganhou força e ainda é muito influente. De certa forma, apesar dos muitos trabalhos importantes produzidos dentro dessa linha, sua influência tornou-se por demais sufocante e reducionista, e nos últimos anos surgiram reações historiográficas a esse predomínio da explicação política; novas hipóteses têm aparecido, que consideram novamente a importância da interpretação religiosa de obras que são, afinal de contas, religiosas. Essa discussão será mais desenvolvida nos próximos capítulos.

Voltando à historiografia sobre os sarcófagos, é importante mencionar que a lastra de Sant'Agnese é apenas mencionada no artigo de Gerhart Rodenwaldt,

²² “Suo merito principale, oltre a quello della raccolta di materiale così cospicuo, è d'essere riuscito a non far cadere gli studi di archeologia cristiana negli eccessi del simbolismo, verso cui tendevano alcuni troppo inclinati a scoprire intenzioni dogmatiche nelle prime rappresentazioni, e nel medesimo tempo d'aver messo in guardia contro le semplici interpretazioni di carattere puramente storico o decorativo dovute alla scuola protestante” (BOVINI, 1949: 3). Tradução nossa em citações de Giuseppe Bovini.

Cortinae, primeiro estudo a tratar sobre as cortinas na arte antiga, fazendo também uma referência à obra de Garrucci: “A baixa frequência deste motivo na arte dos sarcófagos nos indica que esse motivo teve início no século IV. Nós encontramos as cortinas na figura central de um sarcófago estrigilado de S. Agnese em Roma (Garrucci, *Storia dell'arte Christiana*, tav. 340, 4)” (RODENWALDT, 1925: 43).²³

No já mencionado livro de Henri-Irénée Marrou, *MOYCIKOC ANHP* (Homem das musas), ele se propôs a estudar as representações da vida intelectual nos monumentos funerários romanos, dedicando maior espaço a monumentos e sarcófagos pagãos, mas com igual sensibilidade para com os monumentos cristãos. O livro também é um catálogo, embora de escopo muito mais limitado que o de Wilpert, pois lista apenas os monumentos que mostram cenas de trabalho intelectual: leitura, escrita, ensino e música. Ele não inclui, por exemplo, os inúmeros sarcófagos em que o falecido é retratado com um rolo fechado nas mãos, pois isso não implica, segundo ele, um trabalho intelectual em curso. Em sua lista de monumentos com cenas de leitura, são discutidas as obras cristãs e aquelas, inclusive, em que Cristo aparece com um rolo aberto ou portando um códice nas mãos, como é o caso da lastra que estudamos presentemente.

A obra é classificada entre os monumentos nos quais o “leitor”, no caso Cristo, é mostrado em pé, embora Cristo não esteja lendo o códice, e sim mostrando o mesmo. Segundo Marrou, existem, no *corpus* de Wilpert, apenas doze peças cristãs com o Cristo retratado de pé e com um livro. Esse número, no entanto, não inclui os sarcófagos ditos de *Traditio legis*, nos quais Cristo desenrola um rolo diante dos apóstolos. Desses, Wilpert lista vinte e dois. O catálogo do historiador francês atribui à lastra de Sant’Agnese o número 176, sob a categoria de *sarcófagos estrigilados de cinco compartimentos* (ele não menciona o fato de se tratar de um pseudo-sarcófago): “176. Roma, Igreja de Santa Inês fora dos muros: prancha XXXVI [de Wilpert] (mas aqui os dois registros extremos são reduzidos a pequenas

²³ “Daß wir es im vierten Jahrhundert mit den Anfängen dieses Motivs zu tun haben, lehrt die geringe Wirkung auf die Sarkophagkunst. Wir finden die Vorhänge auf dem Mittelbilde eines geriefelten Sarkophages von S. Agnese in Rom (Garrucci, *Storia dell'arte Christiana*, tav. 340, 4) [...]” (RODENWALDT, 1925: 43). Tradução preliminar de Arthur Guerra nas citações de Gerhart Rodenwaldt, com revisão nossa.

colunas)” (MARROU, 1938: 142)²⁴. Mais à frente, ao comentar sobre esse conjunto de monumentos do qual a lastra faz parte, ele diz:

O Cristo é representado de pé, de frente (salvo sobre [uma exceção] onde ele está de perfil); ele tem à mão ou um códice aberto [...] ou um *volumen* fechado [...], ou, enfim, um *volumen* aberto do tipo da leitura interrompida [...]. Seu público é geralmente composto pelos apóstolos, ou por discípulos anônimos; seu número varia de dois a vinte e dois [...]. *Excepcionalmente, ele está sozinho na peça de n.º 176, de um tipo muito peculiar [...]* (MARROU, 1938 : 143).²⁵

Como se vê, a característica principal apontada por Marrou na lastra de Sant’Agnese é o isolamento de Cristo; ele nada diz, contudo, sobre a presença simultânea do códice e da *capsa*, e nem das cortinas. Não há ilustração da lastra.

No século XX, as conexões entre os estudiosos de vários países começaram a se estreitar, e a Arqueologia e o estudo da arte paleocristã se tornaram disciplinas internacionais. Nos anos 20 e 30, acontecem as grandes escavações em Dura-Europos, na Síria, na sequência da descoberta da *Domus ecclesiae*, possivelmente o local de reunião cristão mais antigo conservado no mundo, além de uma sinagoga que surpreendeu o mundo acadêmico ao revelar um grande ciclo de afrescos, contribuindo para um entendimento diferente do judaísmo tardo-antigo, e mais outros templos pagãos, incluindo um *mithraeum*. A missão arqueológica franco-americana, entre 1928 e 1936, marcou a chegada definitiva, no mundo dos estudos tardo-antigos e paleocristãos, dos norte-americanos, com a participação de uma equipe da Universidade de Yale. Desde então, sua presença só fez aumentar.

Em Roma, novas catacumbas foram descobertas. Nos anos 50, foi encontrada, por acaso, o *Hipogeu da Via Dino Compagni*, também conhecida como

²⁴ “176. Rome, église de Sainte-Agnès hors les Murs: pl. XXXVI [Wilpert] (mais ici les deux registres extrêmes sont réduits à une simple colonnette)” (MARROU, 1938: 142). O comentário entre os parênteses remete ao fato de que os sarcófagos de cinco compartimentos geralmente traziam, nos cantos, retratos do casal de falecidos, ou então, nos sarcófagos cristãos, representações do Bom Pastor, ou dos apóstolos Pedro e Paulo, etc.; colunas nos cantos são relativamente raras.

²⁵ “Le Christ est représenté debout, de face (sauf sur le n.º 172 où il est de profil); el tient à la main soit un *codex* ouvert (n.ºs 173-176, 178), soit un *volumen* fermé (n.ºs 171-172), soit enfin un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue (n.ºs 177, 179-182). Son auditoire est composé d’ordinaire d’apôtres ou de disciples anonymes; leur nombre varie de deux à vingt-deux (n.º 181: dix sur la face antérieure, deux groupes de six sur les flancs). Exceptionnellement, il est seul sur le n.º 176, d’un type si particulier [...]” (MARROU, 1938 : 143). Os números acima se referem a outras peças comentadas por Marrou em seu livro. Tradução nossa em citações de Henri Marrou. Grifo nosso na última frase.

Catacumba da Via Latina, com muitos afrescos, algumas com temas nunca antes vistos, e que foi estudada pelo padre jesuíta Antonio Ferrua e cuja iconografia é analisada por André Grabar em seu clássico *Christian Iconography*. Ainda nos anos 1950, foi a vez do casal de arqueólogos gregos Georgios e Maria Sotiriou redescobrir o *Monastério de Santa Catarina*, no Egito, ativo desde a época de Justiniano, mas cujo isolamento geográfico, aos pés do Monte Sinai, fez com que seus ícones e mosaicos tivessem permanecido desconhecidos no Ocidente.

No que tange aos sarcófagos, os anos 30 e 40 foram marcados pela atuação de competentes pesquisadores alemães e italianos, e que se debruçaram sobre questões complexas de datação e análise estilística. O alemão Friedrich Gerke publicou um estudo geral sobre os sarcófagos constantinianos que inclui um catálogo, mais modesto que o de Wilpert, justamente por sua escolha temporal mais reduzida. Apesar disso, ele menciona a lastra de Sant’Agnese, no “breve” catálogo ao final do livro, referindo-se à prancha correspondente na obra de Wilpert (GERKE, 1940: 362):²⁶

IV. Tampas com figuras de animais marinhos

[...]

Segundo grupo: Tampas de sarcófagos com golfinhos (em geral, do século IV):

[...]

D. Tampas teodosianas com golfinhos:

[...]

12. Tampa com pares de golfinhos em pseudo-sarcófago estrigilado, com Cristo ao centro, Roma, Basílica de S. Agnese (WS, prancha 36, 1).

Como se vê, Gerke classifica a lastra como “teodosiana”, o que corresponde ao último terço do século IV, mas que não chega ao ano 400. Mais à frente discutiremos essa questão. Em outras obras, ele também se dedicou ao estudo da

²⁶ „IV. Deckel mit Darstellungen von Meertieren

[...]

II. Gruppe: Sarkophagdeckel mit Delphinen (meist. 4. Jh.):

[...]

D. Theodosianische Delphinendeckel:

[...]

12. Deckel mit Delphinenaaren auf einem geriefelten Scheinsarkophag mit mittlerem Christus, Rom, Basilika S. Agnese (WS. Taf. 36, 1)“ (GERKE, 1940: 362). Tradução nossa. A diagramação, tanto do livro de Gerke quanto do *Repertorium*, é bem peculiar, por isso optei por me distanciar do padrão recuado para citações, e citá-los mantendo pelo menos um pouco de sua aparência original.

representação da figura humana, especialmente da representação dos apóstolos, na escultura funerária paleocristã, e seu estudo metódico sobre a representação de Cristo ainda é bastante respeitado, pois ele tenta fazer uma classificação dos vários tipos imberbes; contudo, nem todas as suas classificações se tornaram inconteste. Outra grande contribuição de Gerke foi haver estabelecido de vez a datação do *Sarcófago de Junius Bassus*, proveniente da Cripta de S. Pedro. A data constante da inscrição havia sido contestada em um artigo de 1932 de Johnny Roosval. Gerke demonstrou, com sólidos argumentos estilísticos, que a data presente na inscrição, 359, é realmente a mais adequada.

Numa linha semelhante, o italiano Giuseppe Bovini dedicou-se a estabelecer critérios sólidos de datação dos sarcófagos cristãos. Como Gerke, ele publicou um estudo sobre os sarcófagos paleocristãos, mas não um catálogo, e nem se limitou ao período constantiniano; trata-se principalmente de uma discussão sobre a cronologia dos monumentos, a partir do estudo das características dos retratos dos falecidos esculpidos sobre os mesmos. Segundo Bovini, os aspectos fisionômicos, como os cabelos e formato dos olhos e boca, mas especialmente os penteados femininos, o estilo de drapejamentos e os volumes corporais são índices preciosos que podem contribuir para estabelecer uma datação precisa das peças. A partir disso, ele propõe uma sequência cronológica baseada na sucessão imperial, e para cada período ele busca detectar aqueles elementos específicos. O livro é muito útil para quem busca se iniciar no assunto. Bovini também publicou estudos mais breves, que são ao mesmo tempo “mini catálogos”, sobre os sarcófagos da Espanha (útil sobretudo porque o *Repertorium* não chegou a incluí-los) e os de Ravena, cidade a cujos monumentos ele dedicou muitos anos de estudo, sendo lembrado particularmente por seu vínculo a ela. Ele admirava muito o trabalho de Gerke, a quem atribui o “primeiro lugar” entre os estudiosos dos sarcófagos (BOVINI, 1949: 6).

Por fim, nos anos 1960, o Instituto Arqueológico Alemão deu início a um projeto monumental, ainda não completado: a publicação de um novo e mais completo catálogo dos sarcófagos paleocristãos, que pudesse estar à altura do clássico de Wilpert, buscando ao mesmo tempo superar suas limitações. O organizador do projeto foi um conhecido arqueólogo alemão, Friedrich Wilhelm Deichmann, cujo nome, como o de Bovini, também sempre esteve associado à cidade de Ravena. Assim, em 1967 aparece o primeiro volume do *Repertorium der christliche-antiken Sarkophage* (Figura 30), dedicado aos sarcófagos de Roma e de Ostia, e que consta de dois livros: um com o texto das descrições e outro de pranchas, já fotografias modernas, em preto e branco; as fotografias dos fragmentos murados em Sant'Agnese estão na prancha 116 (nossa Figura 31). Para organizar esse volume, Deichmann convidou outro arqueólogo alemão, Hugo Brandenburg, e Giuseppe Bovini. A publicação tornou-se uma referência primordial para quem se dedica ao estudo dos sarcófagos paleocristãos, pois, além de descrevê-los e publicar suas fotografias, mesmo dos fragmentos menores, ela ainda traz todas as referências feitas a cada peça, tanto na literatura antiga quanto na mais recente. À lastra de Sant'Agnese, o *Repertorium* atribui o número 739, com o seguinte verbete (REP, 1, 1967: 303):²⁷

²⁷ „**739. Fragmentierter, strigilierter Schein-S. mit figürl. dekoriertem Mittelfeld, Eckpilastern und figürl. Dekoration auf dem Deckelstück neben der Tabula inscriptionis und Eckmasken** (Taf. 116)

Marmor. H. 0,74; L. 1,45. Photo: Inst. Rom 59.436*. 63.912 (Reprod. nach Bosio).

Inschrift (christlich; ergänzt nach Abb. bei BOSIO/GARRUCCI mit heute fehlender oberer Hälfte der Inschrift; DIEHL nr. 2949A, Anm.): ddpp(depositi) Discolia III] /k<a>l(endas) Apr(i-lis) et Urs[...] Maias.

L. Striegelfeld, untere Randleiste und obere Hälfte des Scheindeckels fehlen; in Tabula quadratisches Loch, r. Striegelfeld gebrochen.

Mittelfeld: Christ mit Schulterlocken und langem Bart, in Ärmel-Tunica, Pallium und Sandalen, in der L. aufgeschlagenen Codex vorweisend, die R. im Redegestus vor der Brust. R. und I. geraffte Vorhänge; I. zu seinen Füßen fünf Buchrollen in rundem Behältnis mit Schloß und aufgeklapptem Deckel. – Eckpilaster mit korinth. Vollblatt-Kapitell. – Deckelstück: Auf Wellenlinien vier nach I. schwimmende Delphine; männl. (?) Eckmaske.

Die Gestalt Christi entwickelt sich frei im Feld: Breiter Raum auch zwischen Kopf und Rahmung des Feldes. Flacher Körper. Weiches Gewand mit flauen Bohrfalten. Augen- und Mundwinkel gebohrt.

Ende 4./Anfang 5. Jh.

Bosio Abb. S. 429 oben rechts. ARINGHI 2, 164 Abb. S. 165 oben rechts. BOTTARI 3, 37/8 Taf. 136 oben rechts. GARRUCCI 5, 66 Taf. 340, 4. MARUCCHI, Bull. arch. cr. 4. ser. 4 (1886) 7. WILPERT I, 57 Taf. 36, 1 (4. Jh.). MARROU 142 Nr. 176. GERKE 362 IV II 12 (theodosianisch).”

739. Pseudo-sarcófago fragmentado e estrigilado com área central decorada figurativamente, pilastras de canto e decoração figurativa sobre a tampa ao lado da *Tabula inscriptionis* e prótomos.

(Prancha 116)

Mármore. H. 0,74; L. 1,45. Foto: Inst. Rom 59.436*. 63.912 (Reprodução por Bosio).

Inscrição (cristã; completado por ilustração por BOSIO/GARRUCCI com a metade superior da inscrição atualmente faltando; DIEHL, n.º. 2949A, nota): ddpp(depositi) Discolia III] /k<a>l(endas) Apr(i-lis) et Urs[...] Maias.

Área estrigilada esquerda, borda inferior e metade superior da pseudo-tampa faltando; buraco quadriculado na *Tabula*, área estrigilada direita quebrada.

Área central: Cristo com cabelos nos ombros e longa barba, em túnica, pálio e sandálias. Na mão esquerda é apresentado um códice aberto, a mão direita em posição de discurso frente ao peito. Cortinas franzidas à direita e à esquerda; à esquerda de seus pés cinco rolos de pergaminho em recipiente arredondado com fecho e tampa aberta. – Pilastra de canto com capitel coríntio de folhas. – Peça da tampa: sobre linhas ondulantes quatro golfinhos nadando para esquerda; prótomo lateral masculino (?).

A figura de Cristo deixa bastante espaço livre: espaço largo também entre a cabeça e a moldura da área. Corpo plano. Vestimenta maleável com fracas pregas perfuradas. Abertura dos olhos e bocas perfuradas.

Fins do séc. IV/inícios do séc. V.

Bosio, ilustração, p. 429, superior à direita. ARINGHI 2, p. 70, ilustração p. 71, superior à direita. BOTTARI 3, 37/8, prancha 136, superior à direita. GARRUCCI 5, 66, prancha 340, 4. MARUCCHI, Bull. Arch. Crist. 4, sér. 4 (1886), 7. WILPERT I, 57, prancha 36, 1 (séc. IV). MARROU, 142, n.º. 176. GERKE, 362, IV, II, 12 (*teodosiano*).²⁸

Como se vê, a descrição é bem sucinta e objetiva, mas o mais importante são as últimas linhas, que trazem, de forma condensada, todas as referências feitas à peça, até a publicação do catálogo em 1967. Foram essas referências que tornaram possível escrever este capítulo, e o catálogo traz a mesma erudição para todas as peças, que totalizam, nesse primeiro volume, 1042, incluindo os fragmentos. A descrição e a fortuna crítica das peças maiores, mais complexas, ou mais célebres, ocupam, algumas vezes, várias páginas. É compreensível, considerando a magnitude dos esforços envolvidos e os custos de um tal projeto, e também devido à idade avançada de Deichmann, morto em 1993, que os volumes seguintes não tenham se seguido com presteza, e que o projeto acabasse sofrendo atrasos. O catálogo passou a ser dirigido por Thilo Ulbert, e o segundo volume só foi publicado em 1998, organizado por Jutta Dresden-Weiland, trazendo os monumentos do restante da Itália, incluindo Ravena, as peças remanescentes de Roma e Ostia que por alguma razão não tenham sido incluídas no primeiro volume, e mais as da antiga

²⁸ (REP, I, 1967: 303). Tradução preliminar de Arthur Guerra. Revisão nossa. No verbete, o *Repertorium* traz um erro na referência ao livro de Aringhi. Com efeito, onde se lê: “ARINGHI 2, 164 Abb. S. 165 oben rechts”, leia-se: “ARINGHI 2, 70 Abb. S. 71 oben rechts”. Ou seja, as páginas 70 e 71, que são as páginas reais do livro de Aringhi, foram trocadas por 164 e 165.

província da Dalmácia (que hoje abrange algumas regiões da Croácia), e os sarcófagos de origem italiana espalhados pelos museus do mundo. Esse volume documenta 427 peças, incluindo fragmentos. Já o terceiro volume só saiu em 2003, organizado por Brigitte Christern-Briesenick, trazendo os sarcófagos da Gália e do norte da África, ou seja, os monumentos que se encontram na França, Argélia e Tunísia. Traz 650 peças, também com os fragmentos. O segundo e o terceiro volumes foram preparados, contudo, a partir dos esboços preparados por Brandenburg, que ainda vive, e Bovini, morto em 1975, e ambos trazem o texto e as pranchas em um único livro, não mais separados, como no primeiro volume. Somando os três volumes, temos um total de 2119 peças, entre sarcófagos conservados de forma mais completa, fragmentos maiores e fragmentos pequenos. No entanto, como se disse, o projeto ainda não está completo, pois ainda faltam os volumes relativos aos sarcófagos de Constantinopla e os da Península Ibérica.

Desde o *Repertorium*, a lastra de Sant’Agnese ainda foi mencionada em três livros: em primeiro lugar, o livro de Johann Konrad Eberlein sobre as cortinas na arte cristã, da Antiguidade até o Renascimento. Apesar do tema diretamente ligado à peça, apenas algumas poucas linhas lhe são dedicadas: “Como figura isolada, Cristo aparece sobre um sarcófago em Roma (*Sant’Agnese fuori le mura*, fins do século IV / início do V), sob o motivo das cortinas (EBERLEIN, 1982: 34).²⁹ Eberlein só o menciona porque seu tema de estudo são as cortinas na arte cristã, e, logo em seguida, afirma tratar-se uma obra *naïve*, bem como a célebre *Lipsanoteca de Brescia*. Discutiremos mais sobre esse livro e esse trecho, bem como sobre a *Lipsanoteca*, no último capítulo, ao tratar das cortinas.

A seguir, há uma passagem no livro de Paul Zanker sobre as representações da figura do intelectual na Antiguidade, *The Mask of Socrates*, na qual ele argumenta que esse tipo de Cristo foi baseado nos últimos filósofos pagãos, carismáticos místicos e contemplativos dos séculos IV e V, conhecidos como *homens divinos – theios aner*. A lastra mereceu de Zanker não só um parágrafo,

²⁹ “Als Einzenfigur erscheint Christus auf einem Sarkophag in Rom (Kat. 44) unter dem cortina-Motiv (*Sant’Agnese fuori le mura*, E. 4./A. 5. Jh.)” (EBERLEIN, 1982: 34). Tradução nossa a partir da tradução italiana de Rodolfo Funari, em todas as citações de Eberlein.

mas também ganhou uma ilustração, na sua figura 164 (nossa Figura 32):

No tempo de Teodósio, quando o Cristo barbado proclama sua lei, nos sarcófagos, com um gesto magisterial, a velha fórmula ganhou um novo sentido. Mas um modesto sarcófago estrigilado do mesmo período ilustra como a continuidade da imagem do mestre sábio ainda não havia sido esquecida [...]. Como nas cenas mais antigas, com os discípulos reunidos, Cristo se volta diretamente para o observador e o confronta com as Escrituras. O cesto de livros enrolados enfatiza novamente o grande saber do professor. Mas as cortinas, como na arte do Estado imperial, caracteriza o lugar da sua epifania como um importante lugar público. Ao mesmo tempo, a tampa ilustra aquele antigo símbolo de felicidade, o *thiasos*³⁰ marinho (ZANKER, 1995: 302-3).³¹

A ideia de Paul Zanker é muito interessante, e esse paralelo com os filósofos místicos será retomado e discutido nos próximos capítulos, mas Zanker desvaloriza justamente os elementos mais interessantes da lastra, ao interpretá-los apressadamente: a dupla natureza dos livros e as cortinas. É o ineditismo desses aspectos que torna a peça tão interessante.

Por fim, o fragmento aparece no livro de Guntram Koch: *Frühchristliche Sarkophage*³², um manual de síntese sobre os sarcófagos paleocristãos, na tradição dos catálogos de Wilpert, Gerke e Marrou, e também do *Repertorium*. A obra está longe de substituir o *Repertorium*, mas traz alguns monumentos descobertos desde então, e novas referências bibliográficas. Koch não ilustra todas as obras que comenta, mas a riqueza iconográfica é bem grande: são 87 ilustrações junto ao texto – desenhos meticulosos feitos à mão, e ainda um caderno de 80 pranchas, com 242 fotografias em preto e branco. A lastra não aparece nesse material iconográfico, mas é mencionada no texto, como sendo uma das peças “dignas de nota”, entre outras,

³⁰ *Thiasos* é o nome que se dava a um cortejo de servos em uma cerimônia solene. No caso, ele está se referindo à sequência de golfinhos nadantes.

³¹ “In the time of Theodosius, when the bearded Christ on sarcophagi proclaims his law with a magisterial gesture, the old formula has taken on a new meaning. Yet a more modest strigilated sarcophagus of the same period illustrates how the continuity from the image of the teacher of wisdom has still not been forgotten (fig. 164). As in the earlier scenes with the gathering of pupils, Christ turns directly to the viewer and presents him with the Scripture. The chest of book rolls once again emphasizes the great learning of the teacher. But the curtains, as in Imperial state art, characterize the site of his epiphany as an impressive public setting. Meanwhile, the lid illustrates that ancient symbol of happiness, the marine thiasos” (ZANKER, 1995: 302-3). Tradução nossa em citações de Paul Zanker.

³² *Sarcófagos paleocristãos*.

do período tardio, “com um Cristo com barba na parte central”.³³ Na lista correspondente ao período em questão, as seguintes informações são fornecidas (KOCH, 2000: 333-9 *passim*):³⁴

LISTA V		
Sarcófagos e tampas após 400 d.C.		
[...]		
<i>Grupo 2: Sarcófagos estrigilados e outros sarcófagos decorativos</i>		
[...]		
Repertorium	Localização	Outras bibliografias, quando for o caso
[...]		
15. I 739	ROMA, S. Agnese	Pseudo-sarcófago; P. Zanker, <i>Die Maske des Sokrates</i> (1995), p. 284, figura 164
<i>Grupo 9: Tampas</i>		
[...]		
I 739	ROMA, S. Agnese – ver acima n ^o . 15	Pseudo-sarcófago com tampa; golfinhos

Com uma certa influência de Gerke, na organização de seu catálogo, e mesclando a síntese histórica ao esforço classificatório, bem ao gosto dos arqueólogos alemães, Koch, complementando o *Repertorium*, remete ao livro de Zanker, publicado cinco anos antes.

Quanto à datação do fragmento de Sant’Agnese, embora seja incerta, como a maioria dos sarcófagos do último terço do século IV, não está sujeita a variações tão drásticas quanto outras peças, como veremos. Em seu artigo oitocentista, Marucchi,

³³ “Hervorzuheben sind ein Schein-Sarkophag mit dem bärtigen Christus im Mittelfeld (Liste V Nr. 15) [und andere...]“ (KOCH, 2000: 333). Tradução nossa em citações de Koch.

³⁴ (KOCH, 2000: 333-9). Como no caso de Gerke e do *Repertorium*, optou-se por respeitar um pouco da diagramação original do livro:

LISTE V		
Sarkophage und Deckel aus der Zeit nach 400 n. Chr.		
[...]		
<i>Gruppe 2: Riefel-Sarkophage und andere dekorative Sarkophage</i>		
[...]		
Rep.	Ort	ggf. Weitere Literatur
[...]		
15. 1, 739	ROM, S. Agnese	Schein-Sk.; P. Zanker, <i>Die Maske des Sokrates</i> (1995) 284f. Abb. 164
<i>Gruppe 9: Deckel</i>		
[...]		
1, 739	ROM, S. Agnese – s.o. Nr. 15	Schein-Sk. Mit D.; Delphine

como vimos, se limita a dizer que o tipo do Cristo com barba se impõe no final do século IV (Bull. Arch. Cr., S. 4, Ano 4, 1886: 7), afirmação que hoje seria considerada um pouco exagerada, mas que conserva sua dose de relevância. Wilpert afirma que a caligrafia da inscrição convém, genericamente, ao século IV (WILPERT, I, 1929: 57). Gerke já propõe uma datação mais precisa e classifica a lastra como sendo do período teodosiano: ou seja, de 379 a 395, se considerarmos o reinado de Teodósio (GERKE, 1940: 362). Já no verbete do *Repertorium* se propõe o fim do século IV ou o início do V, o que jogaria a lastra para o período posterior, o honoriano, ou seja, de 395 a 423 (REP, 1, 1967: 303). Eberlein apenas repete a datação do *Repertorium* (EBERLEIN, 1982: 34). A grande exceção na tendência atual é Paul Zanker (1995: 303), que, na legenda da fotografia que ilustra seu livro (aqui, Figura 32), traz a data de “cerca de 370”, anterior mesmo ao início do reinado de Teodósio! No entanto, em seu texto ele se refere a tendências do período teodosiano. Finalmente, como dito acima, Koch, em seu “manual”, o agrupa no grupo das peças tardias, posteriores ao ano 400 (KOCH, 2000: 333). A grande diferença entre o período teodosiano e o período tardio, ou honoriano, é que no primeiro houve uma produção bem maior, uma grande quantidade de sarcófagos muito elaborados e de grandes dimensões, e o surgimento de novas iconografias e de invenções formais; é por isso, entre outros fatores, que se fala de uma *Renascença teodosiana*. Já o período posterior é marcado pela diminuição drástica dos sarcófagos produzidos em Roma, sua clara decadência formal, e a repetição de padrões anteriores; por isso a diferença entre 370 e 400 é importante. Mas o livro de Zanker não trata especificamente de sarcófagos, e a datação na figura pode ter sido pensada como uma datação “genérica”; portanto, é provável que a data que consta no *Repertorium* e em Koch seja mais precisa. Se for mesmo assim, nosso fragmento pode ser considerando como um dos “cantos do cisne” da escultura funerária romana: em sua simplicidade, e mesmo no fato de ser uma lastra e não um sarcófago, se percebe o anúncio do fim da arte dos sarcófagos esculpidos do mundo antigo; por outro lado, as próprias peculiaridades iconográficas que fazem dela uma peça única, as qualidades formais que se podem perceber nos cabelos e nas vestes de Cristo, revelando um trabalho cuidadoso com o cinzel, e ao mesmo tempo uma certa estilização nos panejamentos, mais planos do que na escultura das fases

anteriores, tudo isso nos remete a características da dita “renascença”. Em algumas obras provenientes de Constantinopla pode-se ver um tratamento semelhante das dobras, como nestes fragmentos, um com apóstolos com mãos veladas e portando códices, proveniente do *Hipogeu de Silivri Kapi* (Figura 33), e o outro, um fragmento proveniente do *Mosteiro de São João Precursor*, o famoso *Estúdio*, em Constantinopla (Figura 34), ambas hoje no Museu Arqueológico de Istambul, estudados por Johannes Deckers em um artigo sobre a escultura funerária teodosiana em Constantinopla (DECKERS, 2004: 35-52). Se o primeiro fragmento mostra a mesma tendência ao paralelismo nas dobras dos mantos, o segundo, com um Cristo sentado em glória e portando um códice, leva a um ponto extremo a planura das figuras, e as linhas se tornam literalmente paralelas, como caneluras numa coluna jônica.

E eis toda a fortuna crítica relativa a essa mera lastra funerária. Claro que é possível que exista algum comentário, uma passagem, ou, em suma, alguma outra obra que a mencione, e que tenhamos deixado passar despercebida, mas, a confiar na equipe organizadora do *Repertorium*, e no livro de Guntram Koch (que, contudo, não menciona Eberlein), tal não parece ser o caso. É notável que uma peça tão antiga e tão singular em suas características, entre os tipos da produção romana de sarcófagos com relevos figurativos, e bem conhecida pelos estudiosos há séculos, não tenha suscitado mais discussões. Pois, como vimos, com exceção da erudita reflexão setecentista de Bottari e da discussão de Marucchi no século XIX sobre a evolução dos tipos cristológicos, no século XX temos apenas descrições. Só mais recentemente apareceram breves discussões, mas que não aprofundam os aspectos realmente interessantes da peça, nas obras de Eberlein (1982) e Zanker (1995). Por outro lado, é também interessante perceber como a história dessa lastra se confunde com a própria história da Arqueologia, com a própria formação do campo, nomeadamente a construção das ferramentas de uma erudição específica às antiguidades cristãs. É nosso propósito abrir novas discussões, para que essa área de estudos possa ser também melhor conhecida em nosso país. Agora, é preciso voltar nossa atenção para o conjunto dos sarcófagos antigos, cristãos e pagãos.

CAPÍTULO 2 – OS SARCÓFAGOS ANTIGOS

Os sarcófagos cristãos fazem parte de um contexto mais vasto, o da produção e uso dos sarcófagos de pedra no mundo antigo mediterrânico, de cuja cultura funerária eles constituíram uma parte importante. Eles eram também uma das marcas da cultura figurativa romana, na época clássica e tardo-antiga, estendendo-se, em alguns contextos específicos, até o Alto Medievo. Em alguns casos mais antigos, é até difícil identificar a natureza precisa dos monumentos, se pagã ou cristã³⁵. A bibliografia mais atual fala desses sarcófagos como “neutros”, no sentido de que podem ser tanto pagãos quanto cristãos, ou, em alguns casos, de “criptocristãos” (KOCH, 2000: 346). A continuidade das peças cristãs em relação às pagãs é bastante clara, embora, aos poucos, os monumentos cristãos foram trazendo inovações formais e, sobretudo, iconográficas. Segundo Brandenburg (2004: 2), existem aproximadamente 6000 sarcófagos pagãos, incluindo os fragmentos, produzidos entre o século II e o IV, para cerca de 1500 sarcófagos cristãos, sendo a grande maioria do século IV, mas não somente, pois existem os poucos exemplos do século III e a produção posterior, originária de Constantinopla, da Gália e da Hispânia, mas sobretudo de Ravena, cidade que dá a essa arte uma prolongada continuidade até o século VIII, quando o gênero já havia desaparecido em todo o mundo cristão. O autor alemão frisa a grande quantidade de monumentos cristãos produzidos em apenas um século, se comparados com a produção pagã durante três, o que mostra até que ponto eles foram absorvidos pela cultura cristã. Essa continuidade nos obriga a discutir primeiramente as características básicas dos sarcófagos pagãos, antes de abordarmos as peças cristãs.

³⁵ Para fins de simplificação, chamaremos de *pagãos* todos os monumentos não cristãos, embora não ignoremos a complexidade das práticas religiosas clássicas, helenísticas e propriamente romanas, fruto de híbridos culturais entre Ocidente e Oriente, da mistura entre os cultos cívicos, públicos, e os mistérios privados. Deve-se considerar também a influência das escolas e seitas filosóficas, como o neopitagorismo, o neoplatonismo e o estoicismo, que chegavam bem próximo do monoteísmo, mas também de doutrinas materialistas como o epicurismo (CUMONT, 1942: 11). Todos os arqueólogos e historiadores da arte usam a palavra paganismo, sem qualquer intenção pejorativa. O mesmo valeria para o termo *helenismo*, por exemplo, pois a referida complexidade transcendia bastante a herança helênica.

2.1 – OS SARCÓFAGOS PAGÃOS

À medida que os romanos da era imperial foram abandonando a cremação, os columbários começaram a perder sua importância e outros tipos de monumentos e memoriais funerários foram ganhando mais importância, embora aqueles já fossem adornados com afrescos e esculturas (GRANDAZZI, 2010: 76). A partir do século II o uso dos sarcófagos se torna cada vez mais comum, embora fossem objetos preciosos e destinados a uma pequena elite. Não se deve esquecer que os etruscos já confeccionavam sarcófagos elaborados havia séculos e, embora os romanos tenham resistido por muito tempo ao costume, o tipo do sarcófago com o falecido deitado sobre a tampa, depois favorecido em Roma, já era comum entre os etruscos. Mas, entre os romanos, os sarcófagos anteriores ao século II são extremamente raros, bem depois da sua expansão imperial. Por isso, também se pode mencionar o contato dos romanos com a civilização egípcia, na qual o uso de sarcófagos belamente decorados era tradicional, e a influência das concepções orientais sobre os romanos é bem conhecida. Se a importação de ideias religiosas da Síria e da Babilônia foi bem discutida por Cumont (1942: 108), a influência da preocupação egípcia com a conservação do corpo com vistas a alguma forma de vida futura também pode, a nosso ver, ter acontecido. Mas o fato é que as razões que levaram os romanos a substituir a cremação pela inumação são mal conhecidas, e tudo indica que, se os motivos religiosos podem ter sido importados do Oriente, a morfologia dos sarcófagos parece dever mais aos etruscos, que, além de sarcófagos, também faziam urnas de feição arquitetônica, de forma muito semelhante aos futuros sarcófagos romanos, como nesta urna cinerária originária de Volterra (Figura 35). Os sarcófagos constituem o estágio final da “evolução” dos tipos funerários romanos: do relevo mural para a estela-altar e desta para a urna, cada tipo sucedendo aos poucos o anterior. Os sarcófagos também passaram por transformações, na forma, no uso e nos locais onde poderiam ser colocados: em pedestais ao lar livre; como parte de grandes estruturas funerárias, como os mausoléus e os próprios columbários; depois, já na era cristã, em catacumbas ou em torno de *martyria*; por fim, enterrados em cemitérios ou igrejas (SCHOOLMAN,

2013: 52). No sítio arqueológico de Isola Sacra, em Fiumicino, cidade próxima a Roma, parte de uma necrópole foi conservada, e podemos com isso ter uma ideia do contexto original, ao ar livre, em que os mausoléus eram utilizados e contemplados (Figura 36). E sob a Basílica de São Pedro, a descoberta espetacular, realizada no início dos anos 1940, de uma parte bem conservada da antiga Necrópole Vaticana, e sua posterior escavação e restauração, permitiu-nos vislumbrar, de uma maneira até então impensável, as maneiras pela qual os sarcófagos eram utilizados no interior dos mausoléus antigos. Os sarcófagos eram encaixados e cimentados nos arcosólios, mas alguns repousavam sobre pedestais no chão, como se vê no Mausoléu Z da dita necrópole (Figura 37). É possível, então, imaginar como uma lastra colocada em um arcosólio, no contexto bem semelhante de um cubículo em uma catacumba, se pareceria bastante com um sarcófago.

Deve-se considerar também o alto grau de consideração dos romanos para com os antepassados, o que levou ao desenvolvimento da escultura retratística, especialmente dos bustos, e, paralelamente, ao costume de se confeccionar máscaras mortuárias dos falecidos. Com efeito, o sentimento familiar dos romanos levou-os ao hábito de se fazer *imagines maiorum* – retratos dos antepassados, que deveriam ser os mais verossímeis possível. Bovini (1949: 52) menciona uma possível origem desse costume nos canopos e urnas cinerárias da Era do Bronze encontradas em Chiusi, do tipo *villanoviano*, que, a partir do século VII a.C., mostram claramente a figura humana, com tendência à individualização maior da cabeça, como nesse exemplo do Museu Arqueológico de Florença (Figura 38). Entre os itálicos, em geral, acreditava-se que a felicidade no além dependia da permanência de uma imagem na terra. Essas imagens dos antepassados eram máscaras funerárias que, como atestam Plínio e Políbio, eram expostas em ocasião de cerimônias fúnebres e eram guardadas, em casa, dentro dos armários (BOVINI, 1949: 53). Desse costume vêm as estelas tumulares “poli-icônicas”, esculpidas com um ou mais bustos dentro de nichos, do início da época imperial, como esta, do Museu de Arles (Figura 39). Quanto às máscaras mortuárias, elas eram, depois de prontas, fixadas sobre um escudo, e eram modificadas para se assemelharem a verdadeiros retratos: os olhos e as orelhas eram refeitos, com a aplicação eventual de pupilas de esmalte; o escudo era então exibido em cerimônias públicas. Bovini se

pergunta: foi o costume das máscaras mortuárias que gerou o gosto pelos retratos escultóricos, ou a perfeição desses retratos levou à ideia de se fazer máscaras mortuárias? De qualquer modo, foi a partir do retrato sobre o escudo – *clipeus*, em latim, *clípeo*, em português – que se originou a *imago clipeata*, que hoje significa não mais uma imagem sobre um escudo convexo, mas sim um ou mais bustos esculpidos dentro de uma cavidade semiesférica, côncava, que lembra o escudo das origens. Essa forma de retrato conheceu grande sucesso sobre os sarcófagos romanos, desde as formas mais simples, como neste exemplo do Palazzo Barberini (Figura 40), estrigilado como nosso pseudo-sarcófago, com apenas duas cornucópias sob o retrato, até os mais elaborados, com decoração e alusões mitológicas mais complexas, como neste, do Museu do Palazzo Venezia, onde se vê, abaixo do clípeo com a figura de um menino, o mito do rapto de Ganimedes (Figura 41). Depois, a *imago clipeata* foi adotada nos sarcófagos cristãos com o mesmo entusiasmo.

Mas a *imago clipeata* não era em absoluto a forma dominante nos sarcófagos pagãos; estes tratam, em sua grande maioria, da mitologia grega, a partir da época de Adriano, sendo que prevalecem mitos trágicos. Algumas vezes, no lugar de uma *imago clipeata*, o retrato do falecido aparece na pele de um dos personagens do mito: uma “genérica miticização, [que...] demonstra a característica incerteza e a polivalência de significados, cheios de matizes, do mito tradicional” (BRANDENBURG, 2004: 3).³⁶ Do repertório mitológico, as musas gozavam de grande estima junto ao público letrado, como no famoso exemplo do Museu do Louvre (Figura 42). Mas muitos outros mitos são encontrados nos sarcófagos: episódios da vida de Aquiles; cenas dionisíacas; e, neste exemplo, o mito de Endimião, deitado no chão, já de posse da imortalidade, e a deusa Selene, que segura um véu inflado a simular a Lua (Figura 43). Essa figura de Endimião irá inspirar os artesãos quando tiverem que representar o profeta Jonas após ser liberto do ventre do monstro, sugerindo também a alma no Paraíso, e o véu inflado de Selene é encontrado de forma símile nas mãos do deus celeste Urano (*Coelus* em

³⁶ “[...Una] generica mitizzazione o assimilazione al mondo degli eroi, dimostra la caratteristica incerteza e la polivalenza di significati pieni di sfumature del mito tradizionale” (BRANDENBURG, 2004: 3). Tradução nossa em citações de Hugo Brandenburg.

latim), como signo da abóbada celeste, por exemplo, no Sarcófago de Junius Bassus.

Quanto à morfologia dos sarcófagos antigos, que vale também para os monumentos cristãos, pode-se utilizar a ilustração de Henri-Irénée Marrou (Figura 44) como um guia inicial, por seu valor didático (1938: 21). O primeiro tipo é o de friso contínuo, geralmente utilizado nos sarcófagos mitológicos, mas também nos que contêm cenas de batalha e de caça, nos quais todo o espaço é utilizado numa única cena, com múltiplos personagens; Marrou chama-o de A. O segundo tipo, B, é muito semelhante, sendo todo o espaço também utilizado para os relevos figurativos, mas a diferença é que as cenas se sucedem numa sequência narrativa, e os mesmos personagens aparecem repetidas vezes. Esse segundo tipo foi bastante utilizado nos sarcófagos cristãos até o final da época constantiniana, nas primeiras décadas do século IV. Há também os sarcófagos, bem mais raros, que dividem as cenas em molduras isoladas, chamados por ele de B'. Temos então os sarcófagos estrigilados, de três e de cinco compartimentos. O tipo que Marrou classifica como C traz relevos esculpidos nas extremidades, enquanto o centro é ocupado pelos estrígeis, que se encontram num eixo central, formando uma forma ovalada que lembra uma amêndoa (ou *mandorla*, em italiano), onde são esculpidas pequenas figuras: vitórias, musas, etc.; em monumentos cristãos, aparece aí o Bom Pastor. O tipo D é o sarcófago estrigilado de cinco compartimentos. Não existem apenas esses dois tipos de sarcófagos estrigilados, e essa é a grande limitação da classificação de Marrou: existem sarcófagos nos quais o centro é ocupado por uma imago clipeata, dos quais comentamos um exemplo; existem peças nas quais os estrígeis se encontram no centro, mas sem formar a mandorla; e existem alguns que, ao invés dos estrígeis sinuosos, trazem caneluras retas, verticais; e existem os de três compartimentos cujo centro é ocupado pela figura em relevo. Muitas variações eram possíveis. Já o tipo E representa os sarcófagos com colunatas, ou “de colunas”, que passou a ser bastante usado pelos cristãos após a metade do século IV. O tipo F traz uma cena única, mitológica, como o primeiro tipo, mas é emoldurado por duas colunas nas extremidades; é possível dizer, portanto, que a lastra de Sant’Agnese é uma mescla dos tipos C e F, pois ele é estrigilado de cinco compartimentos, mas os compartimentos extremos são ocupados por colunas. Finalmente, o tipo G, que só

foi usado tardiamente, nos séculos V e VI, traz uma grande cartela com uma inscrição, ocupando quase toda a face frontal; nessa época, o uso de sarcófagos com relevos figurativos já estava em franca decadência.

Quanto à interpretação dos relevos nos sarcófagos pagãos, existem basicamente duas posições, em uma discussão que já se estende há décadas. A corrente que tende a ver significados simbólicos nesses monumentos tem como grande marco a obra clássica do arqueólogo belga Franz Cumont (1942), um dos responsáveis pela descoberta e escavação de Dura-Europos, na qual ele afirma que os mitos eram lidos, pela elite romana dos séculos II e III, como referências à imortalidade celeste, numa chave neopitagórica, colorida por matizes neoplatônicas e estoicas. O mito do rapto de Ganimedes, por exemplo, exemplificado no sarcófago acima referido, seria não só uma ilustração de como o jovem retratado na *imago clipeata* foi ceifado da terra ainda em tenra idade, como Ganimedes, mas também de como ele alcançaria a imortalidade entre os celestes, também como o herói do mito. Assim, para Cumont, se um mito, ou conjunto de mitos, foi repetidamente escolhido para figurar nos sarcófagos ou outros monumento funerários, era porque eles tinham alguma relação com a vida ou com a morte dos entes queridos. Em alguns casos, é até difícil imaginar qual significado simbólico seria associado a um mito específico, tamanha a distância entre a narrativa literal e a interpretação encontrada nos textos estoicos e/ou pitagóricos nos quais ele sempre se baseava em busca de interpretações escatológicas dos relevos presentes nos monumentos funerários. Isso porque, para ele, qualquer interpretação teria que estar rigorosamente baseada em textos antigos, ou seja, naquilo que os próprios antigos diziam em relação aos mitos. Ele criticava os exageros do século XIX, quando houve uma tendência para ver simbolismo em demasia, sem comprovação documental, mas diz que, por causa disso, em reação a essas interpretações demasiado especulativas, passou-se a evitar qualquer exegese, e surgiu uma tendência em ver na decoração dos monumentos fúnebres não mais que ornamentos estéticos. Para ele, isso

seria esquecer o fundo, para não se considerar senão a forma, seria renunciar deliberadamente a questionar às pedras mudas a causa de sua relação com o mundo dos mortos e a razão de ser de sua destinação

funerária. Uma interpretação que não se preocupe com nada mais que os detalhes arqueológicos dessas obras permanece forçosamente superficial (CUMONT, 1942: 14).³⁷

Mas Cumont acabou por ser acusado de praticar o mesmo excesso que ele via nos autores oitocentistas e contra o qual aconselhava cautela, e poucos anos após a publicação do seu livro, o teólogo inglês Arthur Nock publicou um artigo criticando sua leitura escatológica daqueles monumentos, e defendendo justamente aquilo que Cumont mais criticava: que os sarcófagos romanos não traziam mais que uma decoração luxuosa. Outros autores, embora sem tanto ceticismo, também alertaram contra o “pan-misticismo” de Cumont, como o arqueólogo Antonio Ferrua, um dos descobridores da Necrópole Vaticana, e até mesmo Henri-Irénée Marrou, aluno de Cumont, reconheceu certo exagero na abordagem do mestre (MARROU, 1938: 317).

Marrou foi o autor do livro já mencionado, escrito sob a orientação de Cumont, sobre a interpretação de monumentos com representações da vida intelectual, no qual comenta vários sarcófagos em que o falecido é representado como “leitor”, com um rolo semiaberto nas mãos. Aqui também há uma gradação entre o mais simples e o mais complexo. Existem os sarcófagos que se limitam a mostrar o leitor de perfil, lendo seu livro, com a sua biblioteca ao fundo, um armário com as portas abertas; é o caso do sarcófago com a figura de um médico grego, proveniente de Ostia, hoje em Nova York (Figura 45). Outras peças mostram o leitor acompanhado de uma mulher, que o escuta atentamente na postura de Polímnia, a musa da poesia sacra e da retórica, apoiando a cabeça nas mãos, e com o cotovelo apoiado sobre um móvel, sobre os ombros ou os joelhos do leitor. Há um desses sarcófagos na escadaria do Museu Capitolino, em Roma (Figura 46). E há os sarcófagos nos quais aparecem as musas junto aos falecidos, e nesses casos é mais difícil duvidar de um simbolismo escatológico, sugerindo aquilo que Cumont e Marrou chamam de *heroicização pela cultura*: ao dedicar-se ao estudo da poesia, da literatura grega, da

³⁷ “Mais c’était oublier le fond, pour ne plus s’attacher qu’à la forme, c’était renoncer délibérément à demander à des pierres muettes la cause de leurs rapports avec le monde des morts et la raison d’être de leur destination funéraire. Une interprétation qui ne s’inquiète que des détails archéologiques de ces œuvres, reste forcément superficielle” (CUMONT, 1942, p. 14). Tradução nossa em citações de Franz Cumont.

retórica, da música, em suma, das coisas das musas, μουσική, o discípulo consegue, após a morte, conviver com elas: é o destino feliz reservado ao homem cultivado, discípulo das musas, μουσικός ανήρ. Nesse sentido, a homenagem fúnebre não é mais somente um elogio humanista à cultura do falecido, mas também expressa uma esperança escatológica, e há casos em que esse simbolismo é tão evidente que chega a ser incontestável, como nesse sarcófago do Museu das Termas, em que um menino é mostrado na companhia das musas, enquanto o seu corpo sem vida repousa no chão (Figura 47). Unem-se, aqui, o tema do homem cultivado, a ideia escatológica da heroicização pelo estudo, e o elogio dos meninos-prodígio, tão admirados pelos romanos.

Ainda hoje as duas correntes de interpretação ainda existem. Isso lembra bastante o mesmo confronto que comentamos acima sobre a interpretação das obras cristãs: enquanto alguns veem simbolismo demais, outros não veem nenhum. Trata-se, na verdade, do reflexo, na historiografia, da tensão, inerente a qualquer obra de arte, entre a forma e o conteúdo, e o consequente dilema entre análises iconográficas e iconológicas. Michael Koortbojian representa, hoje, a corrente que afirma a primazia da função estética dos sarcófagos, ou, o que dá no mesmo, a sua função social enquanto objetos de luxo (KOORTBOJIAN, 1995, *passim*), enquanto Paul Zanker ainda argumenta que a meditação dos mitos representava alguma forma de consolação para os vivos (ZANKER, 2004: 107). Na mesma linha, Brandenburg (2004: 3) afirma que, aparentemente, o motivo dominante dessas representações parece ser a consolação advinda da meditação sobre a inevitabilidade da morte, pois mesmo os heróis e até alguns deuses passaram por ela, tema que também aparece na literatura antiga.

Entre meados do século II e meados do III, acontece a diminuição do uso dos mitos sobre os sarcófagos. Brandenburg (2004: 4) aponta que houve mudanças profundas na cultura e nos valores, durante o período severiano, englobando todo o século III e trazendo a decadência dos valores clássicos, ainda dominantes no século II. Outros fenômenos que ocorreram paralelamente: o fim da escultura “ideal”, com o esgotamento da prática de copiar os modelos clássicos e helenísticos, e grandes mudanças nos hábitos epigráficos, seja na quantidade, seja no conteúdo. Não por acaso, algumas oficinas importantes, como a de Atenas e a de Dokimeion,

na Frígia, deixam de produzir por volta das décadas de 260 e 270, marcando o fim dos chamados “sarcófagos asiáticos”. O autor alemão argumenta que tudo leva a crer que o fim da produção desses sarcófagos foi provocado “mais pela mudança de mentalidade, e conseqüentemente dos hábitos sepulcrais, do que por dificuldades de natureza econômica” (2004:4).³⁸ Com o declínio dos temas mitológicos, novos motivos e imagens surgiram nas últimas décadas do século II:

Temas personalizados, que se referiam à vida, à carreira pública, real ou suposta, do falecido, as aspirações, os ideais e o imaginário das pessoas [...]. Cenas de batalha, de matrimônio e concórdia conjugal, o *processus consularis* e outras funções públicas [...], a caça, que simboliza o nível quase aristocrático do falecido e suas virtudes, figuras de filósofos e literatos, imagens da vida rural, personificações das estações e, sobretudo, cenas bucólicas e marinhas (BRANDENGURG, 2004: 4).³⁹

Esses temas dominam a produção até a época dos Tetrarcas, e até mais além. Os retratos pessoais passam a ser livremente distribuídos sobre figuras de filósofos, músicos, poetas, orantes e pastores: há uma crescente preocupação com a felicidade individual. Mas, como vimos, a representação das atividades das pessoas quando vivas muitas vezes se combinavam com os temas mitológicos, especialmente no caso das atividades intelectuais, protegidas e estimuladas pelas musas, a ponto de garantir ao seu praticante a imortalidade.

2.2 – OS SARCÓFAGOS CRISTÃOS

Foi nesse contexto, na segunda metade do século III, que os sarcófagos cristãos começaram a ser produzidos; o clima cultural e “as condições formais da arte sepulcral contemporânea” o permitiram. Algumas poucas cenas bíblicas, como a história de Jonas e o Batismo de Cristo, são inseridas em um contexto bucólico, e

³⁸ “[La] fine della produzione di sarcofagi asiatici sia stata provocata più dal cambiamento di mentalità, e di conseguenza dell’usanza sepolcrale, che da difficoltà di natura economica” (BRANDENBURG, 2004: 4).

³⁹ “Temi personalizzati che si riferiscono alla vita, alla carriera pubblica reale o presunta del defunto, alle aspirazioni, agli ideali all’immaginario della gente [...]. Scene di battaglia, di matrimonio o di concórdia coniugale, il *processus consularis* e altre funzioni pubbliche [...], la caccia che simboleggia il rango quasi aristocratico del defunto e le sue virtù, figure di filosofi, letterati, immagini della vita agreste, personificazioni delle stagioni e soprattutto le scene bucoliche e marine [...]” (BRANDENGURG, 2004: 4).

com “representações de uma vida impregnada de filosofia e leitura”,⁴⁰ que expressariam felicidade e paz, de acordo com Brandenburg (2004: 5).

É o caso, por exemplo, do sarcófago conhecido como *da Via Salaria*, por haver sido aí encontrado no século XIX, e hoje no Museu Pio Cristiano, no Vaticano (Figura 48). Por muitas décadas ele foi considerado tranquilamente como um sarcófago cristão, mas a existência de sarcófagos com simbologia pagã e a presença simultânea de “bons pastores” revelaram que a presença do Bom Pastor não basta para que um monumento seja considerado cristão, como indica o *Sarcófago dos Três Pastores* (Figura 49), do mesmo museu, que apresenta, como o nome indica, três “bons pastores”, mas traz uma decoração bucólica luxuriante com *putti* em trabalhos agrícolas; no meio da vegetação, as figuras de Eros e Psiquê, e, nos pedestais dos pastores, símbolos de Apolo e Dionísio. Por outro lado, a ausência de qualquer outro motivo nitidamente pagão no Sarcófago da Via Salaria pode realmente indicar uma encomenda cristã, e hoje é comum que os autores se refiram a ele como “criptocristão”.

2.2.1 – Cronologia dos sarcófagos cristãos

A datação desse sarcófago já rendeu muitas discussões, e é impressionante a diversidade das propostas, conforme o balanço feito por Bovini (1949: 86-91). As hipóteses vão desde os meados do século II, como propõe Wilpert, até a era constantiniana, para Venturi; é uma diferença de quase duzentos anos! E, entre esses extremos, De Rossi e Marrou propõem as últimas décadas do século II; Marucchi, a passagem do século II ao III, com o que Bovini concorda; Rodenwaldt já pensa nos anos em torno de 260; e Gerke propôs o período galiênico, de 253 a 268. Bovini oferece bons argumentos para datar a peça do período severiano, como a análise dos cabelos da senhora e da jovem atrás dela, que apresentam “sulcos serpejantes”, como em monumentos seguramente severianos, inclusive em retratos de Júlia Donna, mulher de Septímio Severo. Apesar disso, hoje prevalece a datação

⁴⁰ “Il clima culturale e spirituale del tempo e anche le condizioni formali dell’arte sepolcrale contemporanea [li permettevano...]. [Ci sono] rappresentazioni di una vita impregnata di filosofia e lettura [...]” (BRANDENGURG, 2004: 5).

de Gerke, e atualmente ninguém considera a hipótese de sarcófagos cristãos antes de meados do século III. Como se viu, se comparada à desse monumento, as propostas de datação de “nosso” pseudo-sarcófago são bem menos conflitantes, sem diferenças tão grandes.

Mas, se a datação do Sarcófago da Via Salaria abrange um leque tão grande de opiniões, as teorias acerca da sua interpretação também são diversas. Segundo Marucchi, a senhora sentada escuta o ensinamento de um “doutor” cristão, assumindo depois a postura de orante, sendo levada ao Paraíso pelo Bom Pastor. Já Wilpert vê, na senhora, uma das viúvas ou diaconisas que seriam encarregadas, nos primeiros séculos da Igreja, da formação cristã das moças; Wilpert também achava que o “doutor” sentado poderia ser São Justino Mártir, e que a falecida teria sido representada duas vezes: como a mulher de pé atrás da senhora, a escutar o ensinamento, e como orante, já no Paraíso. Em suma, apesar dessas pequenas diferenças, ambos interpretam o relevo como uma cena realista, ou quase, de catequese. Já Marrou defende que, ao invés de catequistas, temos a transposição, para um contexto cristão, do tema do “casal intelectual”, comum nos sarcófagos pagãos: o leitor seria simplesmente o falecido, e a senhora, de frente para ele, também com o rolo, seria sua mulher, e ambos compartilhavam a dedicação ao estudo das Escrituras. Além disso, como no caso dos sarcófagos pagãos, Marrou afirma que a decoração de um monumento funerário é sempre concebida em função do(s) falecido(s), e, se há retratos, são dele(s), o que parece ser o caso nesse sarcófago (MARROU, 1938: 276). Bovini tende a concordar com essa hipótese (BOVINI, 1949: 87).

Com o intuito de determinar a cronologia dos sarcófagos cristãos a partir dos retratos esculpidos sobre eles, Bovini propôs uma divisão cronológica baseada na sucessão imperial, por lhe parecer a nomenclatura mais prática (1949: 85). Os períodos seriam os seguintes:

- 1) Período severiano: de 193 a 222;
- 2) Período tardo-severiano: 222-235;
- 3) Período pós-severiano: 235-253;
- 4) Período galiênico: 253-268;
- 5) Período pós-galiênico: 268-284;

- 6) Período tetrárquico: 284-312;
- 7) Período proto-constantiniano: 312-325;
- 8) Período tardo-constantiniano: 325-337;
- 9) Período pós-constantiniano: 337-379;
- 10) Período teodosiano: 379-395; e
- 11) Período honoriano: 395-423.

E para cada um desses períodos Bovini discute as peculiaridades dos retratos, concentrando-se especialmente no penteado das mulheres. Como dito antes, sua cronologia, em linhas gerais, ainda é pertinente, mas alguns de seus argumentos são baseados em detalhes formais muito ínfimos, diferenças de penteado demasiado sutis para serem verdadeiramente úteis. Na obra de Koch, que é uma bibliografia bem recente, é proposta uma cronologia muito mais simplificada, que mantém apenas os grandes períodos, e que aborda separadamente a produção oriental, a de Ravena, e das diversas províncias, pois elas têm características próprias em relação ao centro principal. A sucessão imperial ainda é a base dessa cronologia, mas percebem-se dois grandes eixos, o período constantiniano e o período valentiniano-teodosiano. Quanto a Roma, são os seguintes os períodos utilizados por Koch (2000: 219-24):

- 1) Período pré-constantiniano: de 270/80 a 312/13;
- 2) Período constantiniano: 312/13-340;
- 3) Período pós-constantiniano: 340-360/70;
- 4) Período valentiniano-teodosiano: 360/70-400;
- 5) Período tardio: após 400.

Para as províncias ocidentais, a cronologia é basicamente a mesma. De Constantinopla, restaram cerca de 80 sarcófagos (BRANDENBURG, 2004: 16), muito poucos, para que se possa construir uma cronologia confiável, mas as últimas peças são do século VI. Para Ravena, temos:

- 1) Período da sede imperial: de 402 a 493;
- 2) Período do reino godo: 493-540;
- 3) Período bizantino: 540-751;
- 4) Período tardio: após 751.

Como se pode ver, a diferença cronológica é maior em relação a Ravena,

justamente porque lá houve um prolongamento da tradição, em novos contextos, mas é uma produção muito pequena (cerca de 35 sarcófagos) se comparada com a antiga produção romana.

2.2.2 – Dos inícios à metade do século IV

Não podemos, aqui, senão apontar algumas das características mais básicas das principais fases, enfatizando as principais inovações formais e iconográficas que marcaram o desenvolvimento dos sarcófagos cristãos. Embora tenha sido somente com o reinado de Constantino que se iniciou uma “produção em massa de sarcófagos cristãos [...], decorados de uma maneira totalmente nova e revolucionária, com relevos inteiramente ocupados por temáticas cristãs” (BRANDENBURG, 2004: 5)⁴¹, já se percebem algumas inovações na era pré-constantiniana. Se o Sarcófago da Via Salaria é incerto quanto a seu caráter cristão, o chamado *Sarcófago de Jonas*, do Museu Pio Cristiano, embora fragmentário, não deixa dúvidas. Datado, no *Repertorium*, do final do século III, a peça mostra a narrativa bíblica de Jonas: partindo das soluções narrativas criadas nos afrescos das catacumbas, mas desenvolvendo-as de uma maneira extremamente criativa, ao mostrar um duplo monstro marinho de forma espelhada, de maneira a formar uma composição simétrica, pode-se dizer que os monumentos funerários cristãos começam a sair da dependência de seus precedentes pagãos (Figura 50). Animais espiralados eram tradicionais na arte pagã, na representação de golfinhos, ou então de monstros marinhos e outros seres fabulosos, e estão presentes nas tampas de muitos sarcófagos, inclusive cristãos, como, aliás, na pseudotampa de nossa lastra. É difícil saber exatamente o que esses animais significam, especialmente nos monumentos cristãos. Seu sentido pagão é discutido em Cumont (1942). Muitas vezes, nada mais que um fragmento da tampa de um monumento é encontrado, com esse tipo de representação (Figura 51). Mas, de todo modo, o animal marinho na história de Jonas ganha um novo significado e é formalmente desenvolvido de uma

⁴¹ “Una massiccia produzione di sarcofagi cristiani, [...] decorati in una maniera tutta nuova e rivoluzionaria con rilievi interamente occupati da tematiche cristiane, comincia però solo con il regno di Costantino [...]” (BRANDENBURG, 2004: 5).

nova maneira, pois se agiganta obliquamente, introduzindo dinamismo narrativo à cena.

Além disso, algumas cenas entremeadas da vida de Jesus ocupam um registro superior. Apesar de o fragmento não ter uma altura incomum, as cenas foram divididas em dois níveis, solução que será explorada décadas depois em novos tipos de sarcófagos. E, se o Sarcófago da Via Salaria representa a versão “criptocristã” do sarcófago pagão de friso único e uma única cena com múltiplos personagens, os sarcófagos com cenas da vida de Cristo, especialmente os milagres, seriam a contraparte cristã dos sarcófagos “policênicos” (respectivamente, os tipos A e B de Marrou), nos quais os mesmos personagens se repetem em várias cenas, unidas lado a lado, formando grupos compactos de difícil leitura para quem não fosse cristão. Os exemplos são muitos, e a fisionomia de Cristo varia bastante, embora predomine um tipo imberbe bem jovem, que se destaca dos outros personagens por sua beleza. Como atributos, ele geralmente traz um *volumen* (um rolo) nas mãos, ou então um bastão.

Como exemplo representativo, citemos este, completo com tampa, do primeiro quarto do século IV, um dos chamados sarcófagos *de Cristo e Pedro*, pois as duas iconografias vão se desenvolvendo paralelamente (Figura 52): à esquerda, Pedro, na prisão, toca a parede com seu bastão, fazendo brotar água da rocha, qual um novo Moisés, para batizar os dois carcereiros convertidos, ou então mitigar-lhes a sede; logo à direita, a prisão de Pedro, com dois soldados; estes são os dois episódios especificamente não bíblicos do conjunto, mas são recorrentes nos sarcófagos paleocristãos, estando ligados estreitamente à mitologia petrina da cidade de Roma; depois, Cristo, com seu bastão, toca os jarros para transformar água em vinho; ao centro, uma orante, provavelmente a falecida, ladeada por dois homens (apóstolos ou diáconos?); a seguir, Cristo cura o cego de nascença, já segurando um *volumen*, não mais o bastão; logo após, a multiplicação dos pães e peixes e, finalmente, a ressurreição de Lázaro; em todas as cenas, Cristo tem os cabelos bem curtos. Na tampa, a *tabula inscriptiones*, que nos diz que o sarcófago

pertencia a Sabinus⁴²; à esquerda da cartela com a inscrição, o retrato feminino é repetido, dessa vez defronte a um tecido estendido por dois gênios ou *putti*: esse tecido é chamado pelos arqueólogos de *parapetasma*, e seu sentido não está esclarecido, existindo várias teorias; é derivado dos sarcófagos pagãos, nos quais é muito comum (BOVINI, 1949: 57-8). Discutiremos um pouco mais sobre ele no último capítulo. Ao lado do parapetasma, um gênio segura uma cornucópia, e à direita da *tabula*, uma cena de caça ao javali. Como se vê, a tampa está cheia de reminiscências pagãs, de elementos tradicionais da cultura aristocrática romana, costumes que eram muitas vezes adotados pelos cristãos, como o próprio hábito de se sepultar em sarcófagos. Existem sarcófagos pagãos, bem tardios, datados do final do século IV, ainda com cenas de caça, o que nos mostra o quanto a caça era valorizada como atividade aristocrática.

Outro exemplo desse tipo de sarcófago que pode ser útil citar, já do segundo quarto do século IV, é este fragmento, que já não contém orante, mostrando somente os milagres de Cristo e o ciclo de Pedro (Figura 53). Da esquerda para a direita: novamente Pedro faz brotar água da rocha; a prisão de Pedro; a seguir, Cristo anuncia a Pedro que este o negará – identifica-se a cena pelo galo no chão; depois, a cura do paraplético, que se pode ver em tamanho diminuto, carregando seu catre; depois, no lugar de uma orante, vemos Cristo ladeado por dois apóstolos, segurando um rolo, como se estivesse a ensinar; então, Cristo curando o cego; as bodas de Caná e, apertadinha no canto direito, a multiplicação dos pães. Esse fragmento é interessante por mostrar, em gérmen, uma dualidade na aparência de Cristo, que se desenvolverá e será marcante na segunda metade do século IV: no anúncio da negação e nas curas do paraplético e do cego, o vemos com o cabelo bem curtinho, mas nas cenas restantes seu cabelo já é maior, com cachos fartos.

Ernst Kitzinger fez interessantes reflexões a respeito dos sarcófagos dessas primeiras décadas do século IV, em seu livro sobre as transformações sofridas pela arte tardo-antiga, ou, como ele preferia, pré-medieval, do século III até o VII; o livro enfatiza a lógica subjacente às mudanças estilísticas, sem ignorar fatores culturais e

⁴² O nome masculino junto com retratos femininos não deve surpreender. Muitas vezes o sarcófago era feito para um casal, e a inscrição era feita para homenagear o primeiro a morrer.

sociais. De início, ele aponta a aproximação formal entre essas peças funerárias privadas e o monumento imperial do *Arco de Constantino*, onde aparece claramente, pela primeira vez, o novo estilo que marca a crise da arte clássica. Várias características são comuns: a linha “isocéfala” de personagens bem unidos, as proporções atarracadas, formas angulosas dos corpos e panejamentos (1977: 22). Mas a aproximação é apenas estilística, pois, assim que se considera o conteúdo dos sarcófagos, percebe-se que se trata de algo diferente, pois a narrativa não é linear. Kitzinger destaca de forma contundente a originalidade das soluções formais desses monumentos (1977: 23):

Essa maneira de representar uma multiplicidade de eventos distintos não tem verdadeiros precedentes na escultura funerária antiga. Normalmente, quando o tema de um sarcófago romano era narrativo, toda a frente do registro era usada para um único mito, contado de forma épica; e vimos como, no final do século III, alguns cristãos tinham começado a adotar esse estilo para suas tumbas [...]. No caso de nossos “sarcófagos de friso”, não há essa unidade óbvia. O que une as cenas são as suas implicações [...], a mensagem de libertação através da intervenção divina, familiar da arte das catacumbas do século III. Claramente, a ideia é reiterar a mensagem, exemplificando-a com tantos episódios quanto possível. Mais que nunca, essas imagens apontam para além de si mesmas [...] O friso isocéfalo era o veículo ideal para esse fim. Era como uma escrita que exigia do observador uma maior participação mental, para habilitá-lo a decifrar seu conteúdo [...] e separar as cenas. Ao mesmo tempo se conseguia espaço para mais episódios. Nunca antes na história da escultura de sarcófagos houve uma tentativa de dizer tanto em tão pouco espaço [...]. O sarcófago de friso, apesar de sua semelhança visual com as faixas de relevo do Arco de Constantino, é o primeiro artefato cristão que é realmente original e diferente, na sua concepção básica, de qualquer coisa que já tinha sido feita na arte greco-romana. Produzidos em série, essas tumbas serviam, aparentemente, para o sepultamento de cristãos de classe média, que morreram logo antes, e nas primeiras décadas após o reconhecimento oficial de sua religião.⁴³

⁴³ “Such a way of representing a multiplicity of distinct events has no real precedent in ancient funerary sculpture. Normally when the subject matter of a Roman sarcophagus was narrative, the whole front of the trough was given over to a single myth recounted in epic breadth; and we have seen that in the late third century some Christians had begun to adopt this manner for their own tombs [...]. In the case of our Christian ‘frieze sarcophagi’ there is no such obvious unity. What ties the scenes together is their implications [...], the message of deliverance through divine intervention familiar from third-century catacomb art. Clearly the idea is to reiterate the point by exemplifying it with as many different episodes as possible. More than ever these images point beyond themselves [...] The isocephalous frieze was an ideal vehicle for the purpose. It was like a line of writing which required the beholder’s most active mental participation to enable him to decipher its content [...], disentangle the scenes. At the same time space was saved for additional episodes. Never in the history of the sculptured sarcophagus had there been an attempt to say so much in so little space [...] The frieze sarcophagus, despite its visual resemblance to the relief bands of the Arch of Constantine, is the first Christian

Percebe-se então como, desde o início, logo no período pré-constantiniano e constantiniano, os sarcófagos cristãos já estavam construindo a sua linguagem própria. Surge então outra grande inovação formal, ainda no período pré-constantiniano, mas que se populariza no constantiniano: os sarcófagos de dois frisos, ou dois registros de mesma altura, que duplicam o espaço para a narrativa, solução criada (difícil dizer se pelos artesãos ou pelos encomendantes) especificamente para tumbas cristãs; já vimos um precedente no Sarcófago de Jonas, mas agora a solução se desenvolve plenamente. O texto de Kitzinger faz uma análise do desenvolvimento formal dos sarcófagos cristãos das décadas seguintes, até a metade do século IV, ou seja, até a era pós-constantiniana, valendo-se, para isso, de três conhecidos exemplos. Acompanhando-o, embora ele não utilize esse conceito, pode-se compreender o significado da retomada dos padrões clássicos, conhecida como “*Renascença constantiniana*” (MARROU, 1938: 270), culminando nos sarcófagos luxuosos de meados do século: o chamado “*belo estilo*”, cujo exemplo mais famoso é o da tumba de Junius Bassus; essa retomada representou uma reversão da onda anticlássica do século precedente, e que culminou em torno do ano 300, em obras como o *Grupo dos Tetrarcas* (Figura 54), hoje no exterior da Basílica de São Marcos, em Veneza, e no Arco de Constantino, e cujos ecos estão presentes nos sarcófagos cristãos que comentamos até agora (KITZINGER, 1977: 24).

Em 1823, um incêndio devastador destruiu quase totalmente a antiga *Basílica de São Paulo fora dos muros*, fundada por Constantino sobre o local onde a tradição reconhecia a tumba de S. Paulo. Durante os trabalhos de reconstrução, descobriu-se, por acaso, o monumento que foi chamado de *Sarcófago Dogmático*, também chamado de *Sarcófago da Trindade* ou dos *Dois Testamentos*, hoje no Museu Pio Cristiano (Figura 55). Kitzinger descreve e comenta as suas características formais para mostrar as mudanças estilísticas em relação aos modelos anteriores (1977: 24):

O assim chamado Sarcófago “Dogmático”, agora no Vaticano e esculpido talvez na terceira década do século IV, é um dos mais antigos a trazer essa duplicação do friso [...]. Em cada registro, as cenas estão justapostas com a

artifact that is truly original and different in basic conception from anything that had ever been done in Graeco-Roman art” (KITZINGER, 1977: 23). Tradução nossa em citações de Ernst Kitzinger.

mesma despreocupação em separar os diversos eventos históricos que vimos antes nos de friso único [...]. Ao mesmo tempo, há uma nítida mudança estilística aqui. Os atores, em cada episódio, não se amontoam um sobre o outro. Cada um é separado de seus vizinhos por profundas sombras. E [...] as linhas grosseiramente delineadas que, nas tumbas mais antigas, sulcavam toda a superfície esculpida, tecendo uma teia de sombras sobre todo o relevo, desapareceram. Com isso, as figuras se destacam como outros tantos blocos sólidos a partir dos quais o escultor construiu uma composição firme e sólida, marcada por fortes ênfases no centro de ambos os registros, faixas de moldura proeminentes e suportes adequados para fechar os frisos nas extremidades. À esquerda, cadeiras de encosto alto servem de assento a Deus Pai criando Adão e para a Virgem recebendo os Magos. À direita, a tumba de Lázaro e a parede da qual S. Pedro faz jorrar água. É a afirmação de cada figura como uma entidade tridimensional sólida dentro da estrutura compactamente organizada que tem particular relevância.⁴⁴

Atualmente o sarcófago tem o canto direito quebrado, o que mutilou as cenas da Ressurreição de Lázaro, no registro superior, e de Pedro fazendo jorrar água, no inferior, justamente as cenas que servem, segundo Kitzinger, como moldura do lado direito; além disso, ele está posicionado, no Museu Pio Cristiano, de uma forma que torna um pouco difícil fazer boas fotografias. O eixo central a que ele se refere conecta a figura de Daniel, nu e com os braços abertos, em baixo, e os bustos do casal acima, dentro de uma *imago clipeata*. Como dito antes, esses retratos também agradavam aos cristãos, e um detalhe importante aqui é que os rostos estão apenas esboçados. Esse fenômeno é muito comum nos sarcófagos antigos, pagãos e cristãos. Bovini (1949: 78-80) lista várias hipóteses para explicá-lo, sendo que sua explicação preferida é a de que os sarcófagos fossem fabricados “em série” nas oficinas, e as famílias, que podiam solicitar o acabamento dos retratos, não se preocupavam em fazê-lo, ou não tinham tempo hábil. Em alguns casos é visível uma

⁴⁴ “The so-called 'Dogmatic' sarcophagus, now in the Vatican and carved perhaps in the third decade of the fourth century, is one of the earliest to show this doubling of the frieze [...]. Within each register, scenes are juxtaposed with the same unconcern for separating historically disparate events that we noted earlier on the single friezes [...]. At the same time there is a marked stylistic change here. The actors in the various episodes do not jostle one another quite so much. Each is separated from its neighbours by deep shadows. And, what is particularly important, the crudely drilled lines which on the earlier tombs had ploughed up all the sculpted surfaces and thus had spun a web of shadows over the entire relief have disappeared. As a result the figures stand out as so many solid blocks from which the sculptor has constructed a firm and tight composition marked by strong accents in the centre of both registers, prominent framing bands and suitable props to close off each frieze at either end. To the left are high-backed chairs serving as seats for God the Father creating Adam and for the Virgin receiving the Magi. To the right are Lazarus' tomb and the wall from which St Peter produces drinking water. It is the assertion of each figure as a solid three-dimensional entity within this compactly organized framework which is of particular significance” (KITZINGER, 1977: 24).

adaptação, como no dito *Sarcófago dos Dois Irmãos* (Figura 56)⁴⁵: aparentemente produzido, na sua origem, para um casal, foi adaptado para dois homens, mas um deles, o mais baixo, parece ter seios (BOVINI, 1949: 80). No entanto, há um sarcófago extremamente semelhante a esses no Museu da Arles, na França, e que, segundo o *Repertorium*, foi provavelmente produzido na mesma oficina: o chamado *Sarcófago Dogmático de Arles* apresenta o casal de falecidos (Figura 57), mas a sua *imago clipeata* tem a forma de uma concha; as figuras são um pouco mais “redondinhas”, e talvez o artesão estivesse buscando ainda mais clareza visual, um processo que, segundo Kitzinger, se incrementa no dos *Dois Irmãos* (1977: 25):

Essa é a direção na qual o desenvolvimento estilístico seguirá, como se vê em nosso segundo exemplo – o Sarcófago dos “Dois Irmãos” de S. Paolo fuori le mura [...]. Se as duas zonas do Sarcófago “Dogmático” pareciam prateleiras de uma estante cheia de sólidos, aqui os efeitos espaciais se tornaram tão fortes que não há mais um plano frontal único e coerente. O medalhão com os retratos dos falecidos – agora uma forma decididamente côncava que dá aos bustos amplo espaço próprio – parece flutuar diante das “prateleiras”. As próprias “prateleiras” se tornaram tão profundas que podem acomodar figuras e suportes em pleno vulto; e as figuras usam essas “prateleiras” como se fossem palcos em miniatura. Por exemplo, na cura do cego (embaixo à direita), Cristo gira em torno de seu próprio eixo [...]; e na cena de Pilatos lavando suas mãos (acima à direita), as figuras são organizadas em um semicírculo ao redor de uma mesa realmente tridimensional, onde estava a bacia d’água.⁴⁶

E essas mudanças, para Kitzinger, indicam uma nova maneira de contemplar e vivenciar as obras, uma nova função para as imagens (1977: 25):

Se as figuras dos sarcófagos de friso único anteriores tinham tantas cifras – pictogramas para serem lidos rapidamente e produzir um efeito cumulativo, trazendo à mente do observador uma multiplicidade de histórias e eventos

⁴⁵ Nesse caso, o monumento está posicionado de tal maneira, no Museu Pio Cristiano, que impede totalmente uma fotografia frontal; daí o ângulo bizarro da minha foto.

⁴⁶ “This is the direction in which the stylistic development will proceed, as shown by our second example - the sarcophagus of the 'Two Brothers' from S.Paolo fuori le mura [...]. If the two zones of the 'Dogmatic' sarcophagus seemed like shelves of a cupboard packed with solids, here spatial effects have become so strong that there is no longer a single coherent front plane. The medallion with the portraits of the deceased - now a decidedly concave form providing the busts with ample breathing space of their own - seems to float in front of the 'shelves'. The 'shelves' themselves have become so deep that they can accommodate figures and props that are fully in the round; and the figures use these 'shelves' as though they were miniature stages. For instance, in the Healing of the Blind (lower right) Christ turns on his own axis as he performs the miracle; and in the scene of Pilate Washing his Hands (upper right) the figures are arranged in a semicircle around a fully three-dimensional table that once supported the wash-basin” (KITZINGER, 1977: 25).

importantes – agora o observador é convidado [...] a ponderar e refletir sobre cada cena. Os eventos estão sendo reencenados diante de seus olhos. Para isso, o artista se volta para o imensamente rico e adaptável repertório de motivos que evoluíram no mundo mediterrâneo desde os tempos clássicos e mais particularmente no período helenístico.⁴⁷

De fato, a *imago clipeata* se agiganta e invade o registro inferior, e as cenas se tornam mais “teatrais”. Num passo além, surgem os chamados *sarcófagos colunares*, no final do período constantiniano, se desenvolvendo mais no pós-constantiniano; esse modelo já existia no repertório pagão, e as cenas passam a ser, de fato, fisicamente separadas. Inicia-se uma nova fase na qual os sarcófagos se tornam cada vez mais “arquitetônicos”, embora na verdade sejam muito raros os sarcófagos colunares de dois registros. Um dos poucos exemplos é justamente o famoso *Sarcófago de Junius Bassus*, já do período pós-constantiniano, de 359 (Figura 58):

Neste, o mais conhecido de todos os sarcófagos paleocristãos, a forma do friso é abandonada. A cada episódio é dado seu próprio nicho (ou, no caso da cena com Pilatos, dois nichos), em uma elaborada e bem ornamentada estrutura colunar. O resultado é uma série de palcos em miniatura, e a porção de espaço e profundidade em cada uma deles varia de acordo com as demandas impostas pela cena e pela disposição das figuras. Certamente o sarcófago está enraizado na tradição artesanal das décadas precedentes. O arranjo em dois registros atesta isso, bem como a iconografia. Contudo, há uma conexão muito mais definida com os ideais estéticos do passado greco-romano do que nos exemplos precedentes. Ao reintroduzir a estrutura colunar – um elemento familiar de alguns tipos de sarcófagos pagãos dos séculos anteriores – nosso escultor foi antecipado pelos artesãos de outras tumbas cristãs, de uma ou duas décadas antes, nomeadamente os sarcófagos com cenas da Paixão [...]. As formas se tornaram extremamente macias. Há uma transição suave de figura em figura, e um acabamento como de alabastro em toda a superfície. Ao mesmo tempo os rostos se tornaram mais animados [...]. Não há dúvida de que o mestre que introduziu esse novo elemento na oficina romana que produziu o sarcófago deve ter vindo do Oriente greco (KITZINGER, 1977: 26-7).⁴⁸

⁴⁷ “If the figures on the early frieze sarcophagi were so many ciphers - shorthand pictographs intended to be read rapidly and to produce their effect cumulatively by recalling to the beholder's mind a multitude of meaningful stories and events – now the beholder is invited [...] to linger over each scene. Events are being re-enacted before his eyes. To do this, the artist again falls back on the enormously rich and immensely adaptable repertory of figure motifs that had been evolved in the Mediterranean world since classical times and more particularly in the Hellenistic period” (KITZINGER, 1977: 25).

⁴⁸ “In this, the best-known of all Early Christian sarcophagi, the frieze form is abandoned. Each episode is given its own niche (or, in the case of the Pilate scene, two niches) within an elaborate and ornate columnar framework. In this, the best-known of all Early Christian sarcophagi, the frieze form is abandoned. Each episode is given its own niche (or, in the case of the Pilate scene, two niches) within

Kitzinger acredita que esse hipotético artesão estrangeiro seja, ele mesmo, produto de todo um processo de retorno a formas classicizantes que teria, num processo complexo de avanços e recuos, sido o “denominador comum” de todo o século IV, desembocando na chamada “*Renascença teodosiana*”, conceito que, para ele, engloba na verdade dois processos distintos, um em Roma e outro na corte em Constantinopla.

2.2.3 – Da segunda metade do século IV à época tardia

Mas antes de tratar do período teodosiano, voltemos nossa atenção aos Sarcófagos da Paixão e seus sucessores, que são interessantes por nos permitir seguir o fio da meada de um processo de unificação e centralização nos sarcófagos cristãos, paralelamente a um destaque cada vez maior da figura de Cristo, já perceptível na tumba de Junius Bassus. Kitzinger não trata desse assunto, mas nos dá uma pista importante quando nos diz que a escultura sepulcral cristã exigia do observador, cada vez mais, que este refletisse sobre as cenas à sua frente, ou, em suma, que tivesse uma participação ativa. Com efeito, após a metade do século IV, nota-se nos sarcófagos o surgimento de imagens que revelam uma maior elaboração teológica. Seja nas incipientes narrativas da Paixão, seja em composições centralizadas, com Cristo em destaque entre um, dois ou mais apóstolos, não se vê mais a simples repetição de cenas das Escrituras, mas figurações simbólico-alegóricas que parecem conter uma reflexão sobre o significado do Evangelho e sobre a identidade e o papel do Messias.

Os sarcófagos ditos “da Paixão” surgem a partir da metade do século IV, de

an elaborate and ornate columnar framework. The result is a multitude of miniature stages, and the amount of space and depth in each varies according to the demands imposed by the setting and the disposition of the figures. Certainly the sarcophagus is rooted in the workshop tradition of the preceding decades. The arrangement in two registers alone testifies to this, and so does much of the iconography. There is here, however, a far more definite reattachment to aesthetic ideals of the Graeco-Roman past than we encountered in our earlier examples. In reintroducing a columnar framework - a feature familiar from some types of pagan sarcophagi of earlier centuries - our sculptor was anticipated by the carvers of other Christian tomb reliefs a decade or two before, witness the sarcophagus with Passion scenes [...]. Forms have become extremely soft. There is a smooth transition from feature to feature and an alabaster-like finish to the whole surface. At the same time the face has become more animated [...]. There can be no doubt that the master who introduced this new element to the Roman atelier in which the sarcophagus was carved must have come from the Greek East” (KITZINGER, 1977: 26-7).

início com uma cruz ao centro, encimada pelo cristograma dentro de uma coroa de louros, tornando-a idêntica à descrição do Lábaro de Constantino feita por Eusébio na *Vita Constantini* (EC VC, I, XXXI), e ladeada por dois soldados que dormem; a referência à Ressurreição fica muito clara. Nos nichos laterais, aparecem episódios da Paixão, mas nunca cruentos, e também a prisão ou o julgamento de Pedro ou Paulo. Este exemplo do Vaticano tem a curiosidade de mostrar a coroação de espinhos e Cristo (ou Simão Cireneu?) carregando a cruz (Figura 59). Existem várias peças que seguem esse modelo, com variações, mas queremos chamar a atenção para o incremento da centralidade e o avanço do simbolismo teológico, que tem sua continuidade na centralidade da figura do próprio Cristo: “na segunda metade do século dominam, por sua vez, novas composições de temática unificada e de maior amplitude que representam a *parusia* do Senhor em diversas variantes” (BRANDENBURG, 2004: 5).⁴⁹ Apesar do uso da palavra *parusia* pelo arqueólogo alemão, não há, nessas composições, elementos exclusivamente escatológicos; seja nos sarcófagos com cenas da Paixão, seja na veneração dos apóstolos à cruz, e nos sarcófagos ditos de *Traditio legis*,⁵⁰ o que se vê está mais para uma teofania, uma alegoria da Encarnação: da vida, morte e ressurreição de Cristo; uma espécie de síntese do Evangelho. Mas, de qualquer modo, como bem colocado por ele, o âmbito unificado e o caráter monumental desses sarcófagos se incrementam cada vez mais até os sarcófagos do final do século IV, já em plena época valentiniana-teodosiana. Como exemplo dessas composições, citemos primeiro este sarcófago colunar de Arles, do segundo terço do século IV, no qual Cristo, imberbe, segura um rolo semiaberto no nicho central, e nos nichos imediatamente laterais, dois apóstolos trazem pães e peixes, num claro simbolismo eucarístico (Figura 60). Note-se que as figuras parecem estar dentro de cilindros murados, e, nas pequenas abóbadas acima de cada uma, pendem toldos. Enfim, no último terço do século IV, surge a forma madura dos sarcófagos ditos de *Traditio legis*, em que Cristo, já bem mais

⁴⁹ “[Nella] seconda metà del secolo dominano invece nuove composizioni a tematica unica e di largo respiro che rappresentano la *parousia* del Signore in diverse varianti” (BRANDENBURG, 2004: 5).

⁵⁰ No próximo capítulo será discutida essa expressão *Traditio legis*.

maduro, de pé sobre um monte,⁵¹ exibe um rolo que se desenrola livremente, e que é recolhido por um dos apóstolos laterais, enquanto dois outros apóstolos, no outro lado, seguram outros rolos, ou então, em alguns monumentos, se inclinam em direção a ele, de mãos veladas. Vejamos estes fragmentos encontrados na Catacumba de São Sebastião, rearranjados de forma coerente no museu da basílica homônima (Figura 61).

Como se vê, o desenvolvimento desse tipo de sarcófago esteve estreitamente ligado ao dos sarcófagos colunares; mas, ainda nesse período teodosiano, novas formas foram inventadas, e surgem composições semelhantes a essa, mas nas quais Cristo e o seu Colégio Apostólico estão diante de uma arquitetura monumental, com grandes arcadas, semelhante às muralhas de uma cidade: são os famosos *city-gate sarcophagi* – sarcófagos com portas cidadinas⁵² –, como são chamados desde os estudos de Marion Lawrence, publicados na revista *The Art Bulletin* (BOVINI, 1949: 5): o primeiro, de 1927, tratou dos ditos monumentos com portas cidadinas; o segundo, de 1932, tratou dos sarcófagos colunares, e propôs uma identificação das oficinas que os produziam: seriam cinco na Gália e duas na Itália; e o terceiro, de 1945, tratou dos sarcófagos de Ravena. Esse modelo de sarcófago, típico do final do século IV, costuma ter os lados esculpidos também, e às vezes até mesmo a face posterior. Um exemplo conhecido, com três lados esculpidos, é o sarcófago originário do *Mausoléu dos Anicii*, que ficava anexo à antiga Basílica de S. Pedro de Roma; a peça já pertenceu à coleção da Família Borghese, e desde o início do século XIX está no Museu do Louvre (Figuras 62, 63 e 64). Essas tumbas luxuosas, com seu altíssimo grau de acabamento, eram confeccionadas para grandes autoridades, civis ou eclesiásticas, e seu número é necessariamente reduzido.

Existiram também outras formas de centralização escultórica além do Cristo

⁵¹ Desse monte geralmente se vê brotarem quatro cursos d'água; aparentemente devem significar os quatro rios do Paraíso. Abandona-se a representação do deus *Urano* como escabelo para Cristo, e adota-se uma simbologia de base bíblica.

⁵² Nossa proposta para tradução da expressão “city-gate sarcophagi”; preferimos “portas cidadinas” simplesmente por soar melhor que “portas da cidade”, “de cidades”, “em cidades”, etc., e também por transmitir um tom mais “vernacular”.

central. Numa variação do tipo colunar, alguns sarcófagos têm as cenas divididas por árvores; em Arles há um exemplar com milagres de Cristo nos nichos laterais, mas no nicho central aparece uma orante entre dois homens, ao invés de Cristo, mas isso não deve nos espantar, pois pode ser uma referência a Suzana entre os dois velhacos, personagem que era considerada uma prefiguração de Cristo, mas que pode também ser um retrato da falecida (Figura 65).

É importante ressaltar que, durante todo o século IV, apesar de toda essa riqueza de formas, o sarcófago estrigilado nunca saiu de moda, e sempre continuou sendo produzido, em variadas combinações com as formas e as iconografias mencionadas, e em diversos graus de acabamento, dos mais luxuosos aos mais canhestros. Aliás, à medida que finda o século IV, uma nítida decadência artesanal é detectável em muitas peças (BRANDENBURG, 2004: 6), até que, depois do início do século V, a produção em Roma decai rapidamente até desaparecer. Uma produção muito reduzida continua em outros centros: na Gália, Arles também cessa de produzir, mas Marselha se mantém ativa durante mais algum tempo; na Itália, Ravena produz até o século VIII; e em Constantinopla há uma produção para atender a demanda da corte, que dura somente até o século VI. Nesses centros, o relevo figurativo será cada vez menos usado, e uma decoração simbólica de inspiração vegetal ganha terreno; a cruz e o cristograma passam a ser usados como decoração central, mas algumas formas figurativas antigas são às vezes encontradas.

Cabem ainda algumas palavras sobre a chamada “Renascença teodosiana”. Segundo Kitzinger, esse rótulo abrangeria, como dito antes, dois fenômenos. Por um lado, é perceptível o surgimento de um estilo “teodosiano” nas últimas décadas do século IV, com seu centro em Constantinopla, que traria a influência de uma ou mais personalidades artísticas “fortes”, estabelecendo novos ideais estéticos a partir da capital imperial. Comentando sobre o famoso *missorium* de prata do imperador Teodósio (Figura 66), feito em comemoração aos dez anos de seu reinado, Kitzinger (1977: 32) diz que há nele “um elemento de estudado classicismo [...] que justifica o uso do termo ‘renascença’. Mas esse é apenas um aspecto do estilo. Há também, ao mesmo tempo, uma insistência num contorno claro, contínuo e simplificado, na nitidez e na regularidade. [...] A forma classicista é estranhamente combinada com

uma ordem linear abstrata”.⁵³ E, na representação do próprio imperador e sua corte, como se para ressaltar a sua solenidade, há uma “estrita simetria da composição, clareza e simplicidade da linha, repetição de formas, totalmente ou quase, idênticas, com predominância de padrões ovais e circulares”.⁵⁴ Depois, ao descrever o relevo da base do obelisco egípcio erguido em Constantinopla (Figura 67), no qual se mostra o imperador e sua corte assistindo aos espetáculos no hipódromo da cidade,⁵⁵ o autor escreve:

Realizados alguns anos depois do Prato de Madri, e colocados a alguns passos do palácio imperial, os relevos são a prova de que o estilo teodosiano era realmente praticado – e muito provavelmente foi criado – na capital. Como o relevo de prata, eles representam cerimônias públicas solenes do imperador e sua corte, e há neles o mesmo dualismo estilístico [...]: simetria e ordem geométrica, unidas a um modelado cuidadoso e delicado e a uma elaboração refinada do detalhe. As dobras das vestes formam curvas fluidas e macias, que animam a superfície das figuras sutilmente modeladas em baixo-relevo. Mas não se permite que nada interfira com a nitidez dos contornos, repetidos com monótona regularidade. O observador é confrontado com fileira após fileira de cabeças ovais enfaticamente colocadas em ombros pendentes e arredondados, formando uma linha contínua de contornos sinuosos e lisos. Nem se permite que as fisionomias, embora individualizadas até certo ponto, perturbem a regularidade do conjunto. O artista opera com um número limitado de tipos faciais, todos típicos do período. O mais característico é uma face lisa e juvenil [...], formada por uma linha curva e nítida que contorna o queixo e as bochechas, e uma testa baixa, enfaticamente delineada contra um capacete de cabelo bem justinho [...]. Combinando um pouco de idealização grega com um tipo estranho de indiferença, esses rostos traem tanto as aspirações quanto as limitações da “Renascença teodosiana” (KITZINGER, 1977: 33).⁵⁶

⁵³ Note-se, a propósito, a semelhança dos capitéis estilizados das colunas nesse *missorium* com o capitel da lastra de Sant’Agnese.

⁵⁴ “There is an element of studied classicism here which indeed justifies the use of the term 'Renaissance'. But this is only one aspect of the style. There is at the same time an insistence on clear, continuous and simplified outline, on neatness and regularity. [...] Classicist form is oddly paired with linear abstract order. [...] strict symmetry of composition, clarity and simplicity of line, repetition of wholly or nearly identical forms with circular and oval shapes predominating [...]” (KITZINGER, 1977: 32).

⁵⁵ A base com os relevos continua no mesmo lugar na Istambul de hoje; o obelisco, porém, desapareceu.

⁵⁶ “Executed a few years after the Madrid Plate and placed within a stone's throw of the imperial palace, the reliefs are proof that the Theodosian style was indeed practised - and very possibly created - in the capital. Like the silver relief, they depict solemn ceremonial appearances of the emperor and his entourage, and there is in them the same stylistic dualism [...]: symmetry and geometric order are paired with careful, delicate modelling and loving elaboration of detail. Drapery folds form soft, flowing curves which enliven the surfaces of figures subtly modelled in very low relief.

Por outro lado, se no Oriente surgiu esse “estudado classicismo”, mesclado ao gosto pela regularidade simétrica e abstrata, no Ocidente houve um legítimo “revival” clássico, patrocinado por antigas famílias senatoriais de Roma, que lutavam para manter o paganismo vivo, numa frente ao mesmo tempo política, religiosa e intelectual. Essas famílias encomendavam objetos de luxo, especialmente peças de marfim, com um classicismo bastante acadêmico, mesmo frio, como nestes dípticos (Figuras 68 e 69), verdadeiros “exercícios de nostalgia levados a cabo a serviço de uma determinada causa” (KITZINGER, 1977: 34).⁵⁷ Ao comentar essas obras, o autor germano-americano observa que não só os temas, mas também a forma pode ter sido pensada como uma mensagem de resistência pagã:

Na história da arte tardo-antiga e medieval, existem poucos exemplos de uma moda estilística tão facilmente associada com uma causa identificável. O classicismo dessas obras é ostensivo, para não dizer agressivo. Ele não é somente um subproduto mais ou menos automático da figuração de temas mitológicos. Pelo contrário, ele é conscientemente elaborado e enfatizado, para conferir maior força – ou uma dimensão a mais, por assim dizer – à mensagem que se queria que esses temas transmitissem. As pessoas ou grupos responsáveis pelos temas podem ser identificados. Não podemos pressupor que esses mesmos encomendantes também instigaram e promoveram seu corolário formal (KITZINGER, 1977: 35)?⁵⁸

Segundo Kitzinger, a influência dessa voga classicizante de Roma pode ser percebida em inúmeras obras, inclusive cristãs, e que ela continuou a influenciar a arte por séculos a fio. Não se encontram, nas províncias ocidentais, aquelas

But nothing is allowed to interfere with the neatness of outlines repeated with monotonous regularity. The beholder is confronted with row after row of emphatically oval heads placed on drooping, rounded shoulders to form a continuous array of smooth, sinuous contours. Physiognomies too, while individualized to some extent, are not allowed to disturb the regularity of the ensemble. The artist operates with a limited number of facial types, all distinctive of this period. The most characteristic is a smooth, boyish face [...], with a single neat curve outlining cheek and chin, and a low forehead sharply delineated against a closely fitting cap of hair [...]. Combining a measure of Hellenic' idealization with a strange kind of blandness, these faces betray both the aspirations and the limitations of the 'Theodosian Renaissance'” (KITZINGER, 1977: 33).

⁵⁷ “They are exercises in nostalgia undertaken in the service of a very specific cause” (KITZINGER, 1977: 34).

⁵⁸ “In the history of late antique and medieval art there are few instances of a stylistic vogue so patently associated with an identifiable cause. The classicism of these works is insistent, not to say aggressive. It is not merely a by-product resulting more or less automatically from the depiction of pagan mythological themes. On the contrary, it is consciously elaborated and emphasized, so as to lend greater force - add another dimension, so to speak - to the message which these themes were intended to convey. The persons or groups responsible for the subject matter can be identified. May we not assume that these same patrons also instigated and promoted its formal corollary” (KITZINGER, 1977: 35)?

características geometrizantes que se convencionou chamar de *teodosianas*, por isso ele acredita que sejam dois movimentos distintos. Na lastra de Sant'Agnese, provavelmente realizada, como vimos, no fim do reinado de Teodósio ou poucos anos após, a influência das tradições da escultura clássica é muito clara, embora degradadas. Aparentemente, portanto, a onda "neoclássica" de Roma, capitaneada e difundida pelas famílias senatoriais, foi mais influente sobre ela do que as novas tendências de estilizações padronizadas.

Por outro lado, há algumas semelhanças formais com esses novos padrões vindos do Oriente, como a estilização da coluna (semelhante às do *missorium* de Teodósio) e as proporções do corpo de Cristo, para nos permitir imaginar se teria havido alguma influência grega, ou mesmo o trabalho de artesãos imigrados do Oriente, ou de seus filhos e netos. Brandenburg (2004: 8) nos diz que, no final do século III, artesãos de Atenas e das províncias microasiáticas, com o fechamento de suas oficinas originais, migraram para Roma e lá abriram novas oficinas. Além disso, ele nos diz que até o final do século IV havia uma demanda por sarcófagos de simbologia pagã, com cenas de caça, cenas bucólicas e idílicas, frequentemente junto à figura do bom pastor (nesse caso, sem significado cristão), e representações de um ambiente letrado e filosófico. Para suprir essa demanda, certamente havia artesãos em atividade, porventura descendentes daqueles imigrantes de Atenas e da Ásia, e que poderiam trabalhar tanto para a clientela cristã quanto para a pagã. E, talvez, esses artesãos de origem grega mantivessem contato com artistas da capital do Oriente, e estivessem a par das novidades.

A produção de sarcófagos pagãos se interrompe no final do século IV. Não se conhece nenhum depois do período teodosiano, mas as tumbas cristãs continuam a ser produzidas durante os primeiros decênios do século V. Isso se deve ao fato de que, no final do século IV e no início do V, a classe senatorial se converteu quase totalmente (BRANDENBURG, 2004: 14). Mas os artesãos ainda precisavam de trabalho e certamente aceitariam encomendas diferentes, de outro tipo de clientela. Não podemos imaginar, portanto, que um desses profissionais, treinado na linguagem clássica, tenha trabalhado na peça da Basílica de Santa Inês, que ora estudamos?

CAPÍTULO 3 – QUE DIZEM DO FILHO DO HOMEM...?

Consta que, nos inícios do século IV, a irmã do imperador Constantino, Augusta Constância, casada com Licínio, imperador do Oriente e futuro rival de Constantino, teria solicitado um retrato de Cristo a Eusébio de Cesareia, o qual teria enviado, numa carta bastante conhecida, uma resposta de condenação, na qual pergunta à imperatriz qual imagem ela preferia: a mortal, “da figura de servo, que ele assumiu para nós”⁵⁹, ou a verdadeira, ou seja, a divina, e, sendo assim, que pintor “poderia, então, ser capaz de desenhar, com cores mortas e inanimadas, ou com rabiscos, as cintilações faiscantes e tremulantes, tão preciosas e gloriosas”?⁶⁰

Contudo, Robin M. Jensen tem interessantes objeções quanto à autenticidade dessa carta. Ela afirma que a carta entra em contradição com outros escritos de Eusébio, nos quais ele faz referências a outras imagens de santos e profetas, e inclusive do próprio Cristo, sem nenhuma conotação de condenação (2005: 25), como ao descrever o grupo escultórico de Paneias, que supostamente mostrava Jesus e a hemorroíssa, conjunto possivelmente copiado em alguns sarcófagos conhecidos, como o “Lateranense 174”. De fato, na *História eclesiástica*, ele diz:

Com efeito, diz-se ter sido oriunda deste lugar a hemorroíssa que, conforme narram os santos evangelhos, encontrou junto do Senhor a cura de seus males [...]. Mostra-se na cidade sua casa, e subsistem admiráveis monumentos da beneficência do Salvador para com ela. Com efeito, sobre um rochedo elevado, diante das portas da casa, ergue-se uma estátua feminina de bronze. Ela tem os joelhos dobrados, as mãos estendidas para a frente, em atitude suplicante. Diante dela há outra estátua da mesma matéria, representando um homem de pé, revestido de duplo manto, que lhe estende a mão; a seus pés, sobre a coluna, parece brotar uma planta estranha que se eleva até as franjas do manto de bronze; é o antídoto de doenças de toda espécie. Assegurava-se que a estátua é imagem de Jesus;

⁵⁹ Tradução nossa a partir de: “[That] which he assumed for us, the figure [...] that he took in the form of a servant” (*apud* JENSEN, 2005: 24). Texto grego: “[H] ταύτην ἦν δι’ ἡμᾶς ἀνείληφεν, τῆς τοῦ δούλου μορφῆς περιτέμενος τὸ σχῆμα” (MIGNE, PG, XX, 1545).

⁶⁰ Idem: “Who would, then, be able to draw with dead and inanimate colors, or in sketches, the glithering and sparkling scintillations which are so very precious and glorious” (*apud* JENSEN, 2005: 24)? Texto grego: “Τίς οὖν τῆς τοσαύτης ἀξίας τε καὶ δόξης τὰς ἀποσιλδούσας, καὶ ἀπαστραπούσας μαρμαρυγᾶς οἷός τε ἂν εἶν καταχαράξαι νεκροῖς καὶ ἀψύχοις χρώμασι καὶ σκιογραφίας [...]” (MIGNE, PG, XX, 1545).

ela subsiste até hoje, de sorte que nós a vimos ao visitarmos a cidade. Não é de admirar que outrora pagãos beneficiados por nosso Salvador, a tenham erguido, quando sabemos terem sido preservados ícones pintados em cores dos apóstolos Pedro e Paulo e do próprio Cristo. É natural, pois os antigos, segundo um uso pagão entre eles observado, tinham o costume de honrá-los desta maneira sem preconceitos, quais salvadores (EC HE, VII, Cap. 18, § 1-4, 2008: 363-4).⁶¹

Ela nos lembra que essa carta só é encontrada, primariamente, nas *Atas do Sétimo Concílio Ecumênico (787)*, e no *florilegium* de Nicéforo de Constantinopla, que a copiou com o propósito de refutá-la, no calor das discussões iconoclastas (JENSEN, 2005: 204), mas em nenhum documento anterior. Com efeito, a carta traz argumentos típicos das discussões do período iconoclasta, sendo, portanto, provável que seja um documento do século VIII. Mas, mesmo que essa carta de Eusébio à irmã do imperador não seja autêntica, e que fosse raro, na época, uma postura tão iconoclasta por parte de altos membros do clero, podemos identificar, no pedido da nobre moça, um elemento que com certeza já existia no século IV. Não podemos afirmar, obviamente, que Augusta Constância tenha realmente expresso o desejo de ver um retrato de Cristo, mas tal interesse pode ter existido nessa época.

Existem alguns indícios, com efeito, do surgimento de um desejo de “historicidade” ou de “autenticidade”, de um novo interesse pela história, pela passagem do tempo e seu registro, e uma nova maneira de se considerar as relações entre o passado e o presente, o que incluiria o desejo de se conseguir evidências concretas da passagem de Cristo pela terra e de saber sua real aparência. Como um exemplo, pode ser citado o início das escavações arqueológicas conduzidas por Constantino e a família real, na Galileia e na Judeia, com o objetivo de encontrar vestígios da vida e da morte de Jesus, projeto incentivado, aliás, pelo próprio Eusébio:

Em Jerusalém, em resposta ao apêlo do bispo Macário e seguindo o conselho de um de seus conselheiros, Eusébio, bispo de Cesareia, da Palestina, Constantino permite que se iniciem escavações arqueológicas. O objetivo era descobrir o sepulcro de Cristo [...]. O monumento a ser construído no local seria chamado *Anastasis*, a Ressurreição; a basílica adjunta chamar-se-ia *Martyrion*, ou Testemunho. Tanto a Igreja Triunfante quanto o imperador procuravam a prova histórica da Ressurreição [...]. Durante um segundo estágio é que a Verdadeira Cruz foi descoberta em

⁶¹ Edição brasileira da Ed. Paulus.

escavações atribuídas a Helena, mãe do imperador, de forma que o Calvário foi incluído em posição secundária no grupo de edificações [...]. Em Belém, o lugar do nascimento de Cristo foi procurado e encontrado na caverna de uma pedreira (LASSUS, 1966: 33).

Se escavações tão trabalhosas e dispendiosas eram realizadas a mando do próprio imperador e sua família, isso mostra o quão imperioso era, para eles, encontrar algum nível de certeza histórica acerca das narrações contidas nas Escrituras, não só em relação ao Salvador, mas também quanto à atuação dos apóstolos, e não só em Jerusalém, mas também na própria Roma:

Em Roma foram feitas buscas em três locais para descobrir vestígios de São Pedro e de São Paulo. O resultado, *ad catacumbas*, foi uma basílica, agora dedicada a São Sebastião, provavelmente (sic) uma edícula (*aediculum*) funerária do século III. Na colina do Vaticano, depois de considerável nivelamento do solo, foi construída uma grande basílica em torno de um monumento simples, descoberto no altar da Igreja de São Pedro. Com *San Paolo fuori le mura* ocorreu caso semelhante. [...] A autenticidade dessas descobertas é de pouca importância aqui. [...] O que nos importa aqui é que o Imperador Cristão e seus conselheiros procuraram colocar no tempo e no espaço a vida terrena de Cristo e verificar e glorificar as origens do Cristianismo (LASSUS, 1966: 33-5 *passim*).

Podemos também procurar outro exemplo dessa nova sensibilidade histórica nas próprias transformações na forma de se representar Cristo. Se, de início, ele figurava como personagem em meio a vários outros, em contextos narrativos quase sempre superpopulosos, depois ele se destaca em composições centralizadas, até chegar a algumas obras nas quais ele aparece isolado, como num afresco da Catacumba de Commodilla e na própria lastra de Sant'Agnese. Nos afrescos tumulares do século III e, como vimos, nos sarcófagos do início do século IV predominavam as curas e os milagres, mas a partir de meados do século IV, algumas passagens mais marcantes da vida de Cristo passaram a ser preferidas, como a prisão e o julgamento, bem como algumas sutis referências aos sofrimentos da Paixão, mas evitando cenas cruentas, e o simbolismo da Ressurreição aparece na cruz triunfal ladeada pelos soldados adormecidos. Por outro lado, as imagens de Cristo desenrolando o rolo, do último terço do século IV, já não mostram um acontecimento narrado nas Escrituras, e sim uma alegoria de seu papel messiânico, e tendem, ao mesmo tempo, a apresentar uma frontalidade mais forte e um aspecto especial de autoridade, revelando assim o início de uma reflexão teológica mais acentuada sobre o significado da revelação e da doutrina cristã. Enquanto as obras

policênicas, que traziam sequências de milagres, não eram, como vimos, muito diferentes dos sarcófagos míticos pagãos, as obras posteriores trazem algo novo: uma expressão sintética do papel histórico de Cristo.

Porém, esse desenvolvimento teve que lidar com a falta de um modelo para a representação de Cristo; além de não haver um registro fidedigno de sua aparência, seus complexos atributos permitiam que vários aspectos diferentes fossem explorados, dependendo do que se desejava expressar. Sobre a questão da aparência física, os Evangelhos nada dizem, e os Pais da Igreja, quando escreviam algo a respeito, se concentravam sobre a questão da legitimidade ou não de sua representação figurativa. Assim, esse silêncio fez com que existissem, na Antiguidade, diversos “tipos” de Cristo. O primeiro tipo, após a fase do puro simbolismo não figurativo, foi a figura de um jovem belo e vigoroso, que dominou as representações nos séculos III e IV, seguido pelo tipo de um homem maduro na plenitude de suas forças, de barba e, na maioria das vezes, longos cabelos. Embora esse segundo modelo tenha ganhado terreno a partir de meados do século IV, e passe a concorrer com o jovem, isso não quer dizer que ele nunca tenha aparecido antes; na verdade, existem alguns poucos exemplos anteriores, como veremos. Numericamente, no entanto, o jovem continua a predominar durante um bom tempo. Finalmente, surgiu o assim chamado *Ancião* (ou *Antigo*) *dos dias*, que nada mais é do que um Cristo transformado em ancião, de barbas e cabelos brancos⁶². Afinal, era improvável que, uma vez ganho o terreno da arte figurativa, a representação de Cristo ficasse confinada a um único tipo, dada a complexidade de sua figura, que abarca diversos sentidos, transitando entre o mitológico, o filosófico e o religioso. Tal amplitude antropológica requeria uma correspondente riqueza iconográfica, desenvolvida ao longo dos séculos, e uma das suas formas foi a variedade das idades, solução que tem raízes antigas, mas que também se coaduna com as próprias crenças cristãs:

⁶² No Ocidente, essa iconografia pode ter inspirado a tradicional imagem de Deus Pai, embora a questão seja muito obscura, e, de qualquer maneira, tal iconografia não apareceu antes do Renascimento, e, como não tratamos de arte renascentista, essa difícil questão não será discutida a fundo.

A Antiguidade possuía uma iconografia simbólica da eternidade que se plasmava na representação das três idades do homem: o ancião, o adolescente e o homem na plenitude de suas forças. A figura do ancião traduzia o sentido da eternidade como duração indefinida; a do adolescente, ao contrário, como juventude em constante renovação devido ao renascimento cíclico do tempo; a do homem maduro, a eternidade como força e capacidade ilimitada de ação. Transpostas ao âmbito da fé cristã, essas figuras ganhavam um significado distinto: em particular, a juventude significa que Deus está acima de toda mudança e de todo envelhecimento, enquanto que a idade avançada significava a preexistência de Deus em relação a todas as coisas. [...] A iconografia simbólica da eternidade foi absorvida de imediato na arte cristã, como o demonstra a fisionomia dada a Cristo nos primeiros séculos, nos quais se fez amplo uso, tanto do tipo do adolescente como daquele homem maduro, ao passo que, a partir do século VI – mas provavelmente já desde antes – se encontra o tipo do Verbo Encarnado como Ancião” (MUZJ, 2002: 399-400).⁶³

Esse processo, no entanto, foi complexo e levou tempo, havendo grandes incertezas quanto a datações e significados precisos. Por exemplo, ao comentar sobre essa iconografia do “Ancião dos dias”, Louis Réau afirma que seus exemplos mais antigos aparecem na arte bizantina no século XI (RÉAU, 1, 1996: 30). Porém, segundo o padre Georges Gharib, arquiandrita do Patriarcado de Antioquia, existe um exemplar muito mais antigo. Trata-se de um díptico de marfim, datado do século VI, atualmente no Museu de Arte Bizantina de Berlim, que mostra, de um lado, Cristo e dois apóstolos, e do outro, Maria com o Menino (Figura 70). Gharib afirma: “Temos, nesta obra excepcional, dupla representação de Cristo: aquela, profetizada por Daniel, do Antigo de dias, Senhor do mundo, igual ao Pai, que senta para julgar os vivos e os mortos; e a do Emanuel, o ‘Deus conosco’ profetizado por Isaías” (GHARIB, 1997: 120). Realmente o Cristo retratado nesse marfim apresenta feições

⁶³ “La Antigüedad poseía una iconografía simbólica de la Eternidad que se plasmaba en la representación de las tres edades del hombre: el anciano, el adolescente y el hombre en la plenitud de sus fuerzas. La figura del anciano traducía el sentido de la eternidad como duración indefinida; la del adolescente, en cambio, como juventud en constante renovación a causa del renacimiento cíclico del tiempo; la del hombre maduro, la eternidad como fuerza y capacidad de obrar ilimitado. Transpuestas al ámbito de la fe cristiana, estas figuras tomaban un significado distinto: en particular la juventud significa que Dios está por encima de todo cambio y de todo envejecimiento, mientras que la edad avanzada significaba la preexistencia de Dios respecto de todas las cosas. [...] La iconografía simbólica de la Eternidad fue asumida de inmediato en el arte cristiano, como lo demuestra la fisonomía dada a Cristo en los primeros siglos, en los que se hizo amplio uso tanto del tipo del adolescente como de aquel hombre maduro, mientras que a partir del siglo VI – pero probablemente ya desde antes – se encuentra el tipo del Verbo encarnado como Anciano” (MUZJ, 2002: 399-400). Tradução nossa em citações de Maria Giovanna Muzj. Essa versão espanhola, publicada na revista *Cuadernos Monásticos*, em 2002, é uma tradução do artigo original italiano, de 1999, publicado na revista *Theotokos*.

que lembram as de um homem muito idoso, principalmente as orelhas curiosamente grandes, a longa barba, a boca por demais rasgada, os olhos oblíquos. Tudo, em suas feições, sugere uma grande ancianidade. O fato de estar ao lado de uma representação de Maria com o Menino é um argumento a favor de uma interpretação da obra como o “Antigo de Dias”, pois que sentido teria o paralelismo das duas representações, senão para sublinhar o mistério da Encarnação e o fato de que uma sabedoria imemorial, “antiga”, encarnou-se num corpo de menino, através da Virgem? Se a interpretação do Pe. Gharib estiver correta, trata-se de uma das mais antigas representações do Antigo de dias. A questão só poderia ser esclarecida se houvesse alguma outra obra contemporânea a essa, e, surpreendentemente, essa obra existe.

Com a descoberta, nos anos 1950, dos ícones do *Mosteiro de Santa Catarina*, no Egito, por Georgios e Maria Sotiriou, e seu exaustivo estudo por Kurt Weitzmann e outros, a história da pintura cristã foi reexaminada sob uma nova luz (BELTING, 1996: 25). Muitos objetos até então inéditos puderam finalmente ser estudados; centenas de ícones, mosaicos e manuscritos, guardados no mosteiro, permaneciam desconhecidos dos estudiosos. Entre os ícones descobertos, está um curiosíssimo Cristo, que os estudiosos dataram como sendo do século VII, sentado sobre um arco-íris, como sobre um trono, com a terra embaixo de seus pés (Figura 71). Seus cabelos e sua barba são perfeitamente brancos, mas ao mesmo tempo suas feições são as de um adolescente. Combinam-se, numa mesma representação, três iconografias: a teofania divina, expressa pelo céu estrelado, o arco-íris e os quatro viventes; a do Ancião dos Dias, com os cabelos e barba brancos; e a do Emanuel, representado pelas feições juvenis. A velhice e a juventude expressas ao mesmo tempo. E o pintor do ícone ainda escreveu verticalmente, em grego, dos dois lados da figura em majestade, a palavra *EMANUEL*, que exprimia melhor do que qualquer outra a ideia da Encarnação.

Pode-se afirmar, portanto, com alguma segurança, que a iconografia do Antigo de Dias é mais antiga do que afirmava Réau nos anos 50, pois está atestada nesse ícone do século VII e no marfim do século VI. Segundo Muzj (2002: 400), várias fontes antigas, como os poemas de Efrém, o Sírio (*Hino de Simeão o Velho*) e de S. Paulino de Nola (*Poema XXV*), sublinham a identidade entre Cristo e o Ancião

dos Dias:

[...] Efrém, o Sírio, enfatiza várias vezes, a propósito da Apresentação no Templo, que o velho Simeão era testemunha do fato de que “o Menino que segurava entre seus braços no Templo era verdadeiramente o Ancião dos dias”, enquanto que, alguns decênios mais tarde, Paulino de Nola, referindo-se à Virgem, escreve: “Dessa mãe foi engendrado um ancião que também é um menino”.⁶⁴

Mas, na verdade, esse processo de “envelhecimento” de Cristo já havia começado dois séculos antes. Como dito, o primeiro modelo iconográfico foi o do Cristo jovem, um taumaturgo que operava curas e outras maravilhas. Imberbe, quase sempre segurando em suas mãos um rolo ou um bastão. Esse é o Cristo mais comum nos afrescos das catacumbas e nos sarcófagos do século III e inícios do IV, embora não fosse o único. Somente aos poucos foi surgindo uma maior diversidade iconográfica. Em suma, a representação de Cristo, nesses primeiros séculos, não é, de forma alguma, algo simples. Pelo contrário: diversos conflitos, contradições e enigmas são encontrados em cada época.

Por isso, convém discutir, em primeiro lugar, o aspecto central do “falso” sarcófago que nos interessa: a representação do próprio Cristo, independentemente das outras características da peça. Para isso, devem-se considerar as formas de representação anteriores, para que se possa compreender a parcela de novidade ou de especificidade do monumento sob análise. Pois aquilo que para nós é comum, ou tradicional, poderia ser inovador no final do século IV, e esses aspectos devem ficar suficientemente claros, se quisermos alcançar uma compreensão verdadeira da obra e de seu contexto.

⁶⁴ “[...] Efrén Sirio subraya varias veces, a propósito de la Presentación en el Templo, que el anciano Simeón era testigo del hecho que ‘el Niño que sostenía entre sus brazos en el Templo era verdaderamente el Anciano de días’; mientras que algunos decenios más tarde Paolino de Nola, refiriéndose a la Virgen, escribe: ‘De esta madre es engendrado un anciano que es también un niño’” (MUZJ, 2002: 400).

3.1 – AS PRIMEIRAS FORMAS ICONOGRÁFICAS




3.1.1 – Os símbolos gráficos e fito-zoomórficos

Os registros visuais mais antigos que se conhecem, identificados como uma autêntica e inconfundível imagética cristã, datam do início do século III, segundo a maioria dos historiadores, ou no máximo dos últimos anos do século II, segundo outros (CHRISTIE, 1987: 9). Em relação a Cristo, fazia-se de início apenas alusões simbólicas, que eram basicamente de três tipos: grafismos, representações fito-zoomórficas e representações antropomórficas (RÉAU, 1996: 33).

No século III, os símbolos gráficos são basicamente o desenho de uma âncora e/ou de um peixe (Figura 72), e a própria palavra grega para *peixe*: ἰχθύς, sendo ΙΧΘΥΣ ou ΙΧΘΥC em letras maiúsculas. Uma antiga inscrição em Éfeso mostra como, sobrepondo-se as cinco letras de ΙΧΘΥΣ, obtinha-se um círculo de oito raios (Figura 73). Depois, aparentemente no início do século IV, aparecem os símbolos gráficos conhecidos como *crismogramas*, *cristogramas* ou *monogramas de Cristo*. O mais conhecido deles é chamado justamente de *crisma* ou *crismon* (da expressão latina *Christi Monogramma*), formado pela superposição das duas letras gregas χ e ρ (chi e rho), que são as duas primeiras letras de Χριστός ou ΧΡΙΣΤΟΣ (Cristo), resultando, assim, Ϟ. Tudo indica que ele foi utilizado, segundo diz Eusébio de Cesareia na sua *Vita Constanini*, no chamado *Lábaro de Constantino*:

Ele era feito da seguinte maneira: uma longa lança, banhada a ouro, formava a figura da cruz junto com uma barra transversal fixada a ela. Na ponta superior era fixada uma coroa de louros feita de ouro e pedras preciosas; e dentro dela, o símbolo do nome do Salvador, duas letras indicando o nome de Cristo através de suas letras iniciais, a letra P unida à letra X em seu centro, e numa época posterior o imperador adquiriu o hábito de usá-las sobre o seu elmo (EC VC, I, XXXI).⁶⁵

⁶⁵ Tradução nossa a partir da tradução inglesa: “Now it was made in the following manner. A long spear, overlaid with gold, formed the figure of the cross by means of a transverse bar laid over it. On the top of the whole was fixed a wreath of gold and precious stones; and within this, the symbol of the Saviour’s name, two letter indicating the name of Christ by means of its initial characters, the letter P being intersected by X in its centre: and these letters the emperor was in the habit of wearing on his helmet at a later period” (McGIFFERT, NPNF, s. 2, v. 2, 1885: 1183). Texto grego na *Patrologia*: “Ἦν δέ τοιψδε σχήματι κατεσκευασμένον: ὕψηλόν δόρου χρυζω κατημφεισμένον, κέρας εἶχεν εγκάρσιον,

Não se sabe se o símbolo já existia ou se foi inventado por Constantino, mas de toda forma ele é atestado em moedas constantinianas do início do século IV. Existem também as variantes, como o *estauograma* (de ΣΤΑΥΡΟΣ, “cruz” em grego): ; o monograma IX: ; e o monograma IH: , todos gerados por superposições de diversas letras do nome ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ (Jesus Cristo). Esses símbolos gráficos se tornaram quase uma marca do Cristianismo, mas alguns precedentes existem: a ordem pitagórica já se utilizava do símbolo Y, e os judeus tinham o seu tetragrama e símbolos como a *menorah*, mas eles não eram reproduzidos com a mesma frequência que os símbolos cristãos.

Já o trigrama IHS parece não pertencer propriamente à arte paleocristã: seu mais antigo exemplo conhecido é em uma moeda do século VIII (HOLWECK, 1910). Trata-se da transcrição latina do ΙΗΣ (iota – eta – sigma) grego, as três primeiras letras da palavra ΙΗΣΟΥΣ, Jesus, embora o H não seja transliterado, mas mantido como o “eta” grego, gerando um híbrido greco-latino. Encontramos também IHC (ver abaixo sobre o sigma crescente). Esse trigrama tornou-se muito popular no Ocidente e acabou sendo adotado pelos jesuítas como símbolo de sua ordem, grafado como JHS (mais híbrido ainda, pois o J é moderno; não existia no latim), com uma cruz sobre o H e três pregos em baixo, e tudo rodeado por raios.

No Oriente, tornou-se corrente a abreviatura presente nos ícones: IC XC, a primeira e a última letra de cada uma das duas palavras ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, mas utilizando-se o *sigma crescente*, que se grafa como o nosso C, e que se tornou a forma mais comum de se escrever a letra Σ no Oriente, desde o século VI.

Os símbolos zoomórficos são o peixe e o cordeiro. O peixe sempre teve forte relação simbólica com o Cristianismo: o animal faz lembrar as andanças de Jesus pelas vilas ao redor do Mar da Galileia, da Samaria e da Judéia, e seus primeiros

σταυρού σχήματι πεποιημένον: άνω δέ προς άκρω τού παντός, στέφανος έκ λίθον πολυτελών και χρισού συμπεπλευμένος κατεστήρικτο, καθ' ού τής σωτηρίου 'επηγορίας τό σύμβολον, δύο στοιχεία τό Χριστού παραδηλούντα όνομα, διά τών πρώτων 'υπεσήμαινον χαρακτηήρον, χιαζομένου τού ρ κατά τό μεσαίπατον: 'α δή κατά τού κράνους φέρειν είωθε καν τοίς μετά ταύτα χρόνοις 'ο βασιλεύς” (MIGNE, PG, XX, 1857: 945). Versão latina: “Erat autem ejusmodi: Hasta longior auro contacta, transversam habet antennam instar crucis. Supra in ipsa hastae summitate corona erat affixa, gemmis et auro contexta. In hac salutaris appellationis signum: duae videlicet litterae, nomen Christi primis apicibus designabant, littera ρ in medio sui decussata. Quas quidem litteras imperator in galea gestare posthaec etiam consuevit” (MIGNE, PG, XX, 1857: 945-6).

discípulos eram quase todos pescadores. Além disso, ele anunciou a Pedro que este seria “pescador de homens”, e, quando apareceu ressuscitado, pediu um peixe para comer. E várias outras passagens das Escrituras também trazem o simbolismo do peixe ou da pesca. Mas a interpretação mais elaborada desse simbolismo é a de Santo Agostinho, numa passagem d’*A cidade de Deus*, na qual ele comenta tanto sobre a palavra, entendida como um acróstico, quanto sobre o simbolismo do peixe em si:

Se unirmos as primeiras letras das cinco palavras gregas: *Iesoús Khreistós Theoú Hyiós Sotér*, que querem dizer: “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”, se forma a palavra *Ikhthys*, que significa *Peixe*. Esse nome místico simboliza Cristo, porque apenas Ele foi capaz de viver vivo, quer dizer, sem pecado, no abismo de nossa mortalidade, semelhante às profundezas do mar (Aug Civ Dei, 18, cap. XXIII).⁶⁶

Todos esses símbolos continuam existindo, e até hoje a arte cristã é permeada de símbolos. As iluminuras dos livros da Idade Média são obras quase sempre recheadas de símbolos. O uso do cordeiro para representar Cristo ainda é comum no Ocidente⁶⁷, e o *crismon* ainda é de uso corrente.

3.1.2 – Os símbolos antropomórficos

Finalmente, com os símbolos antropomórficos, como o Bom Pastor, chega-se ao terreno das artes figurativas. Mas também existem as representações antropomórficas inspiradas em deuses ou sábios da mitologia pagã, como Hélios, Apolo ou Orfeu. Num afresco da Catacumba de Domitilla, um pastor segura uma

⁶⁶ Edição brasileira, com tradução de Oscar Paes Leme. Texto original: “Horum autem graecorum quinque verborum, quae sunt, Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς σωτήρ, quod est latine, *Jesus Christus Dei filius salvator*, si primas litteras jungas, erit ἰχθῦς, id est, piscis, in quo nomine mystice intelligitur Christus, eo quod in hujus mortalitatis abyssu velut in aquarum profunditate vivus, hoc est, sine peccato esse potuerit” (CSSSEP, 110, PQES, Aug, III, 1836: 464).

⁶⁷ A representação de Cristo como cordeiro acabou sendo anatematizada na Igreja do Oriente, através de um decreto do Concílio de Constantinopla de 692; pouco antes, portanto, do início da crise iconoclasta. O símbolo parecia, de certo modo, negar a realidade da Encarnação e, conseqüentemente, a legitimidade dos ícones. Hans Belting refere-se a isso ao comentar sobre a disputa iconoclasta: “O retrato (ícone) e o símbolo ou signo (cordeiro e cruz) eram mutuamente excludentes em termos de provar a realidade da Encarnação de Cristo” (BELTING, 1996: 163). Tradução nossa em citações de Hans Belting. Texto original: “The portrait (icon) and the symbol or sign (lamb and cross) were mutually exclusive in terms of proving the reality of Christ’s incarnation”.

flauta de Pã, numa cena pastoral que lembra bastante a figura de Orfeu (Figura 74). Na Necrópole Vaticana, mencionada no capítulo anterior, em meio a tantos mausoléus e sarcófagos pagãos, há um mausoléu cujas paredes contêm afrescos com o ciclo de Jonas; esse último detalhe sugere que o mosaico do teto, com um deus pagão que pode ser entendido como Hélios ou como Apolo, possa ter sido feito com o intuito de receber uma *interpretatio christiana* (Figura 75). Essas obras com simbolismo pagão não são fáceis de se interpretar, e remetem ao problema geral das relações das comunidades cristãs com a cultura pagã da época. Ao que tudo indica, os cristãos estavam preparados para aplicar aos conteúdos pagãos o mesmo procedimento que era aplicado às histórias do Antigo Testamento, em que os personagens eram pensados como *tipos*, ou prefigurações, de Cristo.

Um pastor carregando uma ovelha nos ombros, ou sentado em meio a suas ovelhas, numa paisagem bucólica, aparece frequentemente nos afrescos das catacumbas e nos sarcófagos cristãos. No século XIX e no início do XX, a presença desse pastor era suficiente para que se considerasse um sarcófago como cristão. Hoje não é mais assim, pois se considera que alguns sarcófagos com esse motivo não apresentam nenhuma outra simbologia cristã, e às vezes possuem simbologia francamente pagã. Nos trabalhos dos últimos anos, portanto, eles tendem a ser classificados como pagãos ou “neutros”. Mas alguns monumentos podem ser seguramente considerados cristãos, e no caso dos afrescos tumulares não há, obviamente, possibilidade de dúvidas, bem como o afresco encontrado no batistério da *Domus ecclesiae*, em Dura-Europos, na Síria, de meados do século III (Figura 76). Exemplos bem conhecidos desses afrescos são o pastor do *Cubículo de Lucina*, na *Catacumba de S. Calixto*, e do *Cubículo da mulher com véu*, da *Catacumba de Priscilla*, ambos pintados sobre a abóbada (Figuras 77 e 78).

A origem dessa ideia de associar Cristo a um pastor pode certamente ser encontrada nos trechos evangélicos em que Jesus alude a si mesmo como “o bom pastor [..que..] expõe a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10: 11). Tratava-se com certeza de algo muito significativo para os cristãos antigos, que sonhavam com o dia em que “haverá um só rebanho e um só pastor” (Jo 10: 16). Mas a força dessa iconografia pode se dever também à grande influência de um texto do primeiro ou do segundo século, *O pastor de Hermas*, ou simplesmente *O pastor*, que circulou amplamente e

era muito estimado entre os cristãos antigos até o século IV. Dentre os Pais da Igreja, Irineu e Orígenes o citam como parte das Sagradas Escrituras, e em alguns códices antigos ele foi de fato encadernado com o Novo Testamento. Hoje, ele é considerado como um texto dos Pais Apostólicos. Pode-se dizer que o sucesso do livro reforçou a potencialidade imagética dos dizeres evangélicos.

E a figura também tem uma origem judaica mais remota, pois, nas Escrituras hebraicas, que se tornaram o Antigo Testamento cristão, Deus é frequentemente comparado a um pastor, como na profecia de Isaías, que parece predizer a iconografia cristã (Is 40: 11): “[como] um pastor, vai apascentar seu rebanho, reunir os animais dispersos, carregar os cordeiros nas dobras de seu manto, conduzir lentamente as ovelhas que amamentam”. E há também o conhecido Salmo 22 (na Septuaginta; 23 na numeração hebraica): “O Senhor é meu pastor, nada me faltará. Em verdes prados ele me faz repousar. Conduz-me junto às águas refrescantes, restaura as forças de minha alma” (Sl 22: 1-2).

Por outro lado, se o significado intrínseco desse simbolismo vem das Escrituras e das pregações e textos evangélicos, deve-se ressaltar que a forma de sua iconografia revela alguma influência da estatuária grega. Com efeito, no Museu da Acrópole de Atenas encontramos uma estátua, atribuída ao escultor Himeto, datada do final do período arcaico, cerca de 570 a. C., conhecida como *Moscóforo*⁶⁸, que representa um jovem carregando um bezerro para o sacrifício (Figura 79). Nela, já vemos a mesma estrutura básica do Bom Pastor: um jovem carregando um pequeno animal, neste caso um bezerro. E a continuidade da tradição pode ser atestada por esta outra estátua, já uma obra clássica: uma cópia romana tardia de um original grego do século V a. C., *Hermes Crióforo*⁶⁹, pertencente ao museu Giovanni Barracco, em Roma (Figura 80).

Por que os cristãos escolheriam, dentre todas as tradições artísticas, justamente uma tão relacionada aos cruentos sacrifícios pagãos? Talvez justamente por isso. De um ponto de vista iconológico, é de se notar que são obras que apresentam grande estabilidade, equilíbrio e simetria, por sua estrutura básica: os

⁶⁸ Do grego Μοσχοφόρος: “portador do bezerro”.

⁶⁹ Do grego Ἑρμῆς Κριοφόρος: “Hermes, portador da ovelha”.

braços do rapaz e as patas do animal formando um cruzamento em X, e criando também uma forma quadrangular. Tais qualidades formais ajudam a transmitir a piedade e a religiosidade inerentes ao tema: trata-se afinal de um jovem levando um animal para um sacrifício solene. A estrutura é, como se poderia esperar, mais rígida na obra arcaica e mais flexível e aberta na obra clássica, que representa o próprio deus Hermes como o portador da oferenda, no caso, uma ovelha. Dessa forma, foi a solene estabilidade transmitida por essas imagens gregas que atraiu os cristãos, que, no entanto, inverteram-lhes o sentido. Pois, no Bom Pastor, já não é a ovelha que vai ser sacrificada, e sim o próprio pastor que a carrega, mas a piedade da oferenda está presente da mesma forma. Nas catacumbas, no entanto, a representação é ainda mais flexível que nos tempos clássicos, em virtude do estilo um tanto quanto “inacabado” que os afrescos apresentam, típico da crise das formas clássicas que marcou o século III.

Por fim, o Bom Pastor também foi representado em vários sarcófagos de mármore, no final do século III e inícios do IV, como vimos no Sarcófago da Via Salaria e vários outros, inclusive em sarcófagos aparentemente pagãos. O ponto alto dessa tradição é a estatueta do Bom Pastor do Vaticano (Figura 81), originariamente um fragmento de sarcófago, transformado em figura de pleno vulto no século XVIII (BERTOLDI, 2011: 229). Aqui, a dualidade de leitura (pagão ou cristão?) também existe. Afinal, parece que os romanos, com seu amor pela vida rural, já concediam um significado de filantropia à figura do pastor com uma ovelha nos ombros.

3.2 – AS TRADIÇÕES FIGURATIVAS DOS SÉCULOS III E IV

Por outro lado, uma tradição narrativa começa a surgir, em cenas bem sintéticas, sem uma sequência rígida ou linear, na igreja de Dura-Europos (e também, possivelmente, em muitas outras que não foram conservadas) e na arte das catacumbas italianas, nomeadamente em Roma e Nápoles. E, à medida que o interesse narrativo se desenvolve, ao longo do século III, Jesus é retratado não mais simbolicamente, mas como o personagem das histórias evangélicas, reencenando em pessoa os seus atos, e essa tradição continuou nos sarcófagos. Embora ele fosse representado diretamente como um homem, tais imagens narrativas não

buscam um efeito ilusionista, nem tampouco uma individualização retratística, mas era importante caracterizá-lo facilmente para o observador, e surge então, na maioria das vezes, um belo jovem, vestido de túnica, às vezes com pálio, ora portando um *volumen*, ou seja, um livro em rolo, que certamente não significa a cultura escrita, intelectual, das classes nobres, mas uma sabedoria divina, ora um bastão, uma vareta, que ele segura quando é mostrado realizando milagres. O significado do bastão não é muito claro e será objeto de discussão adiante. Mas em alguns casos ele nada traz nas mãos. Como exemplos, citemos estes dois afrescos em que ele segura um bastão para multiplicar os pães e ressuscitar Lázaro, do Cemitério da Via Anapa (Figura 82), em Roma, com os cabelos extremamente curtos, e este outro afresco da Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro, com a cura da hemorroíssa (Figura 83), no qual Jesus nada segura e já traz os cabelos um pouco mais longos. Aí, Cristo se apresenta numa postura a meio caminho entre a frontalidade e o perfil, num dinamismo sequencial típico dessa arte tumular paleocristã.

3.2.1 – O Cristo jovem

Como dissemos antes, esse tipo do Cristo jovem e imberbe prevaleceu nos primeiros tempos da arte cristã, nas catacumbas e também nos sarcófagos, até meados do século IV, quando a figura madura começa a fazer-lhe concorrência, mas na verdade o primeiro tipo continua a predominar ainda por um bom tempo. Eis uma primeira grande questão para os estudos da História da arte paleocristã: de onde vem esse belo jovem? Qual a sua origem iconográfica?

Por incrível que possa parecer, a bibliografia sobre isso é bem exígua, mas mesmo assim as hipóteses são várias. Existem dois interessantes artigos, quase esquecidos, dos anos 1920, de Victor Schultze e Josef Sauer, que trazem reflexões muito interessantes.⁷⁰ Segundo Sauer, a literatura teológica antiga nunca conseguiu

⁷⁰ Ambos fazem parte da *Strena Buliciana*, publicado em 1924, na cidade de Zagreb, hoje Croácia, mas que naquela época fazia parte do Reino da Dalmácia; o livro foi uma homenagem acadêmica ao padre, historiador, arqueólogo, político e camareiro papal Frane Bulić (1846-1934). A obra coletiva traz muitos artigos sobre Arqueologia e História da arte antiga, em francês, alemão, croata e russo. Bastante raro, somente o encontramos, dentre as bibliotecas romanas, na Academia Americana de

sair de uma oscilação entre uma concepção de feiura e outra de beleza do Senhor: por um lado, já no século II, Justino Mártir e Clemente de Alexandria refletiam sobre a profecia de Isaías (53: 2): “não tinha graça nem beleza para atrair nossos olhares, e seu aspecto não podia seduzir-nos. Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele”. Celso zombava dessa ideia, acreditando que uma figura divina deveria destacar-se do comum da humanidade; Orígenes, em sua réplica, reconhece o mau aspecto, mas não a baixa estatura nem a deformidade, que não constam das Escrituras (SAUER, 1924: 304). A outra concepção traz o contrário exato dessa imagem, advinda de

um tipo de reação popular contra [ela], provinda da necessidade do povo [...]. Em escritos apócrifos não reconhecidos pela Igreja, narrativas sobre a vida de Cristo, algumas delas de origem gnóstica, tenta-se superar o silêncio dos Evangelhos sobre a aparência do Senhor, a partir de imagens surgidas em visões: sempre jovem, quase infantil, com a graça encantadora da juventude, e dotada da magnificência deslumbrante de um ser sobrenatural (SAUER, 1924: 304).⁷¹

Assim, para Sauer, a aparência gloriosa, reverso da medalha da ideia da feiura de Cristo, foi adotada na arte por satisfazer melhor às exigências populares, mas também tem seus precedentes proféticos: o Salmo 44 (45): 3 diz: “Sois belo, o mais belo dos filhos dos homens”, e o próprio Evangelho (Jo 1: 14) anuncia: “Et verbum caro factum est... vidimus gloriam eius”.⁷² Daí que essa preferência popular não entra necessariamente em contradição com o texto bíblico, nem com a visão dos Pais da Igreja (SAUER, 1924: 304).

Schultze, por outro lado, rejeita a noção de que a beleza de Cristo seja originária da literatura apócrifa ou dos tipos divinos da Antiguidade, como Apolo, e defende que o aspecto belo deriva naturalmente dos pressupostos básicos da fé

Roma, mas há um exemplar em Florença.

⁷¹ “[E]ine Art volkstümliche Reaktion gegen letzteres, dem Bedürfnis des Volkes entsprungen [...]. In nicht kirchlich anerkannten Apokryphenschriften, in ausgesprochen oder halb gnostischen Schilderungen des Lebens Christi bemüht man sich, dem Schweigen der Evangelien über das Aussehen des Herrn dessen in der Vision geschautes Bild entgegenzustellen: durchweg jugendlich, fast knabenhaft, immer mit dem ganzen bestrickenden Liebreiz der Jugend und der blendenden Herrlichkeit eines überirdischen Wesens ausgestattet“ (SAUER, 1924: 304). Tradução preliminar de Arthur Antunes Guerra, com revisão nossa, em citações de Josef Sauer e Victor Schultze.

⁷² Citado em latim, da Vulgata, por Sauer.

cristã. Para ele, essas “são hipóteses insustentáveis construídas sobre conclusões apressadas [...]. As comunidades conheciam Cristo como o Deus-Logos penetrado na natureza humana. Sua onipotência, superando a finitude, definiu essa natureza, não apenas religiosa e eticamente, como também atingiu e dominou seu aspecto” (SCHULTZE, 1924: 334).⁷³ Ele argumenta que essa “magnificência” era o único desenvolvimento possível a partir da crença cristã, mormente do salmo já citado e do Evangelho de João. A beleza e a juventude seriam a conclusão e a exigência lógica dessa doutrina. Ele também considera que a suposta fealdade de Cristo não foi acolhida nas representações artísticas, e permaneceu somente no terreno teológico (1924: 335):

Baixo, repugnante, feio: seria essa a aparência de Jesus. É de se replicar a isso: esse retrato é ficção, nenhuma realidade corresponde a ele na arte da Antiguidade cristã; sua fonte é a imagem do Messias sofredor, através do profeta Isaías (53: 3). [...]. As representações de Cristo nos dizem que as comunidades não tiraram essas conclusões. Aquela outra representação baseia-se numa reflexão teológica que não encontrou lugar no círculo artístico.⁷⁴

Refletindo sobre a questão, Jean-Michel Spieser afirma que havia, de um lado, a Igreja, que sabia que não sabia nada a respeito, e do outro os gnósticos, ou os autores apócrifos, que afirmavam saber algo, quando na realidade inventavam. Segundo ele, essa dualidade se prolongou na tradição erudita, na ideia de que existiam duas igrejas: uma, “cultas”, e a outra, popular, supersticiosa, leitora de apócrifos cheios de milagres. No entanto, o fato é que “o primeiro florescimento de imagens de Cristo, aquela que figura sobre os sarcófagos constantinianos, mostra precisamente o belo jovem dos apócrifos” (SPIESER, 2007: 58).⁷⁵ Ele afirma que

⁷³ “Das alles sind auf raschen Schlüssen aufgebaute unhaltbare Hypothesen [...]. Die Gemeinden wussten Christus als den in menschliche Natur eingegangenen Gott-Logos. Seine das Endliche überragende Allgewalt bestimmt diese Natur nicht nur religiös und ethisch, sondern erfasste und beherrschte auch ihre Erscheinung” (SCHULTZE, 1924: 334).

⁷⁴ “Niedrig, abstossend, hässlich sei die äussere Erscheinung Jesu gewesen. Darauf ist zu erwidern: dieses Bildnis ist Fiktion, ihm entspricht in der Kunst der christlichen Altertums keine Wirklichkeit, seine Quelle ist die Zeichnung des leidenden Messias durch den Propheten Jesaja (53, 2 ff.). [...] Dass die Gemeinden diesen Schluss nicht gezogen haben, sagen und die Christusdarstellungen. Jene andere Vorstellung beruht auf theologischer Reflexion, welche Eingang in den Kunstkreis nicht gefunden hat” (SCHULTZE, 1924: 335).

⁷⁵ “[La] première floraison des images du Christ, celle qui apparaît sur les sarcophages constantiniens,

essas premissas impedem que se perceba o contexto cultural a partir do qual as imagens cristãs se desenvolveram, e também que os artesãos que fabricavam as imagens cristãs utilizavam motivos familiares de um mundo não cristão. Numa passagem que revela alguma influência de Pierre Bourdieu, Spieser diz que tentou definir o “campo” a partir do qual nasceram as imagens de Cristo.

Com efeito, um dos conceitos centrais na obra do sociólogo francês é o de *campo*: um construto conceitual para representar um espaço social específico, permitindo vislumbrar espacialmente processos que acontecem socialmente. Os campos atuam, em relação às influências externas, como um *filtro* ou uma *lente*, cujo efeito é tanto mais poderoso quanto maior for a autonomia do campo. Esse efeito é o de fazer passar por uma *refração* ou uma *retradução* as representações políticas, religiosas, etc., e as influências e imposições dos poderes externos ao campo. A refração significa que todas as influências sociais chegarão ao membro de um campo, como a um artesão, por exemplo, e às suas obras, somente depois de passar pelo campo, sofrendo aí uma *transformação específica*; não chegarão em “estado puro” a esses “agentes”⁷⁶ e às suas obras, mas sim “retraduzidos” pelo campo. Obviamente, quanto maior for a autonomia do campo considerado, mais forte será esse efeito de retradução, fazendo com que, pelo menos no tocante a alguns campos, o desconhecimento de sua história e de seus códigos específicos torne verdadeiramente impossível a compreensão dos seus problemas por quem estiver fora do campo, mas essa situação não se verifica nesse grau extremo senão a partir da modernidade, com a crescente autonomização dos campos da arte, da ciência e da indústria, por exemplo.

Mas, quando se consideram os campos de Bourdieu, fatalmente se deve considerar, também, o seu outro conceito principal, o de *habitus*, uma noção que Bourdieu, através da influência de Panofsky e seus estudos sobre a arquitetura gótica, vai buscar na tradição escolástica, mas cuja origem remota está em

montre précisément le beau jeune homme des apocryphes” (SPIESER, 2007: 58). Tradução nossa em citações de Jean-Michel Spieser.

⁷⁶ É muito comum, na obra de Bourdieu e outros sociólogos, o uso dessa palavra para designar os indivíduos, o que dá ênfase ao fato de serem participantes de um tecido social, frisando ao mesmo tempo seu papel ativo como criadores, produtores, etc.

Aristóteles. Em Bourdieu, o conceito designa

sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983: 61)

É através do *habitus* que existimos como seres sociais; ele é o sistema de “respostas automáticas”, ou seja, os esquemas de percepção e pensamento. Ele torna possível ao “agente” dar respostas às situações imediatas mais urgentes e cotidianas, pois oferece esquemas de ação instantânea, qual uma segunda natureza. Permite uma estimativa das chances futuras, baseada nos resultados passados. Adquire-se um *habitus* através de uma formação, de um aprendizado, na qual se absorvem “estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de ação” (BOURDIEU, 1983: 79), além da *história* do campo e a problemática comum à sua época, aquelas questões referenciais que devem ser dominadas por todos os que entram no campo a um dado momento do tempo. Para Bourdieu, a criação cultural é o encontro de um *habitus*, socialmente formado da maneira descrita acima, e as exigências inscritas na posição que o seu portador ocupa no seu respectivo *campo*. Relacionar diretamente as características sociais do produtor à obra por ele produzida nos leva a perder de vista a importância que têm os campos na formação dos seus membros. Aquele que é formado num campo recebe todo um treinamento, aprende um modo de pensar e domina certos problemas, que são específicos daquele campo.

É possível detectar traços desse conceito de Bourdieu no texto de Spieser, quando ele explica que um artesão da época dos sarcófagos paleocristãos buscaria em seu vocabulário já tradicional os meios para atender à demanda por um novo tipo de imagens:

O que era representado era, com efeito, um ser divino que havia tomado a forma humana, mas cuja forma humana não era problemática.⁷⁷

⁷⁷ Ele faz referência ao fato de que os debates que problematizaram a natureza humana de Cristo

Representar um ser divino sob uma forma humana, ou um ser divino que se mostra sob uma aparência humana e que age sobre a terra, era uma tarefa à qual os artistas estavam habituados. Não devia haver nenhuma dificuldade conceitual para representar Cristo a partir dessa perspectiva. Imagens desse gênero eram numerosas no século III, particularmente no contexto funerário, exatamente aquele no qual se desenvolvem as imagens de Cristo (SPIESER, 2007: 58-9).⁷⁸

O que Spieser tenta dizer, embora não mencione Bourdieu, é que não se podem entender as imagens de Cristo considerando diretamente os debates teológicos e as concepções religiosas, e que, se se considera a tradição do campo dos escultores, *habituados* a atender à demanda por monumentos funerários, percebe-se que buscaram uma solução funcional:

A ideia sobre a qual eu gostaria de insistir é que as imagens de Cristo eram necessariamente concebidas nos mesmos termos que aquelas dos seres divinos ou míticos. A “crença” [...] em um novo deus [...] não pôde modificar subitamente os esquemas mentais subjacentes às possibilidades de representar um ser divino (SPIESER, 2007: 60).⁷⁹

No entanto, ele admite, mais à frente, que os “esquemas, detalhes e vocabulário iconográfico podem ser comuns sem que isso signifique continuidade semântica” (2007: 62).⁸⁰ Na verdade, em seu texto há lugar para a continuidade e para o seu contrário, pois ele afirma que “as inovações, as mutações são expressas, primeiramente, dentro das formas de pensar e das imagens tradicionais, antes que se desenvolvam as formas de expressão melhor adaptadas a elas” (2007: 64).⁸¹

Como exemplo dessa ausência inicial de um “pensamento figurativo cristão”,

ainda não haviam começado.

⁷⁸ “C’est donc bien un être divin qui avait pris la forme humaine, mais dont la forme humaine ne faisait pas problème, qui était représenté. Représenter un être divin sous une forme humaine ou un être divin qui se montre sous une apparence humaine et qui agit sur terre était une tâche à laquelle les artistes étaient habitués. Ils ne devaient avoir aucune difficulté conceptuelle pour représenter le Christ dans cette perspective. Des images de ce genre étaient nombreuses au IIIe siècle, particulièrement dans le contexte funéraire, celui même où se développent les images du Christ” (SPIESER, 2007: 58-9).

⁷⁹ “L’idée sur laquelle je voudrais insister est que les images du Christ étaient nécessairement conçues dans les mêmes termes que celles des êtres divins ou mythiques. La ‘croyance’ [...] en un nouveau dieu [...] n’a pas pu changer tout de suite les schémas mentaux qui sous-tendaient les possibilités de représenter un être divin” (SPIESER, 2007: 60).

⁸⁰ “[S]chémas, détails, vocabulaire iconographique peuvent être communs sans signifier continuité sémantique” (SPIESER, 2007: 62).

⁸¹ “[L]es innovations, les mutations se disent d’abord dans des formes de pensées et d’images traditionnelles avant que ne se dégagent les formes d’expressions neuves qui leur sont le mieux adaptées” (SPIESER, 2007: 64).

ele se refere aos sarcófagos e afrescos nos quais aparece a figura de “Deus Pai”, no ato da criação de Adão e Eva ou recebendo as oferendas de Caim e Abel, afirmando tratar-se, um tanto exageradamente, de representações “banais”, onde “nada sugere que um Deus único e todo-poderoso foi aí representado” (2007: 65).⁸² É o caso dos dois sarcófagos ditos “dogmáticos”, o do Museu Pio Cristiano de Roma e o do Museu de Arles. Eles receberam esse nome por trazerem o que se pensou durante muito tempo ser as primeiras representações antropomórficas da Trindade. Spieser afirma que, hoje, há um “consenso” de que os dois personagens que ladeiam o Criador são apenas anjos. Maria Giovanna Muzj (2002: 390-1), no entanto, enfatiza a importância da representação antropomórfica de Deus:

A identificação trinitária dessa cena, sem embargo, foi questionada e rejeitada, com uma série de argumentos, por Engemann, e retomada e ampliada por Helga Kaiser-Minn, em um estudo monográfico dedicado a esse assunto. Contudo, mesmo que não se trate de uma representação da Trindade, é certa, por outro lado, a identificação do personagem sentado com Deus Pai e daquele colocado à sua esquerda⁸³ com o *Logos* criador, e quanto ao personagem do qual se vê somente a metade do busto, atrás da cadeira, os autores citados pensam reconhecer nele um anjo. É necessário, pois, aceitar que, em fins do século III e durante o século IV, houve representações antropomórficas da Primeira Pessoa da Trindade [...]. Encontramo-nos diante de uma representação da Primeira e da Segunda Pessoa, não por si mesmas, mas em função do ato da Criação [...].⁸⁴

A identificação desse personagem junto do personagem sentado com o *Logos* divino é ainda mais forte pelo fato de ele colocar sua mão sobre a cabeça de Eva, como a transmitir a vontade de Deus Pai, que lhe toca o ombro com a mão direita (Figura 84), e pelo fato de que, logo ao lado, já se vê a expulsão do Paraíso,

⁸² “Rien, dans ces images, ne suggère qu’un Dieu unique et tout-puissant y était représenté” (SPIESER, 2007: 65).

⁸³ Direita para o espectador.

⁸⁴ “La identificación trinitaria de esta escena, sin embargo, ha sido cuestionada y rechazada con una serie de argumentos por Engemann, retomada y ampliada por Helga Kaiser-Minn en un estudio monográfico dedicado a este argumento. Con todo, aún cuando no se trate de una representación de la Trinidad, es cierta en cambio la identificación del personaje sentado con Dios Padre y de aquel ubicado a su izquierda con el *Lógos* creador, en tanto que el personaje del que se ve sólo la mitad del busto, detrás de la cátedra, los autores citados piensan reconocer en él a un ángel. Es necesario, pues, aceptar que a fines del siglo III y durante el siglo IV hubo representaciones antropomórficas de la Primera Persona de la Trinidad [...]. Nos encontramos ante una representación de la Primera y Segunda Persona, no por sí mismas, sino en función del acto de la creación [...]” (MUZJ, 2002: 390-1).

e a figura entre Adão e Eva é idêntica ao Cristo que, nesse mesmo sarcófago, realiza milagres.

Os argumentos de Engemann e Kaiser-Minn de que as figuras seriam anjos, e não a Trindade, são reforçados pela maneira como essa mesma cena é retratada em outro Sarcófago Dogmático, o de Arles. Aí, a “Trindade” é constituída, segundo Muzj, de quatro personagens⁸⁵ (na verdade, cinco, se contarmos um busto obscuro ao fundo). Por outro lado, o personagem que coloca a mão sobre Eva é ainda mais claramente identificada com a “Segunda Pessoa”: tal “identificação é possível e segura, graças ao descobrimento, em Trinquetaille (1974), de um sarcófago (conservado no Museu lapidário de Arles) no qual o personagem em pé, junto àquele sentado no trono, tem o rolo na mão, e é, conseqüentemente, o *Logos* criador [...]” (MUZJ, 2002: 391).⁸⁶ Além disso, diga-se, de passagem, que esse Logos, além de trazer um rolo, é jovem e imberbe, o que reforça mais ainda sua identidade com o *Filho* (Figura 85). Essas experiências com a representação de Deus Pai, contudo, são únicas na Antiguidade, e foram abandonadas ainda no século IV, em favor de uma apresentação cada vez mais centrada no próprio Cristo.

Na verdade, a dificuldade de se chegar a uma interpretação mais precisa desses tipos jovens continua ainda hoje, e, entre os historiadores recentes, Paul Zanker (1995: 299) propõe que esse Jesus seria a manifestação da nostalgia de um passado heroico:

Isso é claramente um exemplo de “helenização”. Na literatura especializada, esse jovem radiante foi frequentemente identificado com Apolo, o que não constitui uma ligação iconográfica concreta, pois a beleza de Apolo é revelada através de seu corpo nu. Ao invés, seria melhor invocarmos a tradição dos retratos romantizados de jovens com longos cabelos do século II, que conjuram a lembrança de vários heróis gregos, de Aquiles a Alexandre, o Grande, como um tipo de expressão nostálgica da fé no renascimento e na preservação da cultura clássica.⁸⁷

⁸⁵ Segundo Robin M. Jensen, porém, esse quarto personagem seria o apóstolo Paulo, apresentando o “velho Adão”, e intercedendo por ele, junto ao “Novo Adão” (JENSEN, 2005: 127).

⁸⁶ “[Tal] identificación es posible y segura gracias al descubrimiento em Trinquetaille (1974) de un sarcófago (conservado en el Museu lapidario de Arlés) en el cual el personaje en pie junto a aquel sentado en el trono, tiene el rótulo en la mano y es, por ende, el *Lógos* creador [...]” (MUZJ, 2002: 391).

⁸⁷ “This is surely an instance of ‘Hellenization’. In the scholarly literature the radiant youth has often

Já a historiadora norte-americana Robin Margaret Jensen acredita que esse tipo de iconografia de Cristo seria derivado dos deuses gregos, jovens e heroicos, como Apolo, Hércules ou Dionísio: “a aparência de Jesus, em contraste com os outros [personagens], é quase espetacular, e a conclusão quase inevitável é que ele representava o tipo, ou mesmo a substituição, dos jovens deuses salvadores da religião greco-romana” (JENSEN, 2005: 150).⁸⁸ Como vimos, nos anos 1920 Schultze já se posicionava contra esse tipo de interpretação, e a diferença entre as teses de Jensen e Zanker mostra-nos que, ainda hoje, o modelo do Cristo jovem suscita opiniões diversas. E, para complicar, esse jovem também é multifacetado, existindo vários tipos, ligeiramente distintos, com cabelos mais ou menos longos, segurando ora um bastão, ora um rolo, ora nada. A aparente “uniformidade” do Cristo jovem não deve nos impedir de perceber a sua sutil e precoce variedade. No entanto, a única obra dedicada à discussão e classificação sistemática dessas variações é o livro de Friedrich Gerke, de 1940, que, no entanto, não inclui os afrescos tumulares, concentrando-se apenas na escultura: os relevos dos sarcófagos e as artes “menores”, como a madeira e o marfim.

Gerke classifica as várias fisionomias de Cristo, dando-lhes nomes, a partir de critérios que não são óbvios nem exatamente “objetivos”, e a classificação também não segue uma sequência estritamente cronológica. Assim, primeiramente, ele discute algumas peças em que Cristo aparece não tão jovem: de barba, com os cabelos um pouco mais longos, trajando pálio, mas sem túnica, deixando o tórax à mostra; a esse tipo ele chama de *Christus philosophicus*, devido à sua semelhança com a tradicional figura dos filósofos. Em que pese a sua suposta anterioridade cronológica, essa forma se limita a uns poucos exemplos, sendo numericamente superado pelo tipo jovem. Por isso, ele será abordado no próximo item, sobre o Cristo maduro.

been identified with Apollo, but this does not provide a concrete iconographical link, since Apollo's beauty is best revealed in his nude body. Rather, we may recall the tradition of romanticized portraits of young men with long hair of the second century A.D., which conjured up various Greek heroes from Achilles to Alexander the Great as a kind of nostalgic expression of faith in the revival and preservation of classical culture” (ZANKER, 1995: 299).

⁸⁸ “Jesus' appearance in contrast with these others is almost startling and the nearly inescapable conclusion is that he was either a type of, or even the replacement for the young savior gods of Greco-Roman religion” (JENSEN, 2005: 150). Tradução nossa em citações de Robin M. Jensen.

Logo a seguir, Gerke trata dos sarcófagos policênicos ou narrativos, cheios de milagres de Cristo – *miraculum Domini* –, que apresentam, para o estudioso alemão, três tipos de Cristo: o primeiro, *Christus heroicus*, tem esse nome por, supostamente, lembrar o aspecto dos heróis antigos, mas o único exemplo comparativo mostrado por Gerke é o de um sarcófago da Villa Albani, em Roma, no qual Hipólito aparece junto a um companheiro de caça, numa cena de leitura (Figura 86). Em vários sarcófagos constantinianos, Jesus teria, segundo Gerke, uma forma semelhante, nos cabelos e no rosto, como explica Jean-Michel Spieser (2007: 61):

um Cristo com um rosto juvenil, de traços quase infantis. O rosto é quase arredondado, os lábios são grossos, entreabertos, com os cantos bem marcados; os olhos são bem fundos. Os cabelos são curtos, deixando, na maioria das vezes, as orelhas e a nuca à mostra. São representados sob a forma de pequenos caracóis chatos, bem separados uns dos outros, que se enrolam ao redor de um furo feito a trépano.⁸⁹

Gerke dá, então, alguns exemplos, como um Cristo isolado no canto de um sarcófago do Museu Pio Cristiano, transformando a água em vinho (Figuras 87 e 88), e no sarcófago constantiniano com tampa e uma orante central, sobre o qual comentamos no capítulo anterior (Figura 89; ver também Figura 52). Esse tipo vigorou, para Gerke, de 300 a 320.

O terceiro tipo mencionado por Gerke seria o *Cristo das estações* (*Jahreszeiten-Christus*), por derivarem, segundo o estudioso, das figuras dos gênios das estações, tão comuns nos sarcófagos pagãos. Os paralelos mostrados por Gerke realmente chamam a atenção, como entre esse Gênio do Verão, de um sarcófago do primeiro terço do século IV (Figura 90), e um Cristo ressuscitando Lázaro, da mesma época (Figura 91), ambos do Museu Nacional Romano. Segundo o autor, esse tipo de Cristo aparece nos monumentos de 312 a 340. Aqui, as feições são mais longilíneas, e os furos feitos a trépano ainda estão presentes, mas não mais no centro de caracóis chatos, mas nas extremidades de grandes cachos ondulados, como volutas.

⁸⁹ “[Un] Christ avec un visage juvénile, aux traits presque enfantins. Le visage est presque joufflu, les lèvres sont épaisses, entr’ouvertes, avec des commissures bien marquées, les yeux sont profondément enfoncés. Les cheveux sont courts, laissant le plus souvent les oreilles et la nuque dégagées. Ils sont représentés sous forme de petites boucles plates s’enroulant autour d’un creux obtenu par le trépan, bien séparées les unes des autres” (SPIESER, 2007: 61).

O quarto tipo arrolado por Friedrich Gerke é o *Christus puer* – *Cristo menino* – que, como o nome indica, agrupa Cristos com feições mais infantis, e abrangeria obras de 330 a 360. A cabeça ganha uma configuração quadrangular, e bem grande em relação ao corpo como um todo, em proporções que realmente lembram as de uma criança, mas deve ser dito que, nos sarcófagos que apresentam esse tipo, todos os personagens sofrem esse aumento da cabeça, e essa é uma característica recorrente na arte do século IV. O exemplo paradigmático apresentado por ele são as figuras de Cristo no *Sarcófago dos Dois Irmãos*, do Museu Pio Cristiano (ver Figura 56), que apresentam cabeça e olhos grandes, e os cabelos em cachos mais lisos e planos, com poucas ondulações e furos, e jogados para a frente formando uma franja irregular (Figuras 92 e 93). Outro exemplo citado é o sarcófago arbóreo do Museu de Arles (ver Figura 65), embora aí a cabeça de Cristo não esteja tão grande, sendo, na verdade, menor em proporção do que no túmulo de Junius Bassus.

Depois, Gerke comenta sobre obras pós-constantinianas, nas quais novas formas de composição se distanciam das narrativas de milagres, e as interpreta como uma apresentação mais triunfal – *Victoria Christi* –, a começar das primeiras narrativas da Paixão, mas a partir daí ele se abstém de nomear tipos. As principais obras comentadas são o sarcófago colunar do Museu Pio Cristiano com a coroação de espinhos (ver Figura 59), no qual vemos que Cristo ainda é muito parecido com os gênios das estações (Figura 94). A seguir, ele menciona o *Sarcófago de Junius Bassus*: neste, apesar da novidade da composição central, que mostra Cristo sentado entre dois apóstolos, em uma posição de autoridade, as cabeças ainda são grandes, característica do *Christus puer* (Figura 95). E, no famoso sarcófago que possuía a classificação 174 no antigo Museu de Latrão, hoje na Cripta da Basílica de São Pedro, Gerke identifica um “tipo grego”: os cabelos caem livremente até os ombros em cachos exuberantes, enquanto a túnica e o pálio, bem como um gesto fortemente retórico, transmitem ainda melhor que no túmulo de Bassus a ideia de autoridade (Figura 96). Esse tipo físico “grego” é aproveitado de forma semelhante também na estatueta do Museu Nacional Romano, cujo contexto de utilização é

desconhecido (Figura 97).⁹⁰

A partir da era teodosiana, as composições se tornam mais francamente triunfais – *Maiestas Domini* –, no dizer de Gerke: de forma semelhante ao que figura no monumento de Junius Bassus, Cristo quase sempre aparece entre dois apóstolos, mas em um grande número de peças ele está de pé, muitas vezes sobre um monte, mostrando um rolo desenrolado, que forma então uma grande voluta, e um discípulo o recolhe ou o contempla. Além disso, o tipo barbado começa a fazer uma concorrência mais forte com o tipo jovem, o que nos leva à discussão do significado dessas composições que ficaram conhecidas entre os estudiosos como “*Traditio legis*”.

3.2.2 – O Cristo maduro e a assim chamada *Traditio legis*

Embora o tipo do Cristo com barba tenha começado a se difundir com mais vigor somente na segunda metade do século IV, é preciso considerar alguns precedentes anteriores. Pois, desde os primeiros sarcófagos cristãos, não existe apenas o jovem; aparece, em uma ou outra peça, um Cristo mais maduro, supostamente com cara de filósofo. São alguns desses precedentes mais antigos que encontramos na obra de Gerke, arrolados como seu primeiro tipo, o *Christus philosophicus*. No fragmento de um sarcófago de dois registros do *Museo Nazionale Romano*, por exemplo, além dos habituais milagres, há uma cena de ensino que é geralmente considerado como o Sermão da Montanha (Figura 98), no qual Cristo, com o braço direito erguido, é destacado ao centro do registro inferior, rodeado pelas cabecinhas dos discípulos a seus pés, que à primeira vista parecem cestos, e, paralelamente, narrativas de curas, sendo que uma cena de imposição de mãos aparece duas vezes, quase idêntica. Gerke vê nesse Cristo uma semelhança com os filósofos cínicos, mas Dinkler recentemente propôs uma aproximação com o deus Asclépio (SPIESER, 2007: 63). No detalhe (Figura 99), pode-se ver mais de perto esse Cristo “filosófico”, que teria vigorado, segundo Gerke, de 280 a 310,

⁹⁰ Segundo Thomas Mathews (2003: 128), quando essa estatueta entrou na coleção do museu ela foi catalogada como “poetisa sentada”, e só em 1914 Paribeni a teria classificado como Cristo, a partir de comparações com os sarcófagos. Ver discussão sobre Mathews mais adiante, neste mesmo capítulo.

correspondendo ao período pré-constantiniano, que, como visto no capítulo anterior, coincidiu com o início da confecção de sarcófagos cristãos. Outro exemplo invocado por Gerke é a cena da ressurreição de Lázaro no famoso Sarcófago de Jonas, sobre o qual comentamos antes (Figura 100; ver também Figura 49).⁹¹ Outro precedente, mas que não é abordado por Gerke, é um pequeno afresco no *Hipogeu dos Aurelij*,⁹² em Roma, no qual vemos um pastor com um rolo desenrolado nas mãos, de barba e longos cabelos, que pode ou não simbolizar Cristo (Figura 101). O hipogeu todo contém afrescos bastante sincréticos, e se esse afresco realmente for uma representação de Cristo, seria o mais antigo exemplo de Cristo com esse tipo de feições maduras. Mas o contexto desse hipogeu, descoberto há poucas décadas, ainda não foi inteiramente decifrado.

Mas o que exatamente fazia alguém se parecer com um filósofo? Justamente a barba e as vestes. Porém, as vestes romanas são difíceis de precisar, pois se confundem com as gregas e eram diferentes segundo as classes sociais e o século a ser considerado. Mas a roupa de baixo era sempre a *túnica*, com ou sem manga, com ou sem cinto, bem semelhante à túnica grega chamada *quitão* (χιτών, khitón). Nas catacumbas, Jesus era muitas vezes representado apenas com a túnica e um cinto. A sobreveste é algo mais complicado; a toga era reservada apenas aos cidadãos, e muitas vezes a homens de uma posição social mais elevada: “Sair de casa usando somente a túnica não era de bom tom, e só os operários faziam isso. Para eles, sem dúvida, tanto a toga quanto qualquer outro tipo de sobreveste teriam sido muito inconvenientes” (KÖHLER, 2005: 139). Com efeito, a toga era um tanto complicada de se vestir: “exigia uma habilidade considerável para drapeá-la em volta do corpo e realmente impedia qualquer atividade mais vigorosa” (LAVIER, 2003: 38). Muitas vezes se vê Jesus usando uma sobreveste nos afrescos e nos sarcófagos, não tão grande quanto a toga, mas uma capa menor que já havia se tornado habitual entre os romanos: “Por volta de 100 d.C., a toga começou a diminuir de

⁹¹ Embora no *Repertorium* se diga que esse Cristo é *ursprünglich jugendl.* (*sic*: abreviatura para *jugendlich*) – “originalmente juvenil” – o que nos autoriza a pensar em uma intervenção que o teria modificado. Atualmente, o sarcófago parece ter passado por outra intervenção que o devolveu à sua condição “original” (Figura 100A).

⁹² Que na época ainda não havia sido bem estudado.

tamanho, passando primeiro a um *pallium* e depois a uma mera tira de tecido, a estola” (LAVIER, 2003: 38). Não se pode esquecer que essas capas evocavam também a herança da Grécia clássica, especialmente a capa grega chamada *himácio* (*ἱμάτιον*), que era geralmente associada a intelectuais:

[...] o uso da capa estava longe de ser generalizado, ainda que as representações da época [clássica] possam sugerir o contrário. Em algumas esculturas vemos oradores e poetas como Demóstenes e Sófocles [...] usando somente a capa [Figura 102], mas tudo nos leva a crer que o grego comum do melhor período usava o quitão por baixo da capa, e que a ausência do mesmo devia-se à afetação (KÖHLER, 2005: 126-8).

Por outro lado, os romanos herdaram dos etruscos não só a toga, mas também uma capa menor chamada *tebena*: “[...] a roupa masculina consistia em uma túnica e, sobre esta, uma capa – a toga – usada muitas vezes como o único traje. A toga, uma indumentária tipicamente romana, assemelhava-se a uma *tebena* dupla [...]” (KÖHLER, 2005: 133-5). Assim, a capa com que Jesus é representado, sobre a túnica, pode ser um *himácio*, mas também um *pálio*, ou mesmo somente uma *tebena*, e em alguns casos, uma mera *estola*.

A aproximação do cristianismo com a tradição filosófica grega havia se acelerado com a obra dos alexandrinos do século III: Clemente e seu mais célebre continuador, Orígenes, para quem a doutrina cristã era o prolongamento natural e o coroamento da filosofia grega. Werner Jaeger (1971: 89) comenta, sobre a obra de Clemente: “[em] seu *Paedagogus*, Clemente aspira à cultura grega, à *paideia* helênica. Nesse livro, ele apresenta Cristo em seu papel de mestre divino, que transcende qualquer fenômeno desse tipo na história humana”.⁹³ E, em nota de rodapé, acrescenta:

A própria escolha do título, *Paedagogus*, que mostra Cristo em um novo papel, indica imediatamente a relação entre o cristianismo e a cultura grega, já que, para o mundo de fala grega, a *paideia* era um ideal de existência humana a que havia aspirado todo homem e toda mulher educados e toda a civilização, desde que a ideia surgiu no século que produziu Platão e Sócrates. A apresentação de Cristo como pedagogo implica um programa. [...] O uso da palavra “pedagogo”, nesse sentido exaltado, indica que essa já não tem o significado do escravo que, nos séculos clássicos da Grécia,

⁹³ “En su *Paedagogus*, Clemente aspira a la cultura griega, a la *paideia* helénica. En este libro presenta a Cristo, en su papel de divino maestro que trasciende cualquier fenómeno anterior de este tipo en la historia humana” (JEAGER, 1971: 89). Tradução nossa.

tinha a função de levar e trazer o menino à escola, e sim um mais próximo do sentido filosófico que Platão deu à palavra *paidagogein* em suas *Leis*, onde define dessa forma a relação de Deus com o mundo: “Deus é o pedagogo do mundo inteiro”. [...] Essa transformação do significado e do alcance da palavra foi a consequência necessária da dignidade filosófica que Platão deu ao conceito de *paideia*. E foi essa dignidade teológica platônica que tornou possível que Clemente apresentasse a Cristo como pedagogo de todos os homens (JAEGER, 1971: 89-90).⁹⁴

Assim, certamente não é por acaso que Clemente tenha aconselhado vivamente a seus leitores, nessa obra, o uso da barba. No ambiente alexandrino em que vivia, cheio de ecos filosóficos, parecia-lhe decerto a melhor escolha para um cristão. Mas Clemente escrevia no início do século III, antes do desabrochar da arte cristã, e por alguma razão seu apelo não tinha condições de ter uma recepção mais calorosa, pois, quando se começa a representar Cristo figurativamente, ele permanece imberbe por um século. Essa questão será abordada novamente no próximo capítulo.

Depois, em contraste com a tradição anterior, na segunda metade do século IV a figura do Cristo maduro vai se tornando mais comum. Apesar de não ter ocorrido uma substituição, e sim uma sobreposição de tipos, percebe-se uma forte tendência em mostrá-lo como uma autoridade, ou então como o revelador de uma doutrina. É o processo sobre o qual falamos no capítulo anterior, marcado por uma elaboração teológica mais complexa, e que frisa mais e mais a centralidade e a frontalidade da figura de Cristo, bem como o caráter unificado da cena. Nesse processo, os sarcófagos colunares cumpriram um papel capital, pois, ao escandir as cenas, contribuíram para torná-las mais organizadas, enfatizando sua unidade. Assim, em algumas obras, ao invés dos deuses jovens e heroicos, ele passa a se

⁹⁴ “La elección del título mismo, *Paedagogus*, que muestra a Cristo en un nuevo papel, indica, desde luego, la relación entre el cristianismo y la cultura griega, ya que para el mundo de habla griega la *paideia* era un ideal de existencia humana al que había aspirado todo hombre y toda mujer educados y toda civilización desde que la idea surgió en el siglo que produjo a Platón y a Sócrates. La presentación de Cristo como pedagogo implica un programa. [...] El uso de la palabra “pedagogo” en este sentido exaltado indica que ya no significa el esclavo que en los siglos clásicos de Grecia tenía la función de llevar y traer al niño a la escuela, sino que está más cerca del significado filosófico que Platón dio a la palabra *paidagogein* en las *Leyes*, donde define en esta forma la relación de Dios con el mundo: “Dios es el pedagogo de todo el mundo”. [...] Esta transformación del significado y rango de la palabra fue la consecuencia necesaria de la dignidad filosófica que Platón había dado al concepto de *paideia*. Y fue esta dignidad teológica platónica la que hizo posible que Clemente presentara a Cristo como pedagogo de todos los hombres” (JAEGER, 1971: 89-90). Idem.

assemelhar mais aos deuses governantes, como Júpiter ou Netuno. Mas, na verdade, a mudança é gradual, e de início notamos a centralidade de Cristo ainda mesclada com outras cenas, como nesse sarcófago bem simples, do segundo terço do século IV (Figura 103). Vemos, à esquerda, a sequência da Entrada de Cristo em Jerusalém, mas a próxima cena apresenta Jesus sentado, com um rolo nas mãos, simplesmente ensinando, sem fazer nenhum milagre, entre dois discípulos que o escutam atentamente. Um deles parece mesmo nos mostrar algo, talvez a Eucaristia, o que faria sentido, pois logo à frente vemos o episódio no qual um profeta traz alimento para Daniel enquanto este esteve entre os leões, e depois a Ressurreição de Lázaro. Vemos aqui, de forma incipiente, a “cena” que, no Sarcófago de Junius Bassus, por exemplo, já está mais desenvolvida: Cristo, sentado, segura seu rolo, ladeado por dois apóstolos, e sob ele uma personificação do céu, supostamente a divindade pagã conhecida como *Urano* ou *Coelus*. Este não é o único sarcófago com essa figura: nos fragmentos de um sarcófago colunar, recuperados na Catacumba de São Sebastião, podem-se ver claramente os restos de um tecido inflado de *Coelus* servindo de escabelo para Cristo (Figura 104), e no Sarcófago “174” o personagem também está presente (ver Figura 95). Nas obras posteriores, *Coelus* desaparece e Cristo “se levanta”, no alto de um monte de onde brotam os quatro rios do Paraíso, como no já mencionado sarcófago fragmentário da Basílica de São Sebastião (ver Figura 61). Já se trata, aqui, da composição que é comumente chamada, pelos estudiosos, de *Traditio legis* – a entrega da lei. Essa expressão, que encerra em si uma interpretação, designa, no entanto, um conjunto bastante complexo de obras, com muitas variações iconográficas; o fenômeno tem suscitado várias discussões nas últimas décadas, e alguns autores contestam ou relativizam a interpretação dominante.

Com efeito, a expressão carrega o pressuposto de que, nessas composições, Cristo está *entregando* o rolo a Pedro (ou a Paulo, em alguns casos), e este o estaria recolhendo com as mãos veladas. Jean-Michel Spieser (2007: 68) diz que o artigo de Walter Nikolaus Schumacher, *Dominus legem dat*, de 1959, teria sido decisivo para demonstrar que tal interpretação é falha. A “lei” nunca poderia ser entregue com a mão esquerda, e, em alguns exemplos, Pedro nem sequer toca o rolo. Schumacher afirma que a expressão *Traditio legis* foi utilizada pela primeira vez

em um artigo de 1858, do Conde Grimoüard de Saint-Laurent.⁹⁵ O título do artigo de Schumacher vem do mosaico da cúpula do Batistério de San Giovanni in Fonte, em Nápoles, no qual o rolo de Cristo traz essa inscrição: *Dominus legem dat* – “o Senhor dá a lei” (Figura 105). A discussão sobre essa frase não é de hoje; já Wilpert a discute em seu catálogo, no qual afirma: “Nos primeiros tempos da Igreja nascente, quando os evangelhos ainda não tinham sido escritos, a palavra LEX⁹⁶ significava a soma dos artigos de fé e dos preceitos de Cristo [...]. É sob o sentido de ‘verdade’ que se deve compreender LEX, no sentido indicado” (WILPERT, I, 1929: 47).⁹⁷ E Schumacher afirma que a frase deve ser entendida num sentido jurídico, de “promulgar” a lei, não de entregar um objeto.

Quanto ao motivo em si, Spieser afirma que o verdadeiro sentido dessas novas composições é enfatizar a divindade de Cristo. Diante das discussões teológicas surgidas no último terço do século IV, era necessário afastar-se de imagens por demais semelhantes às dos deuses pagãos, e elevar Cristo acima do plano terrestre: “[a] distância colocada [entre ele] e a realidade sensível é uma maneira de atrair a atenção sobre a divindade de Cristo, e esta é, sem dúvida, a verdadeira significação dessa imagem. [...] Não é por acaso que, mais ou menos na mesma época, aparecem os grandes mosaicos nas absides, que mostram a presença divina no santuário” (SPIESER, 2007: 68-9).⁹⁸

Spieser afirma também que essa necessidade está estreitamente ligada aos debates sobre o arianismo, que dividiu a Igreja entre arianos e nicenos. Sem afirmar uma conexão causal mecânica entre reflexões teológicas e formas artísticas, ele

⁹⁵ Assim o afirmam Geir Hellemo (1989: 65) e Reidar Hvalvik (2006: 405). Infelizmente, não conseguimos acesso ao artigo de Schumacher, mas segue a sua referência para o auxílio de outros pesquisadores: SCHUMACHER, Walter Nikolaus. *Dominus legem dat. Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte*, 54. Roma: Collegio Teutonico del Campo Santo, 1959, pp. 1-39.

⁹⁶ A lei.

⁹⁷ “Nei primi tempi della Chiesa nascente, quando non erano ancora scritti gli evangelii, la parola LEX comprendeva la somma degli articoli di fede e dei precetti di Cristo [...]. Sotto ‘verità’ dobbiamo intendere la LEX nel senso indicato” (WILPERT, I, 1929: 47).

⁹⁸ “La distance ainsi prise avec la réalité sensible est une manière d’attirer l’attention sur la divinité du Christ, ce qui est sans doute la véritable signification de cette image. [...] Ce n’est pas par hasard que, à peu près en même temps, apparaissent les grandes mosaïques d’absides qui montrent la présence divine dans le sanctuaire” (SPIESER, 2007: 68-9).

admite a possibilidade de uma dinâmica de influências mútuas:

Hoje ninguém mais acha [...] que as criações nas artes visuais sejam apenas reflexos da evolução da ideologia. Mas quando novas questões são levantadas, a produção visual existente é vista de um novo modo, e aspectos que antes não tinham importância podem ganhar novo sentido. Essa dinâmica vai gerar imagens que respondem a novas interpretações, ou levará à rejeição de imagens que não fossem mais congruentes com a ideologia da época. [...] [Quando] a controvérsia entre arianos e não-arianos tornou necessário definir com mais precisão as relações entre homem e deus, e quando a definição que era adotada dividiu as pessoas entre um ou outro dos campos opostos, o problema da representação tornou-se agudo. De novo, não deve ser coincidência que, no mesmo momento, em torno de 400, como parte de uma questão maior, surgissem debates sobre a possibilidade de se representar Deus, mesmo como uma imagem mental interior (SPIESER, 1998: 66-7).⁹⁹

Spieser não é o único autor a sugerir que a questão do arianismo seja um fator explicativo importante no desenvolvimento da arte paleocristã, mas comprovar essa influência é uma questão complicada, dada a falta de fontes escritas que façam conexões explícitas e a ambiguidade própria da linguagem figurativa, haja vista a grande semelhança entre os mosaicos dos batistérios ortodoxo e ariano em Ravena, por exemplo. Em alguns poucos casos, porém, a própria obra traz uma inscrição com uma clara posição anti-ariana. É o caso, por exemplo, de um mosaico reencontrado no princípio dos anos 1960, que traz a inscrição: *qui filius dixeris et pater inveneris* – “Diz-se que sois o Filho, mas revelou-se que sois o Pai” (Figura 106). Pela sua localização dentro da Catacumba de Domitilla, considera-se que seja da época do papa Dâmaso (366-384), ou seja, do terceiro quartel ou último terço do século IV, época em que essa discussão ainda era uma questão do dia. A obra também é importante por apresentar uma conformação diferente, na qual Cristo aparece suspenso em uma auréola ou mandorla de luz verde, entre dois apóstolos,

⁹⁹ “Nobody today thinks [...] that developments in the visual arts are only reflections of the evolution of ideology. But when new questions are asked, existing visual production is looked at in a new way, and previously meaningless features may take on new meaning. This dynamic will generate images that respond to new interpretations, or it will lead to the rejection of images no longer congruent with the ideology of the times. [...] [W]hen the controversy between Arians and non-Arians made it necessary to define more precisely the relationship between man and god, and when the definition that was adopted divided people into one or the other of two opposed camps, the problem of representation became acute. It may again be no coincidence that at the same moment, around 400, as a part of a larger issue, debates arose about the possibility of representing God, even as a mental image to oneself” (SPIESER, 1998: 66-7).

tendo diante de si, no chão, um cesto com rolos. Por essa disposição, Spieser acredita que essa obra seja uma forma intermediária de *Traditio legis* (1998: 69).

Pois outra questão espinhosa a respeito dessa iconografia diz respeito à sua origem, se ela apareceu primeiramente no contexto funerário ou em obras monumentais, mormente os mosaicos absidais. Se a contestação da noção mesma de *Traditio legis* não alcançou muitos adeptos, uma outra ideia, lançada em outro artigo histórico de Schumacher, tornou-se um ponto forte na historiografia: a tese de que a origem desse programa estaria no mosaico absidal da antiga Basílica de São Pedro: “Schumacher tentou demonstrar a dependência de todas as representações da *Traditio legis* da decoração da abside de S. Pedro, que ele atribuiu ao segundo quartel do século IV: W. N. Schumacher, ‘Eine römische Apsiskomposition,’ *Römische Quartalschrift*, LIV (1959), 137-202” (SPIESER. 1998: 73).¹⁰⁰ A partir dessa ideia, Tilmann Buddensieg, ainda em 1959, publicou uma proposta de reconstituição do presbitério da antiga basílica (Figura 107), usando como principal argumento uma suposta representação do mesmo no relevo de marfim do verso da *Capsela de Samagher*¹⁰¹ (ver Figura 268), onde é possível ver, sob o que seria o cibório, uma abside em miniatura com uma grande cruz, diante da qual dois homens erguem seus braços (FOLETTI & QUADRI, 2013: 18-9).

Spieser contesta essa ideia com os seguintes argumentos: dificilmente uma inovação tão grande surgiria num monumento tão importante; é mais provável que novidades assim surgissem na esfera privada, como a decoração funerária, para depois serem assimiladas na arte monumental. Além disso, os exemplos mais antigos, datados, com composições semelhantes, são o *Sarcófago de Junius Bassus* e o *Sarcófago Vaticano 174*, de meados do século IV, e que se afastam bastante da reconstituição proposta por Buddensieg (ver Figuras 95 e 96). Esses sarcófagos mais antigos apresentam Jesus imberbe e sentado, enquanto a hipotética abside,

¹⁰⁰ “Schumacher tried to demonstrate the dependence of all *Traditio Legis* pictures on the decoration of the apse of St. Peter’s, which he attributed to the second quarter of the fourth century: W. N. Schumacher, ‘Eine römische Apsiskomposition,’ *Römische Quartalschrift*, LIV (1959), 137-202” (SPIESER. 1998: 73).

¹⁰¹ Por apresentar cortinas, a Capsela de Samagher (ou *Relicário de Pola*) será discutida no último capítulo, ao qual também pertence sua ilustração.

que se imagina ser do segundo quartel do século IV, já apresentaria Jesus em pé e barbado, sobre o monte de onde fluem os quatro rios, além das palmeiras ao fundo, ou seja, a forma desenvolvida e tardia da iconografia, que se pode ver nos sarcófagos de portas cidadinas, típicos da era teodosiana, de 380 em diante, bem como em alguns sarcófagos de Ravena do século V. É o caso, por exemplo, de um sarcófago de Arles, do fim do século IV (Figura 108), uma obra interessante por várias razões, primeiro por trazer as palmeiras que acabaram sendo muito associadas ao motivo, mas também por trazer a dualidade da aparência de Cristo que marca a arte paleocristã: no centro, a cena de *Traditio legis* propriamente dita mostra o Cristo barbado, mais maduro, enquanto que, nas cenas laterais, do lava-pés (esquerda), e de Pilatos (direita), vemos o Cristo jovem da era constantiniana. Essa dualidade também é muito nítida no sarcófago conservado na Cripta da Igreja de San Giovanni in Valle, em Verona (Figura 109), no qual Jesus aparece jovem em quatro cenas, enquanto a figura madura se destaca no centro. Por sua vez, em Ancona, no Museu Diocesano, as cenas laterais desaparecem, em um sarcófago com o mesmo Cristo maduro no centro, mas os dois apóstolos laterais servem como ponto de convergência de duas “procissões” de apóstolos (Figura 110), enfatizando ainda mais a centralidade do registro – o tipo de composição que Thomas Mathews chama de “convergência processional” (MATHEWS, 2003: 150-60).

Ora, se o modelo inicial de tudo isso foi o mosaico de S. Pedro, por que os exemplos mais antigos se afastam tanto do original? Trata-se, realmente, de uma séria incongruência cronológica. Spieser propõe, então, uma teoria conciliatória, mas mesmo assim ele permanece um pouco cético (1998: 69):

Podemos imaginar uma proposta intermediária entre as posições opostas de que a assim chamada *Traditio legis* foi criada para S. Pedro e a de que a mesma foi criada no contexto da arte funerária. Imagens de Cristo com um novo significado apareceram na arte funerária; elas eram o que eu chamei de “imagens intermediárias”, como o mosaico na Catacumba de Domitilla, o Sarcófago de Junius Bassus, e também o Sarcófago Vaticano 174. Esse novo sentido foi então expresso numa nova imagem para S. Pedro, a imagem mesma que chamamos de “*Traditio legis*”. Em seguida, a nova iconografia percorreu o caminho inverso, de volta à arte funerária, especialmente os sarcófagos. Ver a evolução dessa maneira explica porque as imagens mais antigas não se conformam como o suposto modelo. O que me deixa insatisfeito nessa hipótese é isto: sabemos que o programa

pictórico de outras partes de S. Pedro teve uma grande influência em igrejas posteriores; por que isso não aconteceu também com a absíde? A *Traditio legis* não é atestada com segurança nas absídes cristãs antigas. Permanece a questão de saber se havia uma dessas na de S. Pedro.¹⁰²

Parece-nos, assim, que uma origem gradual do motivo conhecido como *Traditio legis* seja realmente mais coerente, desde os sarcófagos em que ele aparece de forma incipiente, como no sarcófago do Vaticano já mencionado (ver Figura 103) até as composições mais complexas dos últimos anos do século IV. Quanto a outras obras que também poderiam ser chamadas de “imagens intermediárias”, mas que não são mencionadas por Spieser, temos, por exemplo, o relicário de prata de Tessalônica, que traz uma versão bem simples, reduzida ao mínimo (Figura 111). Outro exemplo importante é o recém-restaurado afresco na abóbada do *Cubículo dos Santos* na *Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro* (Figura 112).¹⁰³ Esse afresco, já bem mais desenvolvido e monumental entre os afrescos de catacumbas, mostra Cristo sentado numa cátedra, com auréola e as letras alfa e ômega, entre os apóstolos Pedro e Paulo e, num nível abaixo, o Cordeiro Místico, ladeado por quatro santos: Gorgônio, Tibúrcio, Marcelino e Pedro¹⁰⁴, sendo estes dois últimos os patronos da catacumba. Aqui, Cristo é mostrado de uma nova maneira, com barba e cabelos longos, em posição frontal e com maior ênfase no rosto. Os personagens são organizados hierarquicamente, em dois níveis: abaixo, na terra, os quatro santos que adoraram e serviram o Cordeiro (Cristo enquanto símbolo), enquanto, do Céu, o próprio Cristo, o “verdadeiro”, e os dois principais apóstolos velavam por eles. Pode-se dizer, portanto, que o símbolo, aqui, é visto

¹⁰² “A compromise between the opposed positions, that the so-called *Traditio Legis* was created for St. Peter's and that it was created in the context of funerary art, may be imagined. Images of Christ with a new meaning appeared in funerary art; they were what I have called “intermediary images,” like the mosaic in the catacomb of Domitilla, the Junius Bassus sarcophagus, and also the sarcophagus Vatican 174. This new meaning was then expressed in a new image for St. Peter's, the very picture we call “*Traditio Legis*.” The new iconography afterwards found its way back into funerary art, especially sarcophagi. To see the evolution in this way explains why the oldest pictures do not conform to the supposed model. What leaves me unsatisfied in this hypothesis is this: we know that the pictorial program of other parts of St. Peter's had a large influence on later churches; why was this not true of the apse? The *Traditio Legis* is not securely attested in early Christian apses. The question remains whether we can be sure of one in St. Peter's” (SPIESER, 1998: 69).

¹⁰³ Infelizmente, as fotos utilizadas no caderno de imagens são anteriores à restauração da obra.

¹⁰⁴ Não se trata do Pedro apóstolo, mas de um mártir homônimo.

como um substituto para o Cristo real, que seria como visto no retrato, no nível superior. A imagem figurativa atinge aqui uma nova importância, pois seria a garantia de uma visão direta do Senhor, sem intermediação:

Um documento de grande impacto figurativo exprime, de maneira significativa, a relação entre santos e falecidos: refiro-me à abóbada do aristocrático cubículo do Cemitério de São Marcelino e São Pedro na Via Labicana, onde os quatro mártires mais venerados são distribuídos na base de uma pirâmide que traz, no alto, Cristo entre os príncipes dos apóstolos: Tibúrcio, Gorgônio, Pedro e Marcelino, com gestos eloquentes de aclamação, indicam o vértice celeste, constituído exatamente do grupo ternário de Cristo, Pedro e Paulo (BISCONTI, 2009: 129).¹⁰⁵

É nesse sentido que esse retrato de Cristo é especial, e pode-se vê-lo em detalhe na Figura 113. A postura hierática, o gesto de bênção, as dobras do manto, e, principalmente, a forte ênfase dada ao olhar, tudo isso sugere que uma grande atenção foi dada a essa parte da composição, sendo inclusive seu foco irradiador, numa espécie de “perspectiva” puramente simbólica, pois não há, obviamente, uma busca de tridimensionalidade, e na verdade as outras figuras são distorcidas para que tudo possa convergir para o rosto de Cristo (Figura 114). Uma obra de contexto funerário, privado, mas que pode ter sido um importante “intermediário” entre os sarcófagos de meados do século e os do final do século IV, e que já traz uma inusitada, porque precoce, ênfase no rosto de Cristo.

Mas, quer o chamemos de *Traditio legis*, como já é tradicional, quer de *Victoria Christi* ou *Maiestas Domini*, para usar as expressões de Gerke, ou *Missio apostolorum*, como dizia Wilpert, nenhuma obra dessa época explicita mais as questões em aberto sobre esse motivo do que os dois exemplares mais antigos de mosaicos absidais conservados com esse tema iconográfico, nas duas absidiolas do Mausoléu de Constantina, em Roma, parte do complexo monumental de Santa Agnese, onde se localiza a lastra que é o objeto discutido aqui. Além de trazer à luz a questão de sua origem, já que não se sabe bem a sua datação precisa, nem se

¹⁰⁵ “Un documento di grande impatto figurativo esprime, in maniera significativa, il rapporto tra santi e defunti: mi riferisco alla volta del nobile cubicolo del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla via Labicana, dove i quattro martiri più venerati sono schierati alla base di una piramide che vede appunto alla sommità il Cristo tra i principi degli apostoli: Tiburzio, Gorgonio, Pietro e Marcellino, con eloquenti gesti di acclamazione, indicano il vertice celeste costituito proprio dal gruppo ternario Cristo-Pietro e Paolo” (BISCONTI, 2009: 129).

são anteriores ao suposto mosaico absidal da Basílica de S. Pedro ou não, esses dois mosaicos também erguem a questão da dualidade jovem/maduro a uma altura bem complexa, uma vez que são duas composições muito semelhantes, numa repetição aparentemente inexplicável. Num deles, temos a composição já conhecida, com Cristo entre Pedro e Paulo, segurando e mostrando o rolo, com o braço direito erguido e as palmeiras ao fundo. A grande diferença é que esse Cristo é bem jovem, imberbe, e com longos cabelos claros, além do fato de que os dizeres no rolo são um pouco diferentes do que no mosaico de Nápoles: *Dominus pacem dat* – “o Senhor dá a paz” (Figura 115). Segundo Ivan Foletti e Irene Quadri (2013: 19), defensores da existência do mosaico de S. Pedro, o mosaico dessa absidiola, datável, segundo Simone Piazza, dos anos 370, seria quase idêntico ao da Basílica do Vaticano em seus elementos principais, mas eles sublinham o fato de que seu estado de conservação é muito problemático para permitir conclusões mais profundas. Já na outra absidiola, o que se vê é um senhor idoso, trajando uma túnica púrpura com duas faixas douradas, sentado sobre um globo azulado e com uma auréola igualmente azul, e com um rolo fechado na mão esquerda (Figura 116). Diante dele, apenas um “discípulo”, com as mãos veladas, parece receber um pequeno objeto da mão direita do senhor. Ao fundo, uma fileira de palmeiras, e não há as ovelhas do outro mosaico. Como interpretar essa imagem, tão diferente da outra, mas ao mesmo tempo tão semelhante? Foletti e Quadri (2013: 24) acreditam tratar-se de uma cerimônia na qual Cristo, aqui representado como “*cosmocrator*”, entrega, com a devida mão direita, a autoridade apostólica também a Paulo, que nessa época conquistava maior espaço de veneração, enquanto co-fundador da Igreja de Roma. Já Mikael Rasmussen (1999: 19-28 *passim*) defende que se trata de uma *Traditio legis* sim, mas a Moisés: seria o processo narrado no Êxodo, no qual Deus entrega a lei ao profeta dos hebreus. O senhor no trono seria, portanto, não exatamente Cristo, mas o Deus do Antigo Testamento. Essa interpretação tem a vantagem de explicar a dualidade das imagens, e ao mesmo tempo a sua semelhança, pois nesse caso a ideia subjacente às duas absides seria evidenciar a complementaridade do Antigo e do Novo Testamento, frisar a divindade de Cristo e sua identidade com o Deus dos antigos hebreus, e ainda colocar os apóstolos, especialmente Pedro e Paulo, que receberam de Cristo a revelação, como novos

profetas, cada um deles um novo Moisés. Nesse sentido, o Senhor idoso, sentado sobre o globo, seria quase uma antevisão da iconografia do Ancião dos dias.

Em síntese, o que se pode perceber a partir do estudo do desenvolvimento da arte paleocristã no século IV é que aquilo que os historiadores designam como *Traditio legis* engloba, na realidade, um conjunto de módulos iconográficos diversos, com variações às vezes grandes, às vezes sutis, e que certamente não transmitiam o mesmo significado para o público tardo-antigo que os encomendava ou criava. É necessário levar em conta o fato de que a leitura de uma obra poderia ser modificada com o tempo; assim, esses mosaicos do Mausoléu de Constantina poderiam parecer tão obscuros, no século V ou VI, apenas cem ou duzentos anos após a sua criação, quanto o são para nós. E o mosaico com o senhor idoso sobre o globo, mesmo se representasse, originalmente, a revelação da lei a Moisés, pode ter sido lido num sentido cristológico, e ter contribuído para o início da iconografia do Ancião dos dias, comentado no início deste capítulo.

3.2.3 – Cristo e o Colégio Apostólico

No sarcófago mencionado anteriormente, de Ancona, do qual se disse possuir um elemento de convergência, percebe-se que os dois apóstolos do centro recebem algum destaque, mas os outros apresentam, com maior ou menor frontalidade, uma postura bem semelhante, formando um grupo bem homogêneo. É que, paralelamente à forma chamada de *Traditio legis*, desenvolveu-se, ao longo do século IV, esse tipo de representação de Cristo em meio a um grupo de discípulos, iconografia que em alguns autores é chamada de *Colégio Apostólico*, embora, a rigor, este nome só seja apropriado quando aparecem doze ouvintes, o que não é sempre o caso.

Essas composições têm uma semelhança muito grande com as tradicionais representações dos filósofos entre seus alunos, que já tinham um longo passado; basta ver, por exemplo, o círculo de poetas e filósofos encontrado no Serapeu de Sacara, da era ptolomaica, talvez o mais antigo de todos (Figura 117). Na chamada Villa de Dionísio, do século II d.C., foi encontrado um grupo de quatro estátuas de filósofos, bem semelhantes entre si, hoje no Museu Arqueológico de Dion. Seguindo a tradição, há o mosaico, já do século IV, de Apameia, na Síria, com a figura de

Sócrates entre seis discípulos (Figura 118).

No século IV, o grupo de Cristo com discípulos foi largamente utilizado nas catacumbas romanas, em afrescos nos arcosólios e até em pequenas absides. Do primeiro terço do século IV é este famoso afresco, no qual Cristo se destaca não só por sua altura, mas também pelo alto encosto da cadeira e pelo que parece ser um rolo semiaberto nas mãos (Figura 119); embora se vejam hoje apenas nove ou dez ouvintes, podia haver mais. Ainda em Domitilla se encontra este afresco, sem dúvida um Colégio Apostólico, no intradorso de um arcosólio, embaixo do qual também se veem Pedro e Paulo (Figura 120).

Também nos sarcófagos, essas composições encontraram lugar. Porém, como, ao contrário dos arcosólios, a área dos sarcófagos é longitudinal, o jeito era “espalhar” uniformemente os apóstolos, gerando soluções de forte simetria e centralidade, como neste fragmento do Museu Pio Cristiano, com um pastor ao centro, dois outros pastores nas laterais, e doze “discípulos”, junto com doze ovelhas (Figura 121). Embora não haja alusões à vida intelectual, a referência ao pastoreio é suficiente para simbolizar a catequese cristã. E já do final do século IV é o *Sarcófago de Concordius*, bispo de Arles, originário, segundo se acredita, de oficina romana, e hoje no Museu de Arles Antiga (Figura 122); este já possui uma clara referência ao ensino intelectual, e Cristo, no meio dos doze apóstolos, segura um códice aberto.

Por fim, essa forma iconográfica chega à dimensão monumental nos mosaicos das absides, no final do século IV e inícios do V. Na Basílica de San Lorenzo Maggiore, em Milão, foi preservado um belo mosaico de fins do século IV em uma das absides da Capela de Santo Aquilino (Figura 123), no qual Cristo, ao centro e sentado em uma cadeira mais alta, ensina a todo o Colégio Apostólico, estando todos trajados de túnicas e pálios brancos, sobre um fundo dourado. Aos pés de Cristo, no meio dos apóstolos, um cesto cheio de rolos faz referência à vida intelectual e à tradição filosófica.¹⁰⁶ Não se sabe ao certo o contexto de uso dessa abside, e segundo Spieser (1998: 63), “não sabemos a função dessa capela. [Contudo,] a pequena abside na qual o mosaico foi preservado não era a abside de

¹⁰⁶ Devido a essas referências aos suportes da escrita, o sarcófago de Arles e esse mosaico serão discutidos novamente no próximo capítulo.

um santuário onde era celebrada uma liturgia”.¹⁰⁷ Com isso, o mais antigo mosaico absidal numa nave central, num espaço litúrgico, é o da Basílica de Santa Pudenciana em Roma (Figura 124). Apesar de serem visíveis apenas dez apóstolos, o mosaico foi muitas vezes restaurado, e as partes laterais foram perdidas nas modificações que a igreja sofreu no século XVI. Antes, portanto, havia mais apóstolos, e os quatro seres vivos, acima, eram perfeitamente visíveis; hoje, apenas o touro e o leão aparecem claramente; em alguns rostos, é bem perceptível uma “suavidade” classicizante, certamente devido às restaurações. Apesar disso tudo, a obra ainda nos conecta com a época paleocristã de maneira marcante, uma vez que nenhum mosaico central mais antigo foi preservado. Cristo, sentado numa luxuosa cadeira, vermelha, almofadada e com joias, não segura mais um rolo, mas um livro no formato moderno, um *códice* aberto, no qual se pode ler a frase: *DOMINVS CONSERVATOR ECLESIAE PVDENTIANAE* – “o Senhor é o defensor da Igreja de Pudenciana”. Atrás, uma cruz dourada sugere o Monte do Calvário. Portanto, a paisagem arquitetônica ao fundo deve ser Jerusalém, e “já foi sugerido que a rotunda à esquerda lembra o Santuário do Santo Sepulcro” (LASSUS, 1966: 39). Ao longe, os quatro seres vivos evocam o simbolismo escatológico do Apocalipse. Há uma mulher de pé atrás de cada um dos dois grupos, aparentemente coroando Pedro e Paulo; Garrucci, no século XIX (1877: 14-5), já coloca as duas alternativas que ainda hoje aparecem na historiografia: a opinião mais tradicional de que seriam as duas irmãs: Santa Pudenciana e Santa Praxedes, e a opinião moderna de que seriam personificações das duas igrejas antigas: a Igreja dos judeus, ou seja, a Igreja do primeiro século, dos apóstolos, e a Igreja dos gentios, a dos gregos e romanos, que não precisavam se circuncidar; a questão, no entanto, permanece em aberto. Jesus parece estar dando uma aula a seus discípulos, o que nos remete à figura tradicional do filósofo em preleção a seus alunos, e, num dinamismo bem realista, inseriu-se um gesto mais aberto e dramático do braço, e o resultado é um meio-termo entre a frontalidade e o perfil, como se ele tivesse acabado de se sentar, ou estivesse prestes a se levantar. Ao mesmo tempo, esse é

¹⁰⁷ “[We] do not know the function of this chapel. [However,] the small apse in which this mosaic is preserved was not the apse of a sanctuary where the liturgy was celebrated” (SPIESER, 1998: 63).

o Jesus com barba e cabelos bem longos das formas da *Traditio legis*, típicas do final do século IV. Mais próximos de Cristo, os dois príncipes dos apóstolos, Pedro e Paulo (embora este não fizesse parte do grupo dos doze), conectam o mosaico àquela iconografia triunfal. De qualquer maneira, a tendência crescente para o destaque e a centralização na figura de Cristo, culminante no final do século IV, certamente abriu caminho para a produção de imagens onde este aparece isoladamente, sem nenhum outro personagem e sem contexto narrativo, para as quais devemos nos voltar agora.

3.2.4 – Os “retratos” frontais de Cristo

No último quartel do século IV, paralelamente a essas formas iconográficas mais complexas e monumentais, dá-se o início da prática da representação de Cristo *per se*, na forma de bustos ou de figuras de corpo inteiro, sendo que o relevo do pseudo-sarcófago de Sant’Agnese é um exemplo dessas últimas. Trata-se de uma das viradas fundamentais da história da arte paleocristã. Ao invés de ilustrar ensinamentos evangélicos, essa nova arte trazia ao fiel uma simples representação frontal de Jesus, o que sugere que os cristãos do século IV buscavam um novo tipo de experiência: a sensação de estar face a face com o Mestre. Afinal, como aponta Jensen (2005: 26), a função básica do retrato é suscitar a lembrança de alguém:

Retratos visuais [...] são diferentes de imagens simbólicas ou narrativas, pois seu propósito principal é apresentar o rosto de um indivíduo humano (ou divino) a seus espectadores para contemplação. Eram geralmente apresentados frontalmente, às vezes como figuras inteiras, mas muitas vezes apenas o busto ou a face.¹⁰⁸

Essa representação frontal e exclusiva de Cristo é, portanto, uma das grandes inovações artísticas do século IV: “A face de Cristo isolada, sem nenhum contexto ou cenário, havia se tornado um tema da arte, e talvez objeto de devoção” (2005: 32).¹⁰⁹

¹⁰⁸ “Visual portraits [...] are different from narrative or symbolic images, in that their primary purpose is to present an individual human (or divine) countenance to viewers for contemplation. They usually are presented frontally, sometimes as full figures, but often only the bust of face” (JENSEN, 2005: 26).

¹⁰⁹ “The face of Christ alone, without any background or context, had become a subject of art and

Como antes, encontram-se, aqui também, os dois tipos: o Cristo jovem e o maduro. O jovem imberbe aparece num mosaico do século IV que, no entanto, difere sensivelmente dos demais, pois carece de contexto narrativo ou simbólico, constituindo apenas um busto de Cristo ao centro de um conjunto decorativo. Trata-se do mosaico de Hinton St. Mary, uma pequena cidade na Grã-Bretanha, no condado de Dorset, no que deve ter sido um dia uma *villa* romana (Figura 125). A identificação do personagem como Cristo é possível por causa da presença do cristograma atrás de sua cabeça. Apesar de manter a iconografia do belo jovem, o mosaico constitui um busto frontal, uma imagem de Jesus sem outra justificativa a não ser mostrá-lo a nós. Mas o que é muito curioso é o fato de esse “retrato” de Cristo estar num mosaico pavimental, onde todos poderiam pisá-lo, o que suscita um problema: essa possibilidade seria admitida?

Mas os bustos de Cristo também estavam presentes no centro do Império: um dos primeiros exemplos desse novo tipo de imagem é um afresco numa localização mais apropriada: no teto de um cubículo da *Catacumba de Comodilla*, no qual se mostra frontalmente apenas um busto de Cristo, com barba e cabelos longos, com auréola e as letras alfa e ômega, e uma mera túnica (Figura 126). Há que se notar que esse afresco apresenta algumas características formais interessantes: o busto de Cristo é semitransparente, e encontra-se sobreposto a um padrão xadrez com flores, como se fosse uma aparição etérea; se essa transparência é proposital ou consequência de uma execução apressada ou menos aprimorada, é difícil saber. No geral, a pintura ainda apresenta o grafismo mais livre dos afrescos do século III, chegando até, com sua expressividade dinâmica, a se assemelhar a uma ilustração das modernas histórias em quadrinhos.

Essas questões nos mostram as dificuldades inerentes à interpretação das obras paleocristãs, pois inesperadas sutilezas ou novas evidências podem alterar o significado de grupos inteiros de obras. Um exemplo eloquente disso é a imagem originária de Ostia, o antigo porto de Roma, realizada com a técnica do *opus sectile*, ou *intársia de pedra*, que vem a ser um mosaico, mas feito com pedaços de pedra de diferentes formatos e tamanhos, usualmente mármore ou vidro; uma espécie de

perhaps an object of devotion” (JENSEN, 2005: 32).

marchetaria realizada com pedras. Há tempos essa imagem, do final do século IV, é considerada pelos estudiosos como sendo um busto de Cristo: aparece a auréola, a barba bipartida, os cabelos longos e ondulados, e também o gesto que se tornou a marca dos futuros ícones, o gesto da bênção ou, como se diz hoje, da retórica ou da docência (Figura 127). Mas Paul Zanker, com argumentos convincentes, defende que se trata mais provavelmente de um filósofo pagão (2000: 410-1).¹¹⁰ O exemplo mais semelhante de uma obra executada com essa técnica é um mosaico encontrado no porto de Cêncreas, em Corinto, Grécia, com uma suposta representação de Homero (Figura 128). Essa obra, junto com outras, ainda estava encaixotada, e aparentemente se destinava a um templo de Ísis do local, mas o terremoto de 375, que destruiu Corinto, parece ter interrompido o processo, o que nos permite datar o mosaico de um período próximo ao da obra de Ostia, talvez de uma dezena ou uma vintena de anos antes. A semelhança entre ambos, inclusive na técnica, nos permite imaginar um contexto de uso equivalente. De qualquer maneira, esse busto, certamente identificado como Homero, é ainda mais semelhante a um ícone de Cristo do que o *opus sectile* de Ostia, que não sabemos quem representa.

É nesta categoria de figuras isoladas e frontais que se encaixa o Cristo do pseudo-sarcófago conservado no *scalone* de Santa Agnese, e pode-se legitimamente perguntar, diante da questão acima colocada: como saber que essa figura masculina é realmente uma representação de Cristo, e não um filósofo pagão, um poeta, ou coisa semelhante? Bem, alguns indícios nos auxiliam na identificação: primeiro, a proveniência da peça, pois a Catacumba de Sant'Agnese é sabidamente um cemitério cristão; isso, porém, ainda não seria uma garantia absoluta, pois sabemos que falecidos pagãos também eram enterrados em cemitérios cristãos. Os elementos que nos permitem interpretar essa figura como Cristo, com maior segurança, estão na própria peça, especificamente alguns elementos iconográficos: o códice e as cortinas. Os pagãos não retratavam códices em seus relevos; por uma questão de tradição cultural, eram bastante apegados ao rolo como símbolo da vida intelectual; o códice, portanto, funciona quase como um atestado de cristianismo, ainda mais estando aberto nas mãos do personagem. As cortinas, por sua vez,

¹¹⁰ Os argumentos utilizados por Zanker serão discutidos no próximo capítulo.

embora figurem em mosaicos com temática mitológica em algumas *villae* provinciais,¹¹¹ também aparecem quase que exclusivamente em sarcófagos e mosaicos cristãos. A junção dos três elementos considerados, porém, os reforça mutuamente, deixando pouca margem de dúvida quanto ao caráter cristão do monumento e à identidade do retratado.

O códice, aliás, também aparece aberto nas mãos de Cristo no mosaico de Santa Pudenciana, e se pode inclusive identificar algumas semelhanças formais entre as duas obras (Figuras 129 e 130): o caráter farto da barba e dos cabelos, a maneira de segurar o códice, o feitio um tanto “elástico” da gola da túnica, e, principalmente, a posição relativa das pernas e dos pés, sobre o solo no caso da lastra, e sobre um supedâneo ou escabelo no caso do mosaico, e que deriva de uma certa torção do corpo, em contraposto, que faz com que ambos as figuras tenham, no dizer de Wilpert (I, 1929: 57), a “aparência de alguém que não está nem em pé, nem sentado”.¹¹² No mosaico, esse efeito é tão forte e estranho que o supedâneo onde Cristo apoia os pés foi curiosamente inclinado em relação ao eixo horizontal da cadeira. Uma delas teria influenciado a outra, ou ambas teriam derivado de um modelo comum? As duas obras são praticamente contemporâneas: o fragmento, como vimos, é considerado, atualmente, como do final do século IV ou do início do V, e acredita-se que o mosaico tenha sido realizado nesse mesmo período, durante o pontificado de Sirício (384-99), que teria sido titular da basílica antes de sua eleição como papa, ou no de Inocêncio I (401-17). Outro exemplo bem peculiar, do início do século V, com algumas características comuns a essas obras, inclusive a diferença de posição das pernas, é um sarcófago que foi reutilizado como altar na antiga catedral de Saint-Trophime, hoje basílica menor (Figura 131). Aqui, ao invés de um códice, Jesus segura um rolo em posição de “leitura interrompida”. Pode-se falar que essas obras são exemplos de um momento particular na história das

¹¹¹ São, na verdade, dois mosaicos pavimentais: num deles, em Xeiue Zued, no Egito, um par de cortinas emoldura a figura de Fedra, parte de um conjunto narrativo com temática dionisíaca; no outro, em Pedrosa de la Veja, na Espanha, conta-se a história de Aquiles em Esquiro, e um pórtico com cortinas sugere a entrada do gineceu onde o herói vivia com roupas de mulher, e através das cortinas é possível ver o que parecem ser servas em atividade; ambos são atualmente considerados como sendo da primeira metade do século V.

¹¹² “[L’attitudine] di uno che non è nè seduto nè in piedi” (WILPERT, I, 1929: 57).

representações de Cristo, nessa virada do século IV para o V.

Vimos que muitos estudiosos pensam que a abside de São Pedro do Vaticano teria sido o modelo comum de uma miríade de obras; Spieser, porém, como vimos, não concorda com essa teoria quase unânime na historiografia, e afirma que seria mais provável que as grandes novidades aparecessem primeiramente em obras feitas para uma clientela privada, e, se bem sucedidas, aos poucos influenciariam a linguagem formal e iconográfica, chegando, eventualmente, à esfera monumental. A partir dessa ideia, pode-se pensar no afresco de São Marcelino de São Pedro como uma origem mais provável dessas obras (ver Figuras 112 a 114): embora não mostre um Cristo sozinho, ele é altamente centralizado; além disso, Cristo traz um códice; finalmente, o escabelo a seus pés é ligeiramente torto, característica derivada, provavelmente, da execução menos perfeita e da curvatura da abóbada, mas que pode ter impressionado positivamente os espectadores contemporâneos, que saíram reproduzindo esse efeito de várias maneiras, até chegar ao plano inclinado de Santa Pudenciana.

Mas, não é só Cristo que passa a ser retratado frontalmente: nas catacumbas de Roma e Nápoles, figuras frontais de falecidos começam a aparecer ainda no século III, e algumas delas recebem um inusitado destaque. Em Roma, ainda da segunda metade do século III é o famoso afresco da mulher com véu, que dá nome ao *Cubicolo della Velata*, na Catacumba de Priscilla (Figura 132). Na Catacumba de São Calixto, um grupo de cinco falecidos foi retratado nos afrescos com seus nomes ao lado de cada um (Figura 133). E sob a Basílica de S. João e S. Paulo, no Monte Célio, um afresco subterrâneo que já fez parte de uma casa mostra um homem de pé, talvez um mártir, entre um par de cortinas, e um casal aparece prostrado diante dele (ver Figura 240).¹¹³ São os primeiros retratos cristãos, e essas homenagens póstumas parecem atestar, segundo Hans Belting (1996: 80-2), o início da veneração às imagens dos santos:

Uma pintura mural dos fins do século IV nos leva de volta à época em que as imagens de santos apareceram pela primeira vez. Ela está situada sob a Igreja de SS. Giovanni e Paolo, e decora a parede de uma câmara de

¹¹³ Por trazer cortinas, esse afresco será novamente discutido no último capítulo, ao qual também pertence sua ilustração.

veneração, ligada à tumba dos santos, esta não mais parte de um cemitério público, mas uma parte constitutiva da respectiva igreja. Relíquias dos mártires Cipriano, Justina, e Teoctisto, cujos nomes aparecem numa inscrição, parecem ter sido veneradas aqui. [...] Duas características do afresco indicam que o retrato não representava uma pessoa sendo homenageada de forma privada, mas a veneração pública de um santo: a cortina e as figuras prostradas aos pés da figura orante do santo. [...] Na Catacumba de Calixto em Roma, as figuras orantes frontais representam falecidos no Paraíso, como as inscrições o provam. A figura central no afresco da Igreja de São João e São Paulo era, da mesma forma, em primeiro lugar a representação de uma pessoa falecida. A cortina e a prostração, contudo, são meios de distinção que a qualificam como um santo. [...] As imagens dos santos puderam emergir do contexto funerário porque o cristianismo permitia que os túmulos contivessem imagens dos mortos como memoriais.¹¹⁴

Também em outros lugares encontramos imagens semelhantes. Na Catacumba de São Genaro, em Nápoles, um afresco peculiar nos mostra o mártir portando uma auréola com o cristograma e até o alfa e o ômega (Figura 134)! E, na Tunísia, existem

mosaicos pavimentais funerários típicos da África romana [que] eram colocados diretamente sobre a tumba do falecido e, no caso dos exemplos cristãos, no piso das igrejas, na nave ou nos corredores laterais [...]. Esses mosaicos altamente estilizados geralmente são figuras de corpo inteiro e buscam apenas uma semelhança superficial com o retratado (JENSEN, 2005: 49).¹¹⁵

O interessante nessas imagens é a possibilidade que abrem para interpretar outras imagens. Se o mártir Genaro pôde ser representado com uma auréola com símbolos cristológicos, que serviam certamente para mostrar que ele tinha vivido

¹¹⁴ “A Roman wall painting from the late fourth century takes us back to a time when images of saints made their very first appearance. It is situated beneath the church of SS. Giovanni e Paolo and decorates the wall of a cult chamber that is attached to the tomb of saints, the tomb being no longer part of a public cemetery but an integral part of the respective church. Relics of the martyrs Cyprian, Justina, and Theoctistus, whose names appear in a graffito, seem to have been venerated here. [...] Two features of the fresco indicate that its portrait commemorated not a private person but a public saint: the curtain and the prostrating figures at the feet of the orant figure of the saint. [...] In the catacomb of Callistus in Rome, praying frontal figures represent dead people in paradise, as the inscriptions prove. The central figure in the fresco in SS. Giovanni e Paolo accordingly was first a depiction of a deceased person. The curtain and the prostration, however, are means of distinction that qualify him as a saint. [...] Images of saints could emerge from the context of sepulchers because Christianity allowed memorial images of the dead to remain on tombs” (BELTING, 1996: 80-2).

¹¹⁵ “The funerary pavement mosaics typical of Roman Africa were placed directly over the tomb of the deceased and, in the case of the Christian examples, into church floors, either in the nave or in the aisles [...]. These highly stylized mosaic portraits are usually full length and appear to make only a passing attempt at actual likeness” (JENSEN, 2005: 49).

uma vida “em Cristo”, e os toscos retratos da Tunísia atestam o hábito de se fazer mosaicos funerários pavimentais (Figura 135), então, não se pode excluir a possibilidade de que o mosaico pavimental bretão no British Museum seja o retrato funerário de um indivíduo ali sepultado, o que resolveria o problema de sua localização pavimental. Sua semelhança com o Cristo jovem dos sarcófagos poderia ser meramente acidental (ver Figura 125). Todas essas considerações, no entanto, apontam para o problema mais difícil de todos quando se discute as representações de Cristo na arte paleocristã: o do significado último das representações de Cristo; é o momento de nos voltarmos para as discussões atuais em torno dessa espinhosa questão.

3.3 – UMA QUERELA ICONOGRÁFICA

Hoje, para bem refletir sobre a representação de Cristo na arte paleocristã e sua interpretação, tornou-se difícil não considerar o livro do historiador da arte norte-americano Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods* – “a guerra dos deuses”, que abriu uma discussão polêmica, ao desafiar abertamente a leitura predominante na historiografia há décadas. Thomas Mathews já foi jesuíta, mas abandonou a ordem. Foi aluno de Richard Krautheimer, especializou-se na questão das relações entre liturgia e arquitetura bizantina, e hoje ocupa a cátedra de História da Arte na *New York University*. Seu polêmico livro foi lançado originalmente em 1993, e ganhou uma segunda edição ampliada em 1999. Nesta, apesar da saraivada de críticas recebidas quando da primeira edição, Mathews não somente não alterou nada em seus argumentos, mas incluiu mais um capítulo, sobre a origem dos ícones, e corrigiu o pequeno detalhe da datação de um lintel de madeira com a Entrada de Cristo em Jerusalém proveniente da *Igreja de Al-Mouâllaka*, hoje no Museu Copta, no Cairo, que comparece na primeira edição como sendo do século IV, mas que desde os anos 80 se acredita ser do século VIII.

O livro vai contra a tese de que a iconografia paleocristã, especialmente a figura de Cristo, derive da arte oficial e da iconografia imperial, e defende que a representação de Cristo se deu a partir dos antigos deuses, tendendo, com o tempo, a substituí-los, e também a partir da imagem tradicional dos filósofos. Apesar da

recepção negativa inicial, o livro aos poucos ganhou projeção, influenciando uma nova geração. A historiadora norueguesa Bente Kiilerich (2015: 118-20), num balanço sobre os estudos da iconografia paleocristã nesse início de século, sintetiza bem o lugar da obra no debate atual:

A respeito das origens e do desenvolvimento da imagem de Cristo, no final do século XX *The Clash of Gods* foi considerado a mais controversa contribuição à discussão. A tese básica do autor era que, ao invés de depender da iconografia imperial – a “mística imperial” enfatizada pelos estudiosos do início até meados do século XX – a imagem de Cristo teve seu ponto de partida principal das representações de deuses pagãos como Asclépio ou, em um grau menor, Júpiter. Essa revisão da ortodoxia encontrou forte oposição. Hoje, a maioria dos especialistas aceita uma solução de compromisso: uma vez que os evangelhos não mencionam – talvez deliberadamente – características fisionômicas de Jesus Cristo, as imagens tiveram que buscar inspiração de muitas fontes, incluindo as divindades pagãs e, de Constantino em diante, as representações imperiais. Um livro recente, devotado aos aspectos visuais e das possíveis influências sobre a iconografia de Cristo, reverte a uma narrativa convencional.¹¹⁶ Uma outra monografia discute os problemas iconográficos recorrendo a tratados teológicos, comparando fontes textuais e visuais nos primeiros séculos, oriundos de vários meios.¹¹⁷ Aparentemente, os artesãos experimentaram várias soluções iconográficas, dependendo se Cristo tinha que ser mostrado em cenas de milagres ou da Paixão, em epifanias, entronizado no Juízo Final, ou em outros contextos.¹¹⁸

A tese que Mathews chama de “mística imperial” ganhou terreno no segundo quartel do século XX, e ainda hoje, como se vê, tem muitos defensores, embora

¹¹⁶ Ela se refere a BÜCHSEL, Martin. *Die Entstehung des Christusporträts*. Mainz: Philipp von Zabern, 2003, ao qual não tivemos acesso.

¹¹⁷ E aqui ela faz referência ao livro de Robin M. Jensen, de 2005, *Face to Face*, também utilizado nesta tese.

¹¹⁸ “Regarding the origins and development of the image of Christ, in the late twentieth century *The Clash of Gods* was regarded as the most controversial contribution to the discussion. The author’s basic claim was that rather than being dependent on imperial iconography – ‘the emperor mystique’ stressed by early to mid-twentieth-century scholars – the image of Christ took its point of departure mainly from representations of pagan gods such as Asclepius and, to a lesser extent, Jupiter. This revision of the orthodox view met with heavy opposition. Today most scholars accept a compromise solution: since the Gospels fail to mention – perhaps deliberately – physiognomic characteristics of Jesus Christ, images had to draw their inspiration from many sources, including pagan divinities and, from Constantine onwards, imperial representations. One recent book devoted to the visual aspects of and possible influences on the iconography of Christ reverts to a conventional narrative. Another monograph discusses the iconographical problems by taking recourse to theological treatises, comparing textual and visual sources in various media from the early centuries. Apparently, the image makers tried out various iconographic solutions depending on whether Christ was to be shown in miracle or passion scenes, in epiphanies, enthroned in the last judgment, or in other contexts” (KIILERICH, 2015: 118-20). Tradução nossa.

tenha perdido algo de sua força nos últimos vinte anos, em parte graças ao livro de Mathews, mas também pela ampliação do escopo das pesquisas iconográficas e arqueológicas. Sua argumentação clássica se baseia na consideração das grandes mudanças no Estado romano a partir das reformas de Diocleciano, nas quais o culto imperial foi grandemente incentivado, e um grande ritualismo foi introduzido na corte: “Foi Diocleciano quem fez do imperador uma personagem sagrada, adorada segundo ritos minuciosamente regulamentados, emprestados da etiqueta das cortes orientais: prosternam-se diante dele, beijam a barra de seu manto púrpura” (LEMERLE, 1991: 5). No reinado de Constantino, prossegue essa tendência de centralização, na qual

[o] imperador é soberano absoluto. Ele é deus. [...] A evolução necessária do principado para uma monarquia do tipo oriental, sob a influência das monarquias helenísticas, egípcia, persa, completa-se com Diocleciano e Constantino, e com a organização minuciosa dos ritos de adoração ao príncipe. Ao mesmo tempo, tudo o que diz respeito ao imperador torna-se sagrado [...] (LEMERLE, 1991: 21).

Essa tendência, iniciada com os Tetrarcas, marcou todo o período da história romana conhecida como *Dominado*, na qual o imperador se torna o “senhor” – *dominus* –, ao invés de *princeps* (o primeiro cidadão), como antes, mudança que se refletiu em grandes obras comemorativas oficiais, como o *Arco de Constantino*, de 315, que mostra o imperador sentado no meio de sua corte a distribuir dádivas e benesses (Figura 136). Poucos anos antes, no início do século IV, foi erguido o *Arco de Galério* em Tessalônica, e aí há um relevo que mostra dois imperadores sentados lado a lado (ainda era a época da Tetrarquia), com duas figuras sob seus pés segurando véus inflados, representando a abóbada celeste sob a forma do deus *Coelus*, de uma maneira bem semelhante ao que se vê no Sarcófago de Junius Bassus, sugerindo o domínio imperial sobre a própria ordem do mundo natural (Figura 137). O estudo dessas obras encorajou uma tendência em ver uma iconografia imperial no fundo de toda iconografia cristã, a partir de Constantino. O tema da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, por exemplo, tem sido interpretado como uma derivação da iconografia do *Adventus*, a cerimônia de recepção do imperador quando em visita a uma cidade, geralmente bem grandiosa, uma tradição com raízes helenísticas e que perdurou, segundo Kantorowicz (1965), por toda a Idade Média. Uma cerimônia desse tipo é retratada no mesmo Arco de Galério citado acima

(Figura 138), no qual se pode ver o monarca sentado em uma carruagem, puxada por muitos cavalos, guiados por vários servidores, e o povo, à direita, em aclamação. Mathews afirma que todo esse aparato pouco tem a ver com a simplicidade do que é mostrado na maioria dos sarcófagos policênicos e outros relevos, nos quais Cristo cavalga um asno, e é recebido por algumas poucas pessoas, como neste sarcófago do Museo Nazionale Romano, no qual se vê o filhote do asno embaixo deste e uma pessoa subindo numa árvore para melhor ver Jesus (Figura 139). Ele argumenta que, além de mais condizentes com o relato bíblico, essas representações se assemelham muito mais às obras que mostram os aristocratas romanos pagãos retornando às suas propriedades rurais após uma longa ausência, ou após a atividade da caça, como em alguns sarcófagos biográficos e mosaicos pavimentais em *villae* pelo império afora, como neste sarcófago em Berlim (Figura 140). Realmente, as semelhanças são interessantes: o papel de “filhote do asno” é aqui exercido pelo cão de caça sob o cavalo, e vemos *putti* nas árvores, lembrando bastante o personagem da árvore no relevo cristão. As cenas de Cristo entrando em Jerusalém montado no burro atrairiam assim, segundo Mathews, associações com essa vida rural nos domínios da aristocracia, e não com a esfera imperial. Mas, além disso, o autor argumenta que o asno também aparece em várias outras obras cristãs daquele período, em afrescos do Antigo Testamento nas catacumbas, e até isolado em amuletos, vidros dourados, etc., e sugere que o animal possuía um valor simbólico de grande impacto, que não se percebe com facilidade hoje em dia:

A imagem de Deus montado num asno é uma imagem de extraordinária força. [...] Ademais, no domínio da arte cristã, o asno tem uma proeminência surpreendente, para além de seu uso na Entrada em Jerusalém. [...] Em todas essas múltiplas participações do asno, pode-se detectar algo do prazer especial que os cristãos tinham em acreditar que Cristo os tinha guiado a uma espécie de mundo espelhado, no qual todos os valores tradicionais foram virados do avesso e de cabeça para baixo. [...] [Que] imagem poderia ser mais adequada a essa inversão que um asno lentamente carregando a salvação do mundo? Símbolo de estupidez teimosa, o asno reconheceu o Verbo divino [...]. O que é nítido é que o asno não era apenas um elemento casual dessas imagens, mas trazia uma pesada carga de associações poderosas, que foram totalmente obliteradas na tentativa de se ler a cena como se ela fosse um *Adventus* imperial. No mundo da Antiguidade Tardia, os deuses chegavam montados em animais mágicos com poderes extraordinários: cervos, águias, touros. O novo deus

rival cavalga um burro inesperadamente sábio (MATHEWS, 2003: 45-50 *passim*).¹¹⁹

Contra aquela tradição historiográfica, para Mathews a figura de Cristo foi inspirada nas figuras dos antigos deuses, com as quais concorreu e acabou por suplantar, e nas tradicionais representações de filósofos e poetas. Além disso, afirma ele, na fase dos sarcófagos policênicos, cheios de narrativas de milagres, mais comuns na era pré-constantiniana e nas primeiras décadas do século IV, o que era enfatizado era a capacidade de Jesus de operar maravilhas e realizar curas, ou seja, o seu aspecto de “mago”, e ao usar essa palavra e até nomear assim um dos capítulos, ele atraiu uma grande oposição ao livro, devido, em parte, à tradicional repulsa cristã à magia. Mas a preponderância dos milagres na arte paleocristã é um fato, que nunca foi bem estudado, e ele enfatiza que não havia essa tradição na iconografia dos deuses pagãos; até mesmo Asclépio, o deus da medicina, era mostrado preferencialmente na postura solene da estatuária clássica, mas nunca, ou quase, exercendo uma cura. A produção e multiplicação de imagens mostrando Cristo curando problemas de saúde, de pessoas comuns como a hemorroíssa, o paralítico ou o cego foram, para Mathews, um dos segredos da vitória da nova religião, e do sucesso dessa nova imaginária. Ele diz que as imagens não mostram Cristo como um deus que se posiciona contra a magia que existia no mundo pagão, mas antes como um mago superior, mais eficiente.

Mas, para ele, nas imagens de Cristo o que se tentava fazer era mostrá-lo principalmente como um deus, não como um imperador, especialmente após o início das discussões a respeito do arianismo, quando as obras passaram a enfatizar cada

¹¹⁹ “The image of God riding on an ass is an image of extraordinary power. [...] In the realm of Christian art, moreover, the ass has a surprising prominence aside from its use in the Entry into Jerusalem. [...] In all of these manifold appearances of the ass one detects something of the special pleasure that Christians took in believing that Christ had led them into a kind of looking-glass world in which all traditional values were turned inside-out and upside-down. [...] [What] more suitable image of this inversion than a plodding ass carrying the salvation of the world? Symbol of stubborn stupidity, the ass recognized the divine Logos [...]. What is clear is that the ass was not just incidental to the imagery but carried a heavy load of powerful associations, all of which have been washed out in the attempt to read the scene as if it were an imperial *adventus*. In the world of Late Antiquity the gods came mounted on magic beasts of extraordinary power: stags, eagles, bulls. The new rival God rides an unexpectedly wise donkey” (MATHEWS, 2003: 45-50 *passim*). Tradução nossa em citações de Thomas F. Mathews.

vez mais a sua divindade, equiparando-o cada vez mais a Deus Pai. Nessa altura, as formas iconográficas não seriam somente não imperiais, mas anti-imperiais, uma vez que vários imperadores (principalmente Constantino, Constâncio II e Valentiniano) foram adeptos e promotores do arianismo:

Os historiadores da arte, buscando uma interpretação política da imaginária paleocristã, deixaram de perceber o fato óbvio de que o Concílio de Nicéia não foi convocado para declarar Cristo um imperador, mas para declará-lo Deus [...] O novo impulso da arte cristã no século IV foi dirigido para difundir essa crença. Uma vez que a maioria dos imperadores do século IV, incluindo o próprio Constantino, se haviam alinhado do lado dos arianos no debate, a imaginária anti-ariana dessa arte pode ser vista como anti-imperial em mais de um nível (MATHEWS, 2003: 53).¹²⁰

A edição italiana do livro traz, como prefácio, um ensaio do arqueólogo e historiador Eugenio Russo, da Universidade de Bolonha, no qual ele passa em revista todas as resenhas do livro publicadas até aquela data (2005). Embora em algumas passagens do ensaio se possa perceber claramente a adesão do historiador italiano à tese de Mathews, ele expõe de forma bastante acurada todas as críticas e elogios, apontando as que ele considera bem fundamentadas. Pode-se perceber, por exemplo, que as reações ao livro podem ser divididas em três grupos: há uma minoria de autores que aceitaram a obra sem reservas, ou quase, como P. C. Finney; há outra minoria daqueles que a rejeitaram completamente, sendo que, entre eles, o caso mais extremo é o de Johannes Deckers,¹²¹ da Universidade de Munique, que escreveu críticas ferozes tanto contra a primeira quanto contra a segunda edição do livro, e “hoje se ergue como campeão da tese ‘imperial’, contra a qual M[athews] abriu um combate polêmico. É, assim, uma guerra total que D[eckers] move contra as teses e os argumentos de M[athews]” (RUSSO, 2005: XX).¹²² O historiador alemão basicamente repete os argumentos tradicionais da

¹²⁰ “Art historians, intent on a political interpretation of Early Christian imagery, seem to have overlooked the obvious fact that the Council of Nicaea was not convoked to declare Christ emperor but to declare him God [...]. The new thrust of Christian art in the fourth century was aimed at advertising this belief. Since most of the emperors of the fourth century, including Constantine himself, aligned themselves on the Arian side of the debate, the imagery of this anti-Arian art can be seen as anti-imperial on more than one level” (MATHEWS, 2003: 53).

¹²¹ Autor de um artigo referido no segundo capítulo, na discussão sobre os sarcófagos de Constantinopla.

¹²² “J. G. Deckers [...] ha stroncato tanto la prima quanto la seconda edizione dell’opera de M. e che

historiografia anterior, e acusa Mathews de insuficiência de evidências e de anacronismo: “com Constantino a aproximação entre a iconografia imperial e a iconografia cristã advém do fato de que, como o imperador, agora Cristo é estilizado como *semper victor*” (RUSSO, 2005: XXI).¹²³ E, acerca do mago, afirma que os monumentos têm, em geral, uma profunda relação com a esperança na salvação pessoal, sobretudo para a arte sepulcral, e é por isso que,

para D[eckers], a temática dos milagres não deve ser interpretada como uma campanha propagandística contra os magos não cristãos. Ele faz referência à afirmação de M[athews] de que Grabar não fala dos milagres porque neles não há influxos imperiais, mas declara que depois da época constantiniana é possível observar-se um desenvolvimento que revela uma ampliação da distância e da ritualização, com o selo da corte, no tipo de relação entre os protagonistas curados das Escrituras e Cristo: o candidato à graça beija as mãos ou os pés de Cristo, com as mãos veladas ou em profunda *proskynesis*. Regras de etiqueta de corte determinam agora as formas de encontro com Cristo. Isso não aparece nos Evangelhos, mas é usual na iconografia imperial coeva; e atesta uma modificação substancial da representação dos encontros com Cristo. Da sua majestade divina se deve agora se aproximar como da majestade do imperador (RUSSO, 2005: XXI-XXII).¹²⁴

E os comentários de Russo, que mostram claramente sua preferência no debate, afirmam que esses argumentos de Deckers não funcionam, e que na verdade se desviam da verdadeira questão (2005: XXII):

Mas não se compreende qual seja o nexu disso tudo com os milagres. Além disso, como exprimir a devoção a um Cristo majestático? Com uma atitude

oggi si erge a campione della tesi 'imperiale', contro cui M. ha aperto uno scontro polemico. È dunque una guerra totale quella che D. muove alle tesi e agli argomenti di M.” (RUSSO, 2005: XX). Não tivemos acesso às resenhas originais de Deckers; eis as referências, como fornecidas por Russo: para a primeira edição do livro de Mathews: DECKERS, J. G. *Byzantinische Zeitschrift*, LXXXIX (1996), pp. 478-88; para a segunda: Id., *ibid.*, XCIV (2001), pp. 736-41.

¹²³ “Secondo D., con Costantino l'avvicinamento tra iconografia imperiale e iconografia cristiana è dato dal fatto che, come l'imperatore, ora Cristo è stilizzato per *semper victor*” (RUSSO, 2005: XXI). Tradução nossa nas citações de Eugenio Russo.

¹²⁴ “[Per] D. le tematiche dei miracoli non vanno interpretate come una campagna propagandistica contro i magi non cristiani. Riporta l'affermazione di M. per cui Grabar non parla dei miracoli giacché non vi si trovano influssi imperiali, ma dichiara che dopo l'epoca costantiniana è possibile osservare il subentrare di uno sviluppo, il quale lascia concludere per un ampliamento della distanza e per la ritualizzazione col sigillo della corte nel tipo dei rapporti tra i protagonisti risanati delle Scritture e Cristo: il richiedente la grazia bacia le mani o i piedi di Cristo, con le mani velate o in profonda *proskynesis*. Regole dell'etichetta di corte determinano ora le forme dell'incontro con Cristo. Ciò non compare negli Evangelii, mentre è usuale nell'iconografia imperiale coeva; e testimonia un sostanziale mutamento della rappresentazione nei confronti di Cristo. Alla sua maestà divina ci si deve ora avvicinare come alla maestà dell'imperatore” (RUSSO, 2005: XXI-XXII).

irreverente ou excessivamente íntima? O discurso de D[eckers] não explica o silêncio de Grabar, nem invalida a demonstração de M[atthews] a propósito da fé no verdadeiro Mago, que nada tem a ver com a devoção ao imperador.¹²⁵

Aliás, cabe aqui uma reflexão: quando se fala da *proskynesis* e dos personagens com as mãos veladas diante de Cristo nos sarcófagos cristãos (sempre os apóstolos, nunca os doentes), é comum nos depararmos com essa afirmação de que isso deriva da etiqueta da corte, mas dificilmente se oferece uma evidência, seja escrita ou iconográfica. Isso torna especialmente interessante um trecho da *Carta às virgens*, de Pseudo-Clemente, *Ad Virgines*, citado por Peter Brown em sua discussão sobre os grupos de andarilhos celibatários, que “enchiam as estradas da Síria do som dos cânticos religiosos” (BROWN, 1990: 169). Vagando nas aldeias e cidades, iam às casas dos fiéis, onde abençoavam as mulheres, com uma atitude ritualística que envolvia velar as mãos:

as mulheres e as donzelas deverão envolver as mãos em suas vestes; e também nós, com circunspeção e com os olhos voltados para o alto, embrulharemos a mão direita em nossas túnicas; e elas se aproximarão e nos saudarão na mão direita, que estará envolta em nossas vestes. Depois iremos para onde Deus permitir (*apud* BROWN, 1990: 170).¹²⁶

Assim, pode-se ver que, já no século III, bem antes, portanto, de Diocleciano e Constantino, o ato da saudação com as mãos veladas já fazia parte dos costumes cristãos. Mesmo que esses peregrinos sírios não fossem totalmente ortodoxos, esses gestos podem ser representativos da relação dos fiéis com o clero, pelo menos na Síria, o que nos dá outras possibilidades para a interpretação da saudação ritualística dos sarcófagos.

Mas, verdade seja dita, o referido silêncio de André Grabar não é absoluto. Embora seja realmente muito pouco para um livro que trata das origens da

¹²⁵ “Ma non si comprende quale sia il nesso di tutto ciò con i miracoli. E poi, come esprimere la devozione a un Cristo maiestatico? Con un atteggiamento irriverente o eccessivamente confidenziale? Il discorso de D. non spiega il silenzio di Grabar né infirma le dimostrazioni di M. a proposito della fede nel vero Mago, che nulla ha a che vedere con la devozione all'imperatore” (RUSSO, 2005: XXII).

¹²⁶ Pseudo-Clemente. *Ad Virgines* 2.2. MIGNE, *Patrologia Graeca*, I, 421BC. Tradução latina, a partir do siríaco, em Migne: “Nec tamen deest salutatio erga mulieres et virgines; illae enim, manibus intra vestimenta sua obvolutis, adveniunt, manumque mostram dexteram, veste quoque mostra prae modestia coopertam, salutant. Interea nos sursum oculos habemus, hisque peractis, quo volucrit Dominus pergimus”.

iconografia cristã, em seu mais conhecido estudo há o seguinte comentário:

Nas catacumbas mais antigas, imagens de salvação, inspiradas no Antigo Testamento, predominam; há, contudo, alguns exemplos do Cristo-taumaturgo, particularmente na representação da ressurreição de Lázaro. Mas as catacumbas e os relevos dos sarcófagos do século IV multiplicam livremente os exemplos de milagres de Jesus. O que parece ter acontecido é que os fabricantes de imagens e seus clientes se tornaram cada vez mais cômicos da ideia de uma imagem mais pessoal de Jesus, e essa individualização se desenvolvia através de suas obras taumatúrgicas (GRABAR, 1980: 12).¹²⁷

Finalmente, o maior grupo dos críticos de Mathews é o dos que consideraram a tese principal de Mathews interessante, mas apontaram insuficiências, propuseram relativizações ou fizeram críticas pontuais. Muitos aceitaram, por exemplo, que a iconografia paleocristã pudesse não ser imperial, mas rejeitaram a ideia de que pudesse ter um conteúdo anti-imperial. Como exemplo desse último tipo, a mais importante manifestação foi, sem dúvida, a longa resenha do próprio Peter Brown, que, publicada em setembro de 1995 na revista *The Art Bulletin*, foi a única à qual Mathews respondeu, na mesma revista, em março de 1996. Brown fez críticas pesadas, mas ao mesmo tempo reconheceu que

ninguém pode negar que esse é um livro que precisava ser escrito. [...] O livro fala a legítimos descontentes, de longa data. Os estudiosos da tradição clássica, tanto na literatura quanto na arte, claramente não estiveram dispostos a permitir aos cristãos do período pré-constantiniano e imediatamente pós-constantiniano a criação de nada de original. [...] A tendência a reduzir grande parte da arte pós-constantiniana a modelos imperiais também pressupôs um mundo claustrofobicamente centralizado, no qual toda a pompa e o cerimonial giravam somente em torno do imperador. O Império Romano tardio não era assim (BROWN, 1995: 499-500).¹²⁸

¹²⁷ “In the oldest catacombs, images of salvation taken from the Old Testament predominate; there are, however, a few instances of the Christ-Thaumaturge, particularly in the representation of the resurrection of Lazarus. But the catacombs and the sarcophagus reliefs of the fourth century freely multiply instances of the miracles of Jesus. What seems to have happened is that the image-makers and their clients grew increasingly conscious of the idea of a more personal image of Jesus, this individualization developing through his thaumaturgical works” (GRABAR, 1980: 12). Tradução nossa em citações de André Grabar.

¹²⁸ “What no one can deny is that this is a book that needed to be written. [...] The book speaks to legitimate and long-felt discontents. Scholars of the classical tradition, both in literature and in art, have been notoriously unwilling to allow the Christians of the pre-Constantinian and the immediately post-Constantinian periods to create anything new of their own. [...] The tendency to reduce so much of post-Constantinian art to imperial models also assumed a claustrophobically centralized world,

A crítica mais séria de Brown foi contra a tendência de Mathews a um dualismo exacerbado, que deixa o leitor sempre com a sensação de estar diante de um “ou isto ou aquilo”: cada uma das representações de Cristo é, ou um espelho das cerimônias da corte, e, portanto, um canal das mensagens subjacentes a tais associações imperiais, ou então o seu exato oposto, ou seja, uma mensagem anti-imperial, ou anti-imperial por ser anti-ariana. Foi isso o que mais incomodou Brown (1995: 501): “O que é mais importante é que os leitores que estiverem procurando em *The Clash of Gods* uma noção de como era realmente o Império Romano tardio recebem uma visão absolutamente dualista daquele mundo”.¹²⁹ Pois, segundo o historiador irlandês,

[o] século IV não era uma época organizada. Os contrastes nunca eram tão agudos como Mathews sugere. É possível partilhar do ceticismo de Mathews acerca de uma interpretação por demais “imperial” das representações da Entrada de Cristo em Jerusalém sem concordar com a alternativa que ele apresenta. [...] Pois, infelizmente, no Império Romano tardio [...] o poder geralmente significava proteção e o poder absoluto significava proteção absoluta. Cristo, segundo Atanásio, veio a um mundo que precisava da sua presença, do mesmo modo que uma cidade da fronteira precisa de um *adventus* imperial [...]. Num mundo em situação tão séria, consciente de tantos perigos, inversões irreverentes dos rituais básicos do poder, embora possam agradar a nós, modernos protegidos, não passariam tão facilmente pela cabeça das pessoas daquela época. (BROWN, 1995: 501).¹³⁰

Assim, para Brown a obra de Mathews é, “na melhor das hipóteses,

where all pomp and ceremony centered on the emperor alone. The later Roman empire was not like that” (BROWN, 1995: 499-500). Tradução nossa em citações de Peter Brown, exceto no caso de textos já publicados em português, como no caso da carta do Pseudo-Clemente.

¹²⁹ “What is more important is that readers who might wish to gain from *The Clash of Gods* a sense of what the later Roman empire was really like are presented with a starkly dualistic view of that world” (BROWN, 1995, p. 501).

¹³⁰ “The 4th century was not a tidy age. The contrasts were never as sharp as Mathews implies. It is possible to share Mathews’s skepticism of an overly ‘imperial’ interpretation of representations of Christ’s entry into Jerusalem without subscribing to the alternative that he suggests. [...] For, alas, in the later Roman empire [...] power often meant protection and absolute power meant absolute protection. Christ, wrote Athanasius, came to a world that needed his presence in much the same way as a frontier city needed an imperial *adventus* [...]. In so serious a world, aware of much danger, playful inversions of basic rituals of power, though they might delight us sheltered moderns, were less well thought of than we might suppose” (BROWN, 1995: 501). Logicamente, nenhum soberano antigo tinha condições de oferecer “proteção absoluta”, e nem nós, modernos, estamos tão protegidos assim.

anacrônica, ou, na pior, um exercício de *wishful thinking*”,¹³¹ e, numa passagem bastante, irônica, comenta:

Para o homem moderno, é um entusiasmo perdoável, afinal, o cristianismo antigo de Mathews é tão legal. Os imperadores, todo mundo sabe, estavam longe de ser legais. Eles tendiam a ter personalidades autoritárias. Sua arte era rígida e arrogante. [...] Cristo, portanto, seria imaginado como um deus e nunca como um imperador – ou, se não como um deus, pelo menos como um filósofo, que, ao contrário do imperador, é um cara legal (BROWN, 1995: 501).¹³²

Nessa linha, outra das passagens do livro que suscitou reações diversas foi o trecho a respeito dos mosaicos absidais, especialmente sobre o trono com o encosto alto e cheio de joias que aparece no já mencionado mosaico de Santa Pudenciana: para o autor norte-americano esse trono era apanágio exclusivo dos deuses; o assento típico e próprio do imperador seria a *sella curulis*, a cadeira cujas pernas em forma de S se entrecruzam formando um X (MATHEWS, 2003: 104-7), que vemos em numerosas obras antigas (Figura 141). Apontando a necessidade de uma relativização, Peter Brown (1996: 501) aponta que, em alguns exemplos, imperadores e até governadores de província aparecem em tronos elevados, como em certas moedas de Constâncio II; e Cristo, por sua vez, se senta em cadeiras sem encosto no mausoléu de *Silivri Kapi*, Istambul, recentemente descoberto, e no Sarcófago de Junius Bassus, que não é mencionado no livro, omissão que lhe rendeu muitas críticas. Em sua réplica, Mathews consegue se sair bem, pois responde que, embora nas obras invocadas Cristo de fato esteja sentado em cadeiras baixas, nenhuma das duas apresenta as pernas entrecruzadas típicas da *sella curulis*, enquanto que, no mesmo “bem conhecido Sarcófago de Junius Bassus”¹³³, ela é claramente mostrada como assento de Pôncio Pilatos (Figura 142).

¹³¹ “[At] best anachronistic, at worst an exercise in wishful thinking” (BROWN, 1995: 499).

¹³² “For modern persons, it is a pardonable enthusiasm, Mathew’s Early Christianity is so very nice. Emperors, as we all know, were usually far from nice. They tended to have authoritarian personalities. Their art was rigid and overbearing. [...] Christ, therefore, must have been thought of as a god and never as an emperor – or, if not as a god, at least as a philosopher, who, unlike the emperor, is a nice person” (BROWN, 1995: 499-501).

¹³³ As críticas que ele recebeu por não mencionar a obra em seu livro podem explicar por que ele escreveu dessa maneira: “on the well-known Junius Bassus sarcophagus” (MATHEWS, 1996: 178). No entanto, é possível que a omissão do sarcófago tenha se dado para evitar a discussão sobre a presença de *Coelus* sob os pés de Jesus, presente também no Arco de Galério.

Na esteira dessa mesma discussão, percebe-se que uma das maiores contribuições do livro foi no terreno metodológico: discutindo sobre a interpretação do mosaico a partir de uma chave imperial, Mathews cita o clássico estudo de André Grabar, no qual se lê que,

apesar da ausência de qualquer exemplo de uma *imago sacra* do imperador entronizado, é certo que o retrato do imperador em majestade, certado de seus servos, estava entre as formulas usadas para as efígies oficiais do monarca romano, e também para a imperatriz, no tempo do Império cristão (GRABAR *apud* MATHEWS, 2003: 100).¹³⁴

Seguindo a grande influência que Grabar exerceu na historiografia, outros estudiosos fazem a mesma associação, como Christa Ihm e Yves Christie; este último “explica o mosaico como um ‘Kaisertriumph’ cristianizado, derivado de composições do imperador cercado por seus *amici*, embora nenhuma composição desse tipo tenha chegado a nós” (MATHEWS, 2003: 100).¹³⁵ Então Mathews faz um paralelo disso com um famoso artigo do arqueólogo Karl Lehmann, no qual se afirma que as imagens de cúpulas e abóbadas paleocristãs teriam sido derivadas de esquemas pagãos de decoração de cúpulas, e que, por um processo gradual, conteúdos cristãos foram inseridos nessas fórmulas, mas o caráter cosmológico original e a presença de referências astrológicas às divindades celestes pagãs teriam permanecido intactos. Lehmann também faz uma forte associação dessas fórmulas com o culto imperial:

Como a tese de Grabar sobre os imperadores entronizados, o argumento de Lehmann se depara com uma lacuna flagrante nas evidências disponíveis, e como Grabar, Lehmann apela para a sua hipótese como se ela, de fato, suprisse a evidência ausente. A natureza circular da lógica parece não perturbá-lo, nem a seus leitores. Cúpulas ou tetos decorados romanos são extremamente raros, e para preencher esse vácuo Lehmann invoca uma grande variedade de materiais de outros meios, de mosaicos de piso à joalheria. Mas isso exige uma aceitação prévia da hipótese, não provada, de

¹³⁴ Este é o trecho de Grabar citado por Mathews: “[Despite] the absence of a single example of an *imago sacra* of the emperor enthroned, it is certain that the portrait of the emperor seated in majesty surrounded by his attendants was among the formulas used for official effigies of the Roman monarch as well as for the empress, at the time of the Christian Empire” (GRABAR, 1980: 79).

¹³⁵ “Yves Christie explains the mosaic as a Christianized ‘Kaisertriumph,’ dependent upon compositions of the emperor surrounded by his *amici*, although no such composition has survived” (MATHEWS, 2003: 100).

que tais objetos refletem a decoração real das cúpulas (MATHEWS, 1999: 144).¹³⁶

Ora, essas “pontes” metodológicas são realmente problemáticas, e o risco de um reducionismo é grande quando se interpreta uma obra ambígua e multifacetada como o mosaico de Santa Pudenciana como mais uma mera derivação do Arco de Constantino, mais uma “cópia” do tema do imperador entre seus conselheiros.

Jean-Michel Spieser, em seu artigo sobre as representações de Cristo nas absides paleocristãs, também concorda, no geral, com Mathews, mas, no caso de Santa Pudenciana, aponta que alguma relativização é necessária:

É somente no terceiro capítulo [...] que ele trata das imagens absidais. Ele analisa cuidadosamente a de Santa Pudenciana [...], percebendo um conjunto de detalhes que a distinguem das dos imperadores: os apóstolos estão sentados diante de Cristo; ele não tem coroa; mesmo estando vestido com ouro e púrpura, as cores imperiais *par excellence*, ele usa roupas civis e não o uniforme militar no qual essas cores eram usadas no contexto imperial; o trono de Cristo é claramente o trono de um deus e não o de um imperador, que permanecia essencialmente a *sella curulis*, ainda atestada no século VI. Esses argumentos parecem bem convincentes e é difícil negar a conclusão de Mathews de que a ênfase na divindade de Cristo era o principal objetivo a basear essas imagens. Mas essa posição contradiz absolutamente a interpretação mais antiga de que Cristo é representado como um imperador? A demonstração de Mathews precisa ser corrigida ou nuançada de duas maneiras. Primeiro, deve-se insistir no fato de que o sentido da imagem de Cristo mudou durante o século IV. Cristo como um mago, segurando seu bastão de maravilhas, e o Cristo como “cosmocrata” não pertencem ao mesmo estágio de evolução, mesmo se um tipo de representação não saiu de cena imediatamente após o outro ter aparecido. Segundo, embora essas novas imagens de Cristo, começando com a do Sarcófago de Junius Bassus, expressem, sobretudo, sua divindade, o deus que é representado daí em diante não é, obviamente, apenas um deus investido com muitos poderes; ele é o Deus todo-poderoso, o soberano do cosmos, o *pantocrator*.¹³⁷ A tarefa do artista cristão era representar Cristo,

¹³⁶ “Like Grabar’s thesis about enthroned emperors, Lehmann’s argument runs into a conspicuous gap in the surviving evidence, and like Grabar, Lehmann appeals to his hypothesis as if it in fact supplied the missing evidence. The circular nature of the logic seems not to have bothered him or his readers. Decorated Roman domes or ceilings are extremely scarce, and to fill this void Lehmann invokes a wide variety of material from other media, from floor mosaics to jewelry. But this requires prior acceptance of the unproven hypothesis that such objects reflect real dome decoration” (MATHEWS, 2003: 144).

¹³⁷ Aqui, também é interessante ressaltar que Mathews, numa longa nota, critica o uso excessivo desses dois termos na historiografia: *cosmocrata*, para se referir a Cristo, e *pantocrator*, às vezes usado até para deuses pagãos. Ele argumenta que a palavra *pantocrator* (literalmente “governante de tudo”) foi um neologismo inventado pelos tradutores da Septuaginta, depois usado no Credo de Niceia para a expressão “creio em Deus todo-poderoso”, mas para designar os ícones bizantinos de Cristo ele não é encontrado na documentação antes do século IX, portanto nem o famoso ícone do Sinai seria, a rigor, um *pantocrator*. Já a palavra *cosmocrata* era um epíteto clássico tradicional para

não como um imperador romano, mas de uma maneira que garantisse que os fiéis entenderiam sua soberania, sem incorrer em ambiguidade; o espectador tinha que saber se estava diante de uma imagem de Deus ou do seu imperador terreno.¹³⁸ Esse objetivo só poderia ser atingido através de um jogo sutil de semelhanças e dessemelhanças. [...] Procedendo dessa maneira, pode-se manter todos os argumentos de Mathews acerca da ausência de signos imperiais nas imagens de Cristo, sem ser preciso aderir a todas as suas conclusões. Cristo é realmente mostrado como um soberano, mas de uma maneira a evitar confusão com um imperador meramente humano (SPIESER, 1998: 66).¹³⁹

Os argumentos de Spieser são interessantes, mas mesmo essa posição intermediária, bem sensata, seria muito difícil de se expressar alguns anos atrás, quando a tese imperial ainda era um paradigma sufocante. É inegável que aspectos de soberania apareçam em algumas imagens de Cristo, como as cores mencionadas por Spieser, e a presença de Urano ou *Coelus* em alguns dos sarcófagos de meados do século IV, como o de Junius Bassus e o “174”. Por outro lado, é forçoso reconhecer que Mathews tem razão ao apontar que a interpretação

o deus Urano, personificação do céu, e para os planetas, e por extensão era usado para os reis que governavam “o mundo” (*cosmos*). Nas fontes cristãs, o termo era usado para designar os governantes “deste mundo”, incluindo as forças espirituais; portanto, chamar Cristo de “cosmocrata” equivaleria, segundo Mathews, a identificá-lo com um demônio (MATHEWS, 2003: 213-21 *passim*).

¹³⁸ Embora seja difícil imaginar que haveria, por parte dos fiéis, uma confusão desse tipo.

¹³⁹ “It is only in the third chapter [...] that he deals with apsidal images. He carefully scrutinizes the one in Santa Pudenziana, noting a number of details which distinguish representations of Christ from those of emperors: the apostles are represented seated before Christ; he lacks a crown; even when dressed in clothes adorned in gold and purple, the imperial colors *par excellence*, he wears civilian dress and not the military costume in which these colors were used in an imperial context; Christ's throne is clearly the throne of a god and not that of an emperor, which remained essentially the *sella curulis*, still attested in the sixth century. These arguments seem quite convincing and it is difficult to avoid Mathews's conclusion that emphasis on the divinity of Christ was the prime concern behind these images. But does his position absolutely contradict the older interpretation that Christ is represented as an emperor? Mathews's demonstration has to be corrected or nuanced in two ways. First, we must insist on the fact that the meaning of Christ's image changed during the fourth century. Christ as magician holding his wonder-working rod and Christ as ‘cosmocreator’ do not belong to the same stage of evolution, even though one type of representation did not pass out of use immediately after the other appeared. Second, although these new images of Christ, beginning with the one on the Junius Bassus sarcophagus, express, above all, his divinity, the god who is represented from then on is obviously not only a god invested with many powers; he is the almighty God, the sovereign of the cosmos, the *pantocrator*. The task of the Christian artist was to represent Christ not as a Roman emperor but in such a way as to ensure that believers understood his sovereignty, without incurring ambiguity; the spectator had to know whether he stood before a picture of God or one of his terrestrial emperor. This goal could be achieved only through a subtle play of similarities and dissimilarities. [...] Proceeding in this manner, we can retain all of Mathews's comments on the absence of imperial signs from pictures of Christ, without adhering to all of his conclusions. Christ actually is represented as a sovereign, but in such a way as to avoid confusion with a merely human emperor” (SPIESER, 1998: 66).

imperial pode não ser a única possível.

Já no que diz respeito à identificação de Cristo como um mago, Brown invoca a autoridade de Santo Agostinho, que condenava peremptoriamente qualquer associação de Cristo com os magos, para afirmar que dificilmente as autoridades da Igreja fomentariam uma política de imagens anti-imperiais, ainda que fosse para uma causa nobre como a luta contra o arianismo, se as mesmas levassem à identificação de Cristo como um mago, esse personagem tão questionável. Mathews também consegue replicar bem a essa crítica, bem como aquelas a respeito da Entrada em Jerusalém, e aproveita para nos lembrar que a análise dos textos antigos e a pesquisa das realidades sociais não bastam para fundamentar a interpretação de imagens, sendo fundamental a leitura das próprias obras:

A matéria-prima da História da Arte, contudo, são as imagens, e, infelizmente para Brown, as imagens em questão evitam cuidadosamente as alusões imperiais encontradas nos textos. [...] Nenhuma manobra de retórica pode transformar um rapaz montado num jumento num imperador em sua carruagem. [...] A respeito de Cristo como mago, Brown invoca um interessante texto no qual Agostinho buscou refutar acusações de que Cristo era um mago. A partir daí ele argumenta que, se o bispo Agostinho tinha uma opinião desfavorável, é pouco provável que os cristãos tivessem representado Cristo como um mago. No entanto, o bastão é o mais frequente atributo de Cristo depois do rolo de seu ensinamento. Na arte paleocristã, Ele é repetidamente mostrado tocando os pães e as ânforas ou erguendo os doentes e os mortos com seu miraculoso bastão. A desaprovação de Agostinho não podia fazer o mago desaparecer (MATHEWS, 1996: 178).¹⁴⁰

Com efeito, as relações entre a cultura figurativa e a cultura escrita na Antiguidade geralmente não recebem a atenção que deveriam nos estudos sobre a arte antiga e paleocristã. Os estudiosos da arte e da iconografia citam obras e mais obras, até de cantos longínquos do ecúmeno cristão, mas pouco se debruçam sobre a Patrística, como se os artesãos e encomendantes nunca lessem nem ouvissem

¹⁴⁰ “The business of art history, however, is images, and inconveniently for Brown the images in question studiously avoid the imperial allusions found in the texts. [...] No tricks of rhetoric can make a boy on an ass into an emperor riding in his chariot. [...] Concerning Christ the magician, Brown invokes an interesting text in which Augustine sought to refute accusations that Christ was a magician. From this he argues that if Bishop Augustine disapproved, it is not likely that Christians would have depicted Christ as a magician. Notwithstanding, the wand is Christ’s most frequent attribute after the scroll of his teaching. Repeatedly in Early Christian art he is shown touching loaves and amphorae or raising the sick and the dead with his miraculous wand. Augustine’s disapproval could not make the magician vanish” (MATHEWS, 1996: 178).

sermões, enquanto que os estudiosos da filosofia e da literatura antiga, incluindo os da Patrística, por sua vez, simplesmente ignoram totalmente, ou quase, o universo visual e figurativo em que viviam os escritores, filósofos e os prelados e fiéis cristãos. Por outro lado, pode-se colocar a seguinte reflexão: se não havia, como Mathews afirma, uma iconografia anterior que desse ênfase em milagres ou feitos mágicos, isso quer dizer que a própria noção de mago era problemática também para os pagãos, e os cristãos estavam criando algo novo nessas imagens de milagres, e resta saber como elas seriam lidas na época. Se nenhum deus ou mago havia sido mostrado antes usando o bastão, quando muito apoiados numa espécie de bengala, isso quer dizer que o elemento era, a bem dizer, inédito na iconografia; esse Jesus “fazedor de milagres” foi, portanto, uma invenção cristã, assim como o foram, já vimos, os sarcófagos de duplo registro, a *Traditio legis* e, como veremos, a representação de códices; podemos incorrer em erro ao interpretá-lo automaticamente como um “bastão de mago”.

Mathews também responde bem às críticas sobre suas afirmações acerca dos afrescos e sarcófagos que mostram Cristo como “um deus do homem comum”, um “deus das bases”,¹⁴¹ e reafirma seus argumentos:

[Brown] pode criticar minhas metáforas, mas como podemos chamar um deus que é mostrado abraçando gentilmente um leproso ou colocando uma mão quente e benfazeja numa mulher com problemas menstruais [...]? Nenhum dos deuses da Antiguidade, e com certeza nenhum imperador, foi mostrado tão intimamente envolvido nos problemas humanos, e essa, proponho, é a razão da imensa popularidade dessas imagens (MATHEWS, 1996: 178).¹⁴²

Mas, como apontado por Russo, Mathews não respondeu a todas as críticas. A respeito da observação de Brown de que ele teria exagerado enormemente a influência da controvérsia ariana, que teria direcionado a atitude dos cristãos para com o imperador, e contribuído para o surgimento de uma arte “autônoma”, ele nada

¹⁴¹ As expressões usadas por Mathews são *little man* e *grass-roots*. Esta última foi traduzida na edição italiana como *radici*, mas para nós a palavra *raízes* não traz a mesma ideia que a expressão inglesa transmite, qual seja, a das *bases* de um partido, de um sindicato ou de um movimento.

¹⁴² “[Brown] may fault my metaphors, but what are we to call a god who is shown gently embracing a lepper or placing a warm, healing hand on a woman with menstrual problems [...]? None of the gods of antiquity, and certainly no emperor, was shown so intimately involved in human problems, and this, I submit, is the reason for the immense popularity of these images” (MATHEWS, 1996: 178).

diz. Do mesmo modo, ficaram sem resposta os comentários de Brown (1995: 500) sobre aquilo que ele considerou “um interlúdio desnecessariamente deselegante, porque demasiado duro”,¹⁴³ sobre os afamados historiadores que, nos anos 30, propuseram e divulgaram a tese imperial – nesse trecho do livro Mathews se aventura pela História intelectual, e propõe que, por trás da “mística imperial”, estaria uma nostalgia pelo passado de glória dos estados imperiais em que aqueles estudiosos viveram na sua juventude.

Com efeito, Ernst Kantorowicz veio de uma rica família prussiana, foi voluntário na Primeira Guerra e recebeu com tristeza a queda do imperador alemão Guilherme II, em 1918. Além disso, na juventude, foi admirador do poeta Stefan George, e, como este último, nutria o sonho, típico daquela geração de conservadorismo romântico, de uma Alemanha nova e pura, mas, sendo judeu, teve que fugir de Berlim após a Noite dos Cristais, em 1938. Por sua vez, Andreas Alföldi, após também lutar na Primeira Guerra, no Exército austro-húngaro, tornou-se estudioso das insígnias imperiais tardo-romanas e ficou consternado com a queda da dinastia dos Habsburgo. Como Kantorowicz, Alföldi terminou sua carreira na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Por fim, André Grabar vinha de uma família de altos magistrados e militares da corte dos czares russos. Em 1920, em plena revolução bolchevique, conseguiu fugir da Rússia com a mãe. Em 1936 publicou seu famoso livro sobre a influência do imperador na arte bizantina, e ao longo dos anos desenvolveu um estreito intercâmbio com o instituto norte-americano *Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies*, relação que culminou numa série de conferências em 1961, que deram origem ao livro *Christian Iconography: a study of its origins*, depois publicado na França com o título *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, acrescido de uma segunda parte sobre a arte medieval, e que acabou se tornando sua obra mais conhecida e importante.

E o que Brown mais critica é justamente essa argumentação que conecta a rejeição de uma teoria ao passado político ou social de seus proponentes, como se um estudioso não pudesse ter dado uma contribuição à sua disciplina por ter, na juventude, acreditado numa ou noutra corrente política. Além do mais, talvez a

¹⁴³ “[An] unnecessarily unattractive, because ungenerous, interlude [...]” (BROWN, 1995: 500).

“nostalgia” não seja a única, ou a melhor, forma de explicar que toda uma geração de estudiosos aderisse à interpretação imperial. No primeiro capítulo, já foi dito que, até o início do século XX, a maioria dos arqueólogos fazia parte do clero católico ou convivia de perto com o alto clero católico, e o resultado foi uma tendência a perceber, nas obras paleocristãs, dogmas em demasia. Nos anos 20 já se esboçava uma reação contra essas formas de leitura; em seu artigo na *Strena Buliciana*, o arqueólogo e historiador protestante Victor Schultze (1924: 331) criticava o predomínio de uma historiografia “dogmática”:

O grave erro até hoje ainda não completamente superado dos antigos intérpretes, que eram mais teólogos do que arqueólogos, veio do fato de que eles buscaram na literatura erudita teológica o meio para a explicação dos monumentos paleocristãos, ao invés de buscá-la nas fontes, que nos abrem a vida e o pensamento da comunidade. Em meu trabalho *Estudos arqueológicos sobre os monumentos paleocristãos* (1880), já contestei essa teoria puramente doutrinária e a-histórica e, devo dizer, simultaneamente preparei o único solo sobre o qual se podem alcançar resultados certos e irrefutáveis.¹⁴⁴

Pois bem, na década seguinte apareceram estudiosos que propunham uma interpretação eminentemente política da arte paleocristã; pareceu-lhes, provavelmente, o melhor caminho para a criação de uma historiografia mais laica nesse campo. Na época, a História política ainda possuía bastante prestígio, mesmo que as narrativas meramente factuais e concentradas na diplomacia começassem a declinar; lembremo-nos que Marc Bloch se considerava basicamente um historiador político, e acreditava estar fazendo nada mais que História política com *Os reis taumaturgos*. No entanto, como o terreno da História da arte, especialmente a paleocristã, é um campo mais conservador, o que ocorreu foi que uma abordagem de cunho bastante eclesiástico foi substituída por uma abordagem política, mas com um viés ainda muito baseado na historiografia oitocentista, quando a História política ainda era centrada somente nas cortes, na diplomacia e na guerra. Por isso, talvez

¹⁴⁴ “Der folgenschwere, auch heute noch nicht ganz überwundene Irrtum der ältern Interpreten, die mehr Theologen als Archäologen waren, bestand darin, dass sie die Mittel zur Erläuterung der altchristlichen Denkmäler aus der gelehrten theologischen Literatur holten statt aus den Quellen, die uns Leben und Denken der Gemeinden aufschliessen. Ich habe zuerst in meinen ‚Archäologischen Studien über altchristliche Monumente‘ (1880) diese ungeschichtliche und rein doktrinäre Theorie bekämpft und, wie ich aussprechen darf, zugleich den Boden bereitet, auf dem allein gesicherte und unanfechtbare Ergebnisse zu gewinnen sind” (SCHULTZE, 1924: 331).

não seja realmente correto dizer que Grabar, Kantorowicz e Alföldi tenham sido simplesmente nostálgicos, pois na época eles atuaram, na verdade, como inovadores, mesmo que não adotassem as mais modernas concepções históricas. Além disso, mesmo tendo suas crenças religiosas, como homens do século XX poderiam achar que as explicações políticas fossem mais “profundas” que as “meramente” religiosas; é típica do mundo contemporâneo a ideia de que tudo “se resume” à política, ou à economia, dependendo do espectro teórico, e as crenças religiosas e fenômenos culturais em geral seriam apenas bobagens, quando muito epifenômenos; muitas vezes, esse ponto de vista não é explicitamente formalizado, mas não deixa de estar presente. Esse influxo laicizante foi importante, em sua época, para trazer aos estudos paleocristãos uma abordagem mais neutra. Assim, Bovini, um dos organizadores do *Repertorium der christliche-antiken Sarkophage*, publicou, com patrocínio pontifício, vários livros sobre os sarcófagos paleocristãos, mas que já são obras plenamente inseridas na mesma tradição de isenção e objetividade das outras áreas da Arqueologia, e ele nos alerta contra os dois extremos nos quais a Arqueologia cristã poderia cair (1949: 3): de um lado, um “excesso de simbolismo” sempre em busca de intenções dogmáticas, do outro uma redução do estudo a “simples interpretações de caráter puramente histórico ou decorativo”¹⁴⁵, caso em que poderíamos inserir a interpretação exclusivamente política. Mas, agora, depois de décadas de aproximação da História com a Antropologia, é novamente possível analisar, com um novo olhar, o(s) significado(s) religioso(s) dessas obras, e o apego intransigente à explicação política baseada somente na influência de um Estado supostamente todo-poderoso se tornou, ao invés de uma ferramenta útil, tão somente um obstáculo à investigação. Até mesmo a concepção do que seja História política já se transformou bastante nas últimas décadas: não podem ser ignoradas as contribuições, por exemplo, de Foucault, com sua noção da “microfísica do poder”, que mostra como o poder político se fragmenta em células menores, gerando pequenos poderes que, às vezes, buscam objetivos contrários e acabam por se entrecocar; Pierre Bourdieu, com sua noção de *campo*, nos mostra como os artesãos especializados tinham suas próprias convenções

¹⁴⁵ “[Semplici] interpretazioni di carattere puramente storico o decorativo” (BOVINI, 1949: 3).

profissionais, tradições que às vezes remontavam a séculos, independentes dos poderes políticos vigentes em cada época; e Norbert Elias, que partilha com Bourdieu o conceito de *habitus*, convida-nos a ver, na própria formação social das pessoas (ou dos “agentes”), a origem de sua especificidade individual, de seus talentos, inclinações e opiniões, o que equivale a dizer que, dentro do campo dos escultores de sarcófagos, por exemplo, por mais rígidas que fossem as convenções herdadas, cada artesão tinha uma margem de liberdade e de decisão, não sendo jamais proveitoso vê-los como meros executores, seja das tradições, seja de influxos do poder político ou das autoridades religiosas.

No final das contas, apesar de tantas críticas, Brown diz que o livro é bem vindo por renovar a historiografia, mas sem deixar de criticar mais uma vez a dureza para com os historiadores precedentes:

O livro pode não ter respondido as questões de maneira satisfatória. Mas ele, sem dúvida, renovou as discussões sobre as origens, o significado e o impacto das imagens paleocristãs. Mathews não nos deixará cochilar de novo no embalo confortável da tradição herdada. Melhor assim. Vamos torcer para que a discussão continue, com toda a erudição e toda a cortesia intelectual que um tema de tal importância, tratado nesse livro com tanta verve, merece (BROWN, 1995: 502).¹⁴⁶

Em suma, o livro de Mathews tem bons argumentos, com alguns exageros, mas o seu mérito fundamental foi ter aberto uma brecha para que novas abordagens tenham mais espaço; aos poucos, ele ganha maior aceitação, e se começam a perceber as novas possibilidades. Russo, que concorda com o autor norte-americano, argumenta contra o risco de se encarar a Igreja antiga apenas com o ponto de vista do trono imperial, como se Cristo fosse apenas, no dizer de Deckers, um “irmão gêmeo” do imperador, e chama a atenção para toda a complexidade do período, sugerindo ao mesmo tempo caminhos interessantes para estudos futuros:

A Igreja não lia as Sagradas Escrituras? Não lia os Evangelhos? Não lia São Paulo e o Apocalipse? E as disputas cristológicas? E o fenômeno do

¹⁴⁶ “The book may not have answered the questions in a satisfactory manner. But it has, without a doubt, started up afresh the discussion of the origin, meaning, and impact of Early Christian images. Mathews will not let us doze off again in the comfortable embrace of received wisdom. So much the better. Let us hope that the discussion will continue, with all the erudition and the intellectual courtesy which a topic of such importance, presented to us in this book with such verve, deserves to receive” (BROWN, 1995: 502).

monasticismo? E os Pais da Igreja e os concílios? Não se tinha mais a consciência do escândalo da cruz? Não era “escandaloso” que Deus se tivesse feito homem? Não era escandalosa por excelência a Paixão e a morte na cruz (RUSSO, 2005: XL)?¹⁴⁷

Mas foi ao discutir sobre o “Cristo camaleão”, ou seja, a variedade de representações atribuídas a Cristo, e relacioná-las às imagens tradicionais dos deuses, que Mathews atraiu mais polêmica e oposição, pois ele discute, direta e francamente, a questão da sexualidade de Cristo na arte paleocristã, a exemplo do que já vem sendo feito para outros períodos:

Nenhum tema é um tabu maior, na História da arte, do que a sexualidade de Cristo. A respeito da arte renascentista, Leo Steinberg fez um levantamento das táticas pelas quais os historiadores da arte evitam lidar com as imagens que colocam a genitália de Cristo à mostra.¹⁴⁸ Steinberg propôs uma explicação muito plausível para essas imagens renascentistas explícitas, baseando-se na literatura sermonística do período. A masculinidade de Cristo era a garantia de sua plena Encarnação; a não ser que ele assumisse a natureza humana em sua inteireza, ele não poderia redimi-la em sua inteireza. [...] Mas, como um todo, a questão da sexualidade de Cristo é conspicuamente ausente das discussões especializadas; e na literatura a respeito do período paleocristã ela nunca é mencionada (MATHEWS, 2003: 119-21).¹⁴⁹

A partir da percepção dessa lacuna, ele afirma, surpreendentemente, que, “além de suas manifestações viris, as imagens paleocristãs de Cristo tinham geralmente um aspecto decididamente feminino que não podemos desconsiderar sem mais nem menos” (MATHEWS, 2003: 121).¹⁵⁰

¹⁴⁷ “La Chiesa non leggeva le Sacre Scritture? non leggeva gli Evangelii? non leggeva san Paolo e l’Apocalissi? e le dispute cristologiche? e il fenomeno del monachesimo? e i Padri della Chiesa e i Concili? non si aveva più consapevolezza dello scandalo della Croce? non era ‘scandaloso’ che Dio si fosse fatto uomo? non era scandalosa per eccellenza la passione e la morte in croce” (RUSSO, 2005: XL)?

¹⁴⁸ O livro de Leo Steinberg, não publicado no Brasil, se chama *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Nova York: University of Chicago Press, 1983. No Brasil, Steinberg é mais conhecido por seu livro *Outros critérios*, publicado pela Cosac & Naify.

¹⁴⁹ “No subject is more taboo in art history than the sexuality of Christ. In Renaissance art, Leo Steinberg has documented the tactful evasions by which art historians have traditionally avoided dealing with imagery that unashamedly put the genitalia of Christ on display. Steinberg has advanced a very plausible explanation for explicit sexual imagery in the Renaissance based on sermon literature of the period. Christ’s male sexuality was the guarantee of his full Incarnation; unless he assumed all of human nature he could not redeem all of human nature. [...] But as a whole, the issue of Christ’s sexuality is conspicuously absent from scholarly discussion; in the literature concerning the Early Christian period it is never mentioned” (MATHEWS, 2003: 119-21).

¹⁵⁰ “But alongside his virile manifestations, Christ in Early Christian art often showed a decidedly

Entre as imagens nas quais ele afirma encontrar esse Jesus “andrógino”, estão obras de um amplo período, do século IV ao VI. Em algumas delas, o autor sugere até mesmo a existência de seios, por exemplo, na estatueta do Museo Nazionale Romano (ver Figura 97)¹⁵¹; o mosaico na cúpula do Batistério dos Arianos, em Ravena; o mosaico absidal da Igreja paleocristã de Hosios David, em Tessalônica, uma visão apocalíptica com os quatro seres vivos da visão de Ezequiel (Figura 143):

O rosto, redondo e cheio, é macio e imberbe, emoldurado com um leve cabelo que cai copiosamente sobre os ombros. Seu corpo também não mostra nenhum vigor masculino: os ombros são estreitos e inclinados, e os quadris são largos. Na verdade, quando o mosaico foi redescoberto, em 1926 [...], houve, em Tessalônica, quem pensasse que se tratava de uma imagem da Virgem (MATHEWS, 2003: 118).¹⁵²

Há também alguns sarcófagos de Ravena do século V (Figuras 144 e 145). Ele afirma que essa possível androginia não era gratuita, mas fruto de um simbolismo teológico que remontaria aos tempos apostólicos, expresso, por exemplo, na Carta aos Gálatas (3: 27-8): “Todos vós que fostes batizados em Cristo, vos revestistes de Cristo. Já não há judeu nem grego, nem escravo nem livre, nem homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo Jesus”. Mas muitos consideraram essas afirmações exageradas, gratuitas e anacrônicas, uma mera projeção das identidades sexuais mais fluidas da nossa época. Realmente, cabem aqui algumas comparações: no que diz respeito aos seios, é possível encontrá-los em outros lugares: Bovini (1949: 80) já chamava a atenção para o seio de um dos dois homens do famoso Sarcófago dos Dois Irmãos, do Museu Pio Cristiano (Figura 146):

Pode-se ver muito bem que os dois bustos esculpidos, dentro da concha do medalhão que os emoldura, foram, na origem, preparados para um casal de esposos; sendo necessário, ao contrário, empregar o sarcófago para dois homens, provavelmente dois irmãos, o escultor tentou transformar o busto

feminine aspect which we overlook at our own risk” (MATHEWS, 2003: 121).

¹⁵¹ Como dito antes, durante algum tempo se pensou que a estatueta representasse uma poetisa.

¹⁵² “The round, full face is soft and beardless, encircled with light hair that falls copiously on his shoulders. His body too lacks any masculine vigor: the shoulders are narrow and sloping, and the hips are broad. Indeed when the mosaic was re-discovered in 1926 [...], there were some in Thessalonika who thought it must be an image of the Virgin” (MATHEWS, 2003: 118).

feminino em masculino, tendo sucesso no que diz respeito ao rosto, mas não para o seio, que permaneceu ainda evidentemente feminino.¹⁵³

E, para discutir sobre a semelhança de Cristo com os filósofos, Mathews também mostra um dos bustos encontrados na êxedra de uma casa de Afrodísias, Turquia, onde funcionava uma das últimas escolas filosóficas da Antiguidade. Esse busto parece representar o mestre da escola; Mathews comenta sobre os seus cabelos e sua barba, mas nada diz sobre seus “seios”, claramente visíveis (Figura 147). Por esses dois exemplos, pode-se perceber que uma figura masculina com o peito proeminente, nas estátuas e nos relevos dos sarcófagos antigos, aparentemente não significava necessariamente que tivesse seios. Porém, isso não quer dizer que a discussão de Mathews seja desprovida de valor, pois se a afirmação sobre os seios podem ter sido fruto de um excesso de imaginação, ele foi o primeiro, depois de Gerke, a levantar novamente a questão dos cabelos de Cristo:

Embora os especialistas pareçam considerar o penteado de Cristo algo tão trivial que não merece atenção, é óbvio que os estilos de cabelos eram muito importantes para os artistas. O cabelo de Cristo sempre o destaca dos outros participantes. [...] Há muitas variações nos tipos de cabelos, mas ele é geralmente longo e solto, e sempre tem o efeito de distanciá-lo daqueles em torno. [...] A extravagância, a sensualidade, a exuberância dos cabelos de Cristo eram claramente intencionais e não podem ter sido ignorados pelos espectadores contemporâneos. A questão é o que eles significam. No mundo antigo, como aliás em todos os períodos da história humana, houve uma linguagem dos cabelos. Os cabelos são uma das maneiras pela qual nos apresentamos ao mundo. O penteado de Cristo claramente não tem nada a ver com o imaginário imperial. Nenhum imperador, e na verdade nenhum homem romano usaria cabelos desse jeito. [...] Os filósofos transgrediam a norma como um gesto de desafio aos padrões do mundo. [...] Embora Cristo se vista e se apresente como um filósofo, seu rosto e seus cabelos dizem algo mais. [...] Na arte grega e romana, os cabelos longos eram uma marca de divindade. [...] [Assim], quando Cristo ganha um rosto jovem e imberbe, e cachos longos e soltos, ele é colocado na companhia de Apolo e Dionísio. [...] É significativo que esses dois deuses jovens e com longos cabelos tenham importantes aspectos andróginos. [...] Em outras palavras, ao deixar os cabelos de Cristo longos, isso lhe dá uma aura de divindade que o distancia dos discípulos e observadores que são representados com ele. Ao mesmo tempo, da mesma forma que ele assume

¹⁵³ “Si vede cioè benissimo che i due busti ricavati entro la valva di conchiglia che li racchiude erano stati in origine preparati per una coppia di sposi; dovendosi invece impiegare il sarcofago per due uomini, probabilmente due fratelli, lo scultore ha cercato di trasformare in maschile il busto femminile, riuscendovi per quanto riguarda il volto, ma non per il seno che è rimasto ancora evidentemente femminile” (BOVINI, 1949: 80).

a postura de Apolo ou Dionísio, ele ganha algo de seu aspecto feminino também (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).¹⁵⁴

Assim, mesmo se a “androginia” percebida por Mathews possa ser um exagero, talvez tenha havido de fato um esforço para representar Jesus de maneira mais delicada, como um filósofo consumado, sereno, e ao mesmo tempo como um deus vitorioso, mas cuja vitória não “esmaga” o fiel com a potência de um Júpiter, por exemplo. O homem de interesses intelectuais já figurava nos sarcófagos pagãos há muito tempo, mas na arte monumental o que continuava sendo valorizado era o guerreiro, o governante autocrata. Agora, nessa arte cristã nascente, é o mestre delicado e atento que vai ganhando mais espaço, numa valorização mais pronunciada dos valores intelectuais e espirituais, em detrimento dos tradicionais valores bélicos e agonísticos que haviam caracterizado a cultura clássica.

¹⁵⁴ “Though scholarship seems to have regarded the coiffure of Christ as too trivial to be worth attention, it is clear that hairstyles were very important to the artists. Christ’s hair always sets him apart from his companions. [...] There are many variations to Christ’s hairstyle, but it is generally long and loose and always has the effect of distancing him from those around him. [...] The extravagance, the sensuality, the voluptuousness of Christ’s hair was clearly intentional and cannot have been missed by contemporary viewers. The question is what it all means. In the ancient world, as indeed in all periods of human history, there was a language of hairstyles. Hair is one of the ways we have of defining how we present ourselves to the world. Clearly Christ’s coiffure has nothing to do with imperial imagery. No emperor, in fact, no Roman male would wear his hair like this. [...] Philosophers violated the norm as a gesture of defiance of the standards of the world. [...] Though Christ dresses and poses as a philosopher, his face and hair say something more. [...] In Greek and Roman art loose, long hair was a mark of divinity. [...] [So] when Christ is given a youthful, beardless face and loose, long locks it assimilates him into the company of Apollo and Dionysus. [...] It is significant that both of these youthful, long-haired gods had important androgynous aspects. [...] In other words, in letting his hair down Christ took on an aura of divinity that set him apart from the disciples and onlookers who are represented with him. At the same time, insofar as he copied the look of Apollo or Dionysus, he assumed something of their feminine aspect as well” (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).

CAPÍTULO 4 – COISAS VELHAS E COISAS NOVAS

Se o aspecto feminino dos deuses, com seus cabelos luxuriantes, pode ser um veio fecundo de estudos, também o é a questão, não discutida por Mathews, da dualidade da imagem de Cristo – jovem/maduro – que aparece em um número não desprezível de monumentos. Geralmente se considera que o ponto alto desse fenômeno são os mosaicos do período ostrogodo da Basílica de Sant’Apollinare Nuovo, de Ravena. Com efeito, todos os mosaicos do lado esquerdo da nave, que contam a sua vida pública, mostram um Cristo jovem e imberbe, e todos os do lado direito da nave, que mostram seu julgamento, Paixão e Ressurreição, já trazem o Cristo maduro, barbado e de longos cabelos. No entanto, esses mosaicos, do início do século VI, embora interessantíssimos, saem do escopo cronológico desta tese; ademais, a dualidade neles expressa, embora tenha ganhado uma forma mais sistemática, é herdeira do mesmo fenômeno que já se nota nos sarcófagos do século IV: no capítulo anterior, foi mencionado um sarcófago policênico com milagres, no qual já se percebe uma variação no comprimento dos cabelos de Jesus (ver Figura 53); dos sarcófagos já citados, temos ainda o sarcófago colunar de Arles (ver Figura 109) e o sarcófago monumental da Igreja de San Giovanni in Valle, de Verona (ver Figura 110) – em ambos, Cristo é imberbe nas cenas laterais, e maduro, barbado e com cabelos longos na composição triunfal do centro. Acontece que a dualidade jovem/maduro já existia nas representações de Dionísio, como se nota em diversas hermas com o busto duplo do deus, jovem de um lado, maduro do outro, como neste par de hermas do Museu Palatino em Roma, cópias romanas de originais gregos do século V a.C. (Figuras 148 e 149). Aparentemente, não apenas os cabelos luxuriantes e a androginia de Dionísio (Figura 150) podem ter influenciado a iconografia de Cristo, mas também essa dualidade. Isso não significa, como às vezes se afirma, que Cristo fosse uma “cópia” ou uma mera “adaptação” de outros deuses. Há razões para que os cristãos tenham expressado essa dualidade: os próprios evangelhos enfatizam um sistema simbólico de pares complementares em relação à figura de Cristo: Pai/Filho, morte/ressurreição, Verbo/carne, visível/invisível; esse dualismo de opostos mútuos, muito rico do ponto de vista

antropológico, por si só já seria um ponto de partida para uma iconografia, que as tradições de representação dos deuses pagãos poderiam ter ajudado a despertar.

Mas, nesse período, anterior aos mosaicos de Ravena, nenhum monumento paleocristão é tão intrigante, no que diz respeito à dualidade, quanto o grande sarcófago conservado sob o púlpito da Basílica de Santo Ambrósio, de Milão, do lado esquerdo da nave principal, e chamado, pela tradição, de “Sarcófago de Estilicão”. Ele está inserido no conjunto dos sarcófagos de “portas cidadinas”, como os acima referidos, de Verona e de Ancona, o do Louvre, bem como o do bispo Concordius, de Arles; como é comum nesses monumentos da época teodosiana, o sarcófago de Milão exhibe relevos escultóricos nos seus quatro lados. O curioso é que os dois lados maiores são igualmente preenchidos com representações de Cristo com o Colégio Apostólico, mas de forma diferente: na face voltada para o lado sul, para o lado do Evangelho (se é que essa nomenclatura já era usada), que não é visível para o visitante, o Colégio Apostólico é mesclado à iconografia triunfal: o Cristo maduro, de barba e cabelos longos, de pé sobre um monte, ergue o braço direito à altura dos ombros, enquanto um longo rolo se desenrola de sua mão esquerda (Figura 151). Duas pequenas figuras se ajoelham a seus pés; os dois apóstolos a seu lado são destacados, mas outros dez se enfileiram, tendo cada um uma ovelha abaixo de si. Já a face posterior do sarcófago é visível, pois é voltada para o centro da nave, apesar de ter a sua visibilidade prejudicada por uma coluna; aí, vemos uma estrutura semelhante, também com portas cidadinas, mas Cristo, aqui, é bem diferente: sentado sobre um monte, jovem, imberbe, com cabelos não tão longos, ensina ao Colégio Apostólico, e, ao invés de desenrolar um rolo, segura em suas mãos um códice aberto (Figura 152). A postura de Jesus é semelhante ao que vimos em Santa Pudenciana, os pés repousam no monte como sobre um plano inclinado. A dualidade dos dois lados do sarcófago não se restringe, portanto, à questão da idade: jovem/maduro, barbado/imberbe, mas envolve também a posição: de pé/sentado, e, ainda mais interessante, o formato dos livros: rolo/códice. Essa duplicidade não pode ser vista apenas como simbólica, pois se vivia então a transição entre os dois formatos, e ambos existiam objetivamente, o que, de certa forma, empresta uma dimensão “histórica” a esse monumento paleocristão.

Ao abordar o surgimento dessa dimensão nova na arte paleocristã, este

capítulo busca também discutir alguns elementos bem pouco abordados na historiografia da área. Explicar as razões precisas para as mudanças iconográficas pelas quais passou a arte cristã não é tarefa simples. Embora o Cristo maduro tenha conseguido adquirir certa proeminência, o tipo jovem ainda continuou sendo usado durante muito tempo, e ainda mais tipos foram incorporados, como o Ancião. O século IV foi uma época complexa, nas esferas política, cultural e religiosa, e com certeza não existe uma explicação simples e unívoca para as variações na iconografia de Cristo, por isso se devem procurar, na complexidade mesma, algumas indicações e pistas indiretas. Embora exista hoje um número razoável de autores que associam a figura de Cristo aos filósofos, e não só ao imperador, e mesmo que Spieser, Mathews e Jensen defendam que a controvérsia do arianismo tenha valor explicativo na evolução da sua representação, percebe-se que eles ainda se apegam ao universo tradicional do mundo erudito e clássico, à tradição helenístico-romana, ao relacionar a imagem de Cristo somente aos filósofos e deuses tradicionais. Busca-se, aqui, discutir aspectos mais amplos e menos discutidos da Antiguidade Tardia, relacionados com a vida intelectual e espiritual, especialmente dentro da própria Igreja, e levando também em consideração os processos em curso na porção oriental do império e em províncias distantes, que possam ter exercido influência sobre a cultura visual e figurativa no século IV. Mas em nenhum momento se pretende que a tradição filosófica não tenha sido importante; pelo contrário, este será o primeiro tópico a ser discutido, pois a semelhança “física” de Cristo com os filósofos pagãos realmente se tornou cada vez maior, e os filósofos da Antiguidade Tardia, especialmente os do século IV, passaram a ser encarados de maneira muito diferente em relação aos filósofos clássicos, e eram considerados seres especiais, da mesma forma que os santos cristãos viriam a ser. Seguindo, a seguir, a sugestão de Eugenio Russo, será discutida a possibilidade de uma influência do monasticismo sobre a cultura visual do século IV, e serão buscados indícios, em alguns textos do período, de transformações culturais na Igreja, incluindo uma nova forma de valorização da barba, ressignificada como um sinal de virtude cristã. Por fim, discute-se a transição dos dois formatos do livro. O processo através do qual a arte paleocristã, especialmente a escultura funerária, documenta essa mudança pode estar, de

alguma forma, ligado aos processos mencionados acima: no final do século IV, novos personagens, como os eremitas, monges e bispos cristãos, passaram a ter condições para concorrer, no nível do imaginário, com o prestígio dos sábios e filósofos pagãos. Ao mesmo tempo em que foi se tornando mais natural imaginar o Senhor com barba e longos cabelos, tornou-se também natural supor que a sabedoria por ele revelada seria transmitida por meio de um códice, o novo formato de livro, utilizado, principalmente, pelos bispos cultos, e pelos monges em seus mosteiros, ambos interessados, como os antigos filósofos pagãos, raros mas ainda encontráveis, em formar bibliotecas.

4.1 – SÁBIOS E SANTOS NO SÉCULO IV

4.1.1 – A tradição filosófica tardia

No sarcófago dito “da Via Salária”, comentado no segundo capítulo, nota-se, à esquerda, um senhor sentado, lendo um rolo semidesenrolado; também a senhora à direita segura um rolo, mas fechado (ver Figura 48). Como vimos, há diversas possibilidades de interpretação; Marrou pensava tratar-se do casal de falecidos, e a presença do rolo em suas mãos intenta mostrar que era um casal de pessoas cultas. Se o sarcófago realmente tiver um caráter cristão, o que não é uma certeza, não se trataria, nesse caso, de uma mera cultura letrada, mas do estudo profundo dos evangelhos, dos textos bíblicos em geral, e da busca da espiritualidade. Mas, mesmo dentro do âmbito pagão, o estudo intelectual, filosófico ou literário não deixava de ter ressonâncias espirituais, a partir das tradições platônicas e pitagóricas. De qualquer modo, a figura desse homem sentado de perfil, de barba, trajando apenas um pálio, e ocupado em ler um livro em suas mãos, era a típica representação do homem letrado nos sarcófagos, tanto pagãos quanto cristãos. Essa associação da barba com a erudição já era uma tradição bem antiga: “Os gregos usaram barbas até o século V a.C. e, mesmo depois, filósofos e outras pessoas sérias mantiveram o antigo costume” (LAVÉ, 2003: 33). Segundo Paul Zanker, houve um grande incremento da popularidade da figura do homem letrado em Roma, nos séculos II e III, a partir do surgimento do que ele denomina um “culto do saber”:

O objeto desse culto era a cultura clássica como um todo. Para a sociedade romana ela aparecia sob a forma de uma entidade autônoma, um dogma religioso absoluto e inquestionável, ao qual se poderia pertencer através de passatempos culturais e do qual se poderia extrair um modelo de autorrealização e de comportamento apropriado [...]. Nesse processo, cada indivíduo tinha que se esforçar para se tornar, tanto quanto possível, um perfeito homem “clássico”. Isto não significava apenas “o cuidado de si”, como disse Michel Foucault, um modo filosófico de envolver tanto a alma quanto o corpo, mas também a conformação do ambiente físico de acordo com modelos gregos, incluindo a aparência corporal do indivíduo. Assim, no curso do século II, boa parte da população masculina do Império adotou um “rosto clássico”, ou ao menos a barba dos homens cultivados. Foi a barba de Adriano que marcou o ponto de virada (ZANKER, 1995: 202).¹⁵⁵

Essa adoção da barba pelos homens letrados acabou influenciando a arte romana, como nos diz Jensen (2005: 44), inclusive os sarcófagos cristãos:

Essa transição para o tipo barbado refletiu um interesse em ser retratado como intelectuais, até mesmo à moda dos filósofos e poetas, com cabelos e barbas mais longos. Eles carregavam rolos manuscritos nas mãos ou os tinham em cestos aos pés. Uma figura popular na arte romana era um leitor mostrado de perfil, segurando um rolo parcialmente desenrolado e trajando o *pálío*, a veste tradicional do filósofo (um manto enrolado mais ou menos como a maior e mais formal toga, e muito parecido com o *himácio* grego), geralmente sem a túnica, deixando assim o peito parcialmente descoberto [...]. Uma tal apresentação física sugeria indiferença à beleza mundana e uma preferência em cultivar a mente e em desenvolver um perfil disciplinado ou espiritual na vida. Muitos desses retratos, de perfil ou a três quartos, aparecem nos sarcófagos dos séculos II e III, todos com o aparente objetivo de retratar o falecido como um homem cultivado ou filosófico.¹⁵⁶

¹⁵⁵ “The object of this cult was the whole of classical culture. To Roman society it appeared in the form of a self-contained entity, an absolute and unquestioned religious dogma in which one could take part through particular cultural pastimes and from which one could derive a model for proper behavior and self-fulfillment. The rituals in the cult of learning consist essentially of various forms of commemoration and assimilation. The objective was to adapt the whole of society to the ideals and example of classical culture. In this process, each individual had to strive to become, as far as possible, a perfectly “classical” man. This meant not only ‘the care of the self,’ as Michel Foucault put it, a philosophical way of life embracing both body and soul, but also the shaping of the physical environment according to Greek models, including the outward appearance of the individual. Thus it is that in the course of the second century A.C. much of the male population took on a ‘classical face,’ or at least the beard of the learned man. It is Hadrian’s beard that marks the turning point” (ZANKER, 1995: 202).

¹⁵⁶ “This transition to the bearded type reflected an interest in being portrayed as intellectuals, even in the guise of philosophers or poets, with longer beards and hair. They carried scrolls in their hands or had them in baskets at their feet. One popular figure in Roman art was a reader shown in profile, holding a partially unrolled scroll and wearing the traditional philosopher’s garb of the *pallium* (an outer mantle wrapped somewhat like the larger and more formal toga, and much like the Greek *himation*), often without the undertunic, thus leaving a partially bare chest [...]. Such a physical presentation suggested indifference to worldly beauty and a preference to cultivate the mind and to develop a disciplined or spiritual outlook on life. Many such portraits, shown in half or three-quarter

Paul Zanker, arqueólogo alemão, conhecido por estudar a representação dos intelectuais na Antiguidade, concorda parcialmente com Thomas Mathews, ao pensar que o Cristo barbado deriva dos filósofos e não do imperador, mas rejeita a conexão com os deuses pagãos. Ele argumenta que os filósofos pagãos ainda tinham um papel importante na sociedade romana tardia, embora ocupassem um nicho cada vez menor, e que no século IV podia ser notável a semelhança entre as representações de Cristo em meio ao seu Colégio Apostólico e aquelas dos filósofos pagãos entre seus alunos:

Os cristãos também adotaram essa forma de comemoração, com Cristo que aparece em meio aos apóstolos, aos santos e aos doadores fiéis, diretamente comparável aos homens divinos pagãos, junto dos seus autores clássicos, dos adeptos já em estágio avançado e dos discípulos ainda jovens. (ZANKER, 2000: 410).¹⁵⁷

Mas o trabalho de Zanker esclarece, sobretudo, acerca da situação em que se encontravam os filósofos no final do século IV. Com efeito, algumas diferenças em relação à sua condição anterior são muito marcantes. Em primeiro lugar, a sua própria autopercepção se transformou. Nas coleções biográficas de Diógenes Laércio e Filóstrato, ambas do século III, os filósofos são mostrados como homens integrados à sociedade urbana, dotados de forças e fraquezas. Já as *Vidas dos filósofos e sofistas*, de Eunápio, do final do século IV, são verdadeiras hagiografias, que nos mostram “um novo tipo de super-homem espiritual-religioso, que se envergonha do seu corpo terreno, busca constantemente a purificação, para que possa dialogar com os deuses, dispõe pessoalmente de forças divinas e, por toda a sua vida é circundado de uma aura de santidade e de mistério” (ZANKER, 2000: 407).¹⁵⁸ Nesse contexto, até mesmo as suas características físicas eram motivo de

profile, appear on second and third century sarcophagi, all with the apparent aim of portraying the deceased as a learned and reflective man” (JENSEN, 2005: 44).

¹⁵⁷ “Anche i cristiani adottarono questa forma di commemorazione, con Cristo che compare in mezzo agli Apostoli, ai santi e ai donatori credenti, direttamente confrontabile con gli uomini divini pagani insieme ai loro autori classici, agli adepti a uno stadio già avanzato e ai discepoli ancora ragazzi” (ZANKER, 2000: 410).

¹⁵⁸ “[Un] nuovo tipo di superuomo spiritual-religioso, il quale si vergogna del suo corpo terreno, mira costantemente alla purificazione per intrattenere rapporti con gli dèi (*sic*), dispone personalmente di forze divine e per tutta la sua vita è circonfuso da un’aura di santità e di mistero” (ZANKER, 2000: 407).

admiração, como no caso da altura descomunal do filósofo Proerésio, segundo nos conta Eunápio: “A sua estatura era tal que dificilmente se podia medi-la, de tal modo era incrível: parecia medir nove pés, a ponto de se assemelhar a uma estátua colossal mesmo quando era visto junto aos mais altos dos seus contemporâneos” (EUNÁPIO *apud* ZANKER, 2000: 407).¹⁵⁹ No entanto, esses filósofos do século IV se consideravam herdeiros da tradição clássica: inspiravam-se nos escritos de Platão, mas procuravam imitar o modo de vida de Pitágoras, grandemente admirado como modelo de virtude, e principalmente concebiam a filosofia como um aprendizado místico e uma tradição iniciática:

A partir de Plotino, esse amálgama de elementos platônicos, pitagóricos e místicos é concebido como uma doutrina sacra, transmitida de geração em geração, de um homem “divino” (*theios*) ou “santo” (*hieros*) a outro [...]. Diferentemente das escolas precedentes, a contemplação, os oráculos e as doutrinas esotéricas cumpriam agora um papel fundamental (ZANKER, 2000: 407).¹⁶⁰

Com efeito, os filósofos receberam esse epíteto – *theios aner*, “homem divino” –, e a partir de então todo um imaginário maravilhoso se formou em torno deles: Eunápio nos conta que os discípulos de Jâmblico acreditavam que ele levitava e tornava-se luminoso quando orava em segredo, numa passagem que lembra muito o relato da Transfiguração de Cristo. Já Marino de Neápolis deixou uma descrição de um fenômeno luminoso em torno do filósofo Proclo que lembra as auréolas dos santos e as palavras de Eusébio para Constância Augusta sobre a magnificência de Cristo:

os seus olhos cintilavam como raios e todo o seu rosto era repleto de um esplendor divino. Um dia um alto magistrado [...] veio a uma aula sua e viu, de fato, uma luz que girava em torno de sua cabeça; depois da aula, ele se

¹⁵⁹ “La sua statura era tale che a malapena se ne poteva fare una stima, tanto appariva incredibile: sembrava alto nove piedi, tanto da assomigliare a una statua colossale anche quando lo si vedeva vicino ai più alti fra i suoi contemporanei” (EUNÁPIO *apud* ZANKER, 2000: 407).

¹⁶⁰ “A partire da Plotino, questo amalgama di elementi platonici, pitagorici e mistici venne inteso come una dottrina sacra, che veniva trasmessa di generazione in generazione, da un uomo ‘divino’ (*theios*) o ‘santo’ (*hieros*) all’altro [...]. A differenza che nelle scuole filosofiche precedenti, la contemplazione, gli oracoli e le dottrine esoteriche giocavano un ruolo fondamentale” (ZANKER, 2000: 407).

levantou, lançou-se aos pés do filósofo e relatou, sob juramento, esse fenômeno divino (MARINO *apud* ZANKER, 2000: 411).¹⁶¹

Além de carregarem esse imaginário místico, outro aspecto relevante dos filósofos tardo-antigos é que eles passaram a fazer as vezes de sacerdotes, e suas escolas se tornaram o refúgio do paganismo moribundo: “Proclo (412-485) ainda sacrificava publicamente ao deus Asclépio, embora o imperador Teodósio houvesse ordenado, já em 391, o fechamento de todos os templos dos deuses” (ZANKER, 2000: 408).¹⁶² Esse novo encargo, sobreposto à sua tradicional atuação intelectual, teve repercussões na sua aparência e nas formas de se representá-los:

Significativamente, tirando uma só exceção, todos os retratos seguros de filósofos [...] são caracterizados como sacerdotes por uma faixa ou por uma coroa nos cabelos: isso mostra como o sacerdócio era importante na auto percepção dos filósofos tardo-antigos. [...] [Todos] têm a barba e os cabelos longos até os ombros, típicos de Cristo e dos homens divinos do passado [...]: os cabelos e a barba são cuidadosamente penteados e separados; as vestes recebem a máxima atenção. À diferença dos ascetas cristãos, que, no rastro da tradição cínica, descuidavam de seu aspecto exterior, os homens divinos pagãos permanecem ligados à cultura urbana, e deixam transparecer sua origem, geralmente nobre, em toda a sua maneira de apresentar-se (ZANKER, 2000: 408-9).¹⁶³

Dos poucos retratos aos quais se refere Zanker, sabe-se a origem de quatro deles: Roma, Atenas, Constantinopla e Afrodísias. O busto de Constantinopla mostra, aparentemente, um filósofo-sacerdote, pois tem a barba e os cabelos referidos acima, e traz a faixa sacerdotal na cabeça, sendo esse o atributo decisivo que permite essa interpretação (Figura 153 – a faixa não é visível na foto), pois o busto bem poderia representar Cristo. Segundo uma lenda que circulava no século

¹⁶¹ “[I] suoi occhi scintillavano come fulmini e tutto il volto era colmo di uno splendore divino. Un giorno un alto magistrato [...] venne a una sua lezione e vide davvero una luce che correva attorno alla testa di Proclo; dopo la lezione si alzò, si gettò ai suoi piedi e riferì sotto giuramento questo fenomeno divino” (MARINO *apud* ZANKER, 2000: 411).

¹⁶² “[Ancora] Proclo (412-485) sacrificava pubblicamente ad Asclepio, sebbene l'imperatore Teodosio avesse disposto già nel 391 la chiusura di tutti i templi degli dèi (*sic*)” (ZANKER, 2000: 408).

¹⁶³ “Significativamente, a parte una sola eccezione, tutti i ritratti sicuri di filosofi [...] sono caratterizzati come sacerdoti da una benda o da una corona nei capelli: ciò mostra quanto fosse importante il sacerdozio nell'autopercezione dei filosofi tardoantichi. [...] [Tutti] portano la barba e i folti capelli lunghi fino alle spalle, tipici di Cristo e degli uomini divini del passato [...]: i capelli e la barba sono diligentemente pettinati e scriminati; il vestito è drappeggiato con la massima attenzione. A differenza degli asceti cristiani, che sulla scia della tradizione cinica trascuravano il loro aspetto esteriore, gli uomini divini pagani rimangono legati alla cultura urbana e fanno trasparire le loro origini, per lo più nobili, in tutto il loro modo di presentarsi” (ZANKER, 2000: 408-9).

IV, o imperador Alexandre Severo possuía, no século III, um busto de Cristo em seu santuário particular, junto aos de Orfeu, Apolônio, Alexandre e Abraão, num exemplo precoce de sincretismo (MATHEWS, 2003: 68). Eis porque, na “falta de um contexto unívoco, pode ser difícil, em casos singulares, distinguir uma figura a meio-busto de um dos ‘homens santos’ do retrato de Cristo dentro desse mesmo esquema” (ZANKER, 2000: 410).¹⁶⁴

Já Afrodísias era uma cidade da província da Lídia, na região da Ásia Menor, que abrigava uma das escolas neoplatônicas do mundo tardo-antigo.¹⁶⁵ Recentes escavações, conduzidas por R. R. R. Smith, da Universidade de Oxford, revelaram o que talvez sejam resquícios dessa escola. Próxima ao *Sebasteion*¹⁶⁶ da cidade, e anexa a uma casa, uma êxedra, espaço tradicionalmente associado às discussões filosóficas, continha em suas paredes bustos clipeados de vários filósofos, organizados em duplas de mestres e discípulos, cada um com a respectiva identificação epigráfica. A decoração luxuosa e a localização central da escola mostram que esses intelectuais ainda tinham prestígio. Os bustos e fragmentos conservados permitem identificar Aristóteles junto a Alexandre; Sócrates com Alcebiades; e também Píndaro, Pitágoras, Platão e um Apolônio, possivelmente o de Tiana. Além dessas figuras célebres, há uma segunda série de bustos, que representam possivelmente os frequentadores da escola: um rapaz imberbe; um retrato adulto identificado por Smith como um “sofista”; e aquele que parece ser o mestre, mais idoso, de barba e cabelos fartos, mas bem penteados, de acordo com o padrão descrito acima por Zanker; este é o mesmo busto que mencionamos no capítulo anterior (o dos “seios”), aqui visto de outro ângulo (Figura 154). Com o típico olhar contemplativo, voltado para o alto, o busto desse filósofo, embora seja maior

¹⁶⁴ “In mancanza di un contesto univoco, nei singoli casi può essere difficile distinguere la figura a mezzo busto di uno degli ‘uomini santi’ dal ritratto di Cristo nello stesso schema” (ZANKER, 2000: 410).

¹⁶⁵ As escolas mais importantes nessa época eram realmente as da Lídia (Anatólia): além de Afrodísias, havia Pérgamo, Éfeso e Sárdis. As outras ficavam em Apameia, na Síria, Alexandria do Egito e, obviamente, a Academia de Atenas, que só seria fechada em 529, por Justiniano (cf. MATHEWS, 2003: 187 e ZANKER, 2000: 409).

¹⁶⁶ Local para realização do culto imperial romano. Na porção ocidental do império era chamado de *Augusteum*.

que os outros, não tem identificação epigráfica, e encarna bem o ideal do pensador pagão tardo-antigo. O agrupamento dos bustos de dois em dois remete à crença em uma “cadeia áurea” de iniciados, mas também atesta a estreita ligação entre mestres e discípulos na prática pedagógica da época.

A reconstrução do contexto da escola de Afrodísias lança, segundo Zanker, novas dúvidas sobre a interpretação do mosaico em *opus sectile* proveniente da cidade portuária de Ostia, referida no capítulo anterior (ver Figura 127). Na verdade, trata-se de um salão luxuosíssimo, que aparentemente foi abandonado antes de estar completo, e que, após ser encontrado nas escavações, foi reconstruído nos mínimos detalhes no interior do *Museo dell'Alto Medioevo*, em Roma (Figura 155). A identificação tradicional com Cristo se deve à auréola, à barba bipartida, aos cabelos longos e ondulados, e ao gesto de retórica, que se tornará o gesto cristão de bênção, marca dos futuros ícones. Na mesma parede, bem perto, há o retrato de um menino, realizado na mesma técnica (Figura 156). Zanker argumenta que a proximidade dos dois retratos indica a ligação entre mestre e discípulo, típico das escolas filosóficas (Figura 157). Essas duas figuras, tão próximas, poderiam, no entanto, ser interpretadas como mais um exemplo do dualismo jovem/maduro ao qual já nos acostumamos nas representações de Cristo; além disso, a Igreja também tinha a sua “cadeia áurea”, que era a sucessão apostólica. Mas a presença, na mesma sala, de cenas de caça, ou de luta entre feras, evoca um contexto muito próximo aos espetáculos do circo, símbolos máximos do modo de vida pagão (Figura 158). Nada impede, na verdade, que os filósofos da época também fossem representados com barbas e cabelos longos, e poderiam facilmente ser imaginados com auréolas, a partir de relatos fantásticos como o de Marino de Neápolis.

Esses filósofos, no entanto, é bom lembrar, já não eram muito numerosos no final do século IV, e nem tinham mais tanto prestígio; o fato de que esse belo salão tenha sido abandonado antes de ser concluído indica um grupo social com problemas. Não há notícia de um terremoto, como ocorreu em Corinto; houve o ataque visigodo em 410, que pode ter reverberado em Ostia. Aliás, foi justamente no período teodosiano, ou seja, no final do século IV, que essa classe senatorial se converteu em maior número (BRANDENBURG, 2004: 14). De todo modo, o paganismo e a tradição filosófica que era sua mais refinada expressão estavam em

clara decadência, e os eruditos cristãos, como os bispos e os monges, já atraíam mais atenção, até mesmo dos grupos tradicionais. É o momento de voltarmos nossa atenção para o processo de ascensão desses novos personagens do mundo cristão.

4.1.2 – A controvérsia do arianismo e os debates cristológicos

O século IV também foi marcado pela luta da Igreja contra a heresia arianista e suas variantes, já mencionada várias vezes. A doutrina ariana ou arianista tem esse nome em razão de um presbítero egípcio chamado Ário, que começou a pregá-la no final do século III, assim entrando em conflito com o bispo de Alexandria de então, Alexandre. Ário e seus seguidores defendiam, para dizer de uma forma bem simplificada, que o Verbo divino, que havia se encarnado em Cristo, também tinha sido criado em algum momento, na noite dos tempos. “Embora pareça um ponto muito sutil, o que estava em jogo em última análise era a divindade do Verbo” (GONZÁLEZ, 2010: 184).¹⁶⁷ Pois, a doutrina acabava afirmando que, embora fosse uma criatura muito superior, Jesus, a encarnação desse Verbo, não seria nada mais que uma criatura. Contra essa concepção que negava a divindade de Cristo e colocava o Filho bem abaixo do Pai, os ortodoxos defendiam a doutrina do Concílio de Niceia, que em 325 tinha estabelecido a Divindade de Cristo, a natureza não criada do Verbo e o caráter divino das três pessoas da Trindade, todas igualmente eternas, desde sempre existentes. Assim, dentro de poucos anos, dois partidos opostos se tornaram claros: os arianos acreditavam que o Verbo não era co-eterno com o Pai, e os outros, que serão os partidários da chamada “ortodoxia nicena”, concordavam com Alexandre e criam que o Verbo existia eternamente, assim como o Pai; é importante frisar, no entanto, que entre esses dois extremos havia posições intermediárias: muitos, por exemplo, criam na Divindade do Verbo, mas temiam que fosse apagada qualquer distinção entre o Pai e o Filho. O Concílio de Niceia havia sido convocado pelo próprio Constantino, e embora ele tenha acatado durante algum tempo as decisões do concílio, posteriormente ele pendeu nitidamente para o

¹⁶⁷ “Although this may seem a very fine point, what was ultimately at stake was the divinity of the Word” (GONZÁLEZ, 2010: 184). Tradução nossa em citações de Justo González.

arianismo, devido à influência de bispos arianos, como Eusébio de Nicomédia. Dos seus filhos, Constante, que reinava sobre o Ocidente, seguiu o partido niceno, e Constâncio, que governava o Oriente, tinha tendências arianas. A controvérsia se estendeu por quase todo o século IV; Valentiniano também favoreceu o arianismo, e foi somente com o imperador Teodósio, que subiu ao trono em 379, que os nicenos começaram a conhecer vitórias mais decisivas; o Concílio de Constantinopla, em 381, marcou uma derrota decisiva do arianismo, que daí pra frente definiu, mas iria ressurgir ainda uma vez no século VI, com os invasores godos na Itália e Gália, que adotaram o arianismo, a exemplo do reino ostrogodo de Teodorico, cuja corte foi estabelecida em Ravena. Por tudo isso, se pode perceber como a questão do arianismo marcou a história da Igreja no século IV, bem como, de maneira particularmente intensa, as relações da Igreja com as cortes imperiais, gerando conflitos, intrigas e negociações extremamente complexas; bispos eram exilados e reempoados da noite para o dia, todas as vezes que a maré virava de uma posição para a outra. E esta foi apenas a primeira das grandes controvérsias cristológicas, ou seja, a sequência dos grandes debates sobre a maneira precisa da manifestação da divindade e da humanidade em Cristo, que se estenderam do século IV até o VIII, época que coincide com os sete grandes concílios ecumênicos, sendo que o último, de 787, tratou basicamente da controvérsia sobre a legitimidade das imagens sacras.

O importante, para nós, é que alguns historiadores defendem que a luta contra as concepções arianas teria deixado uma marca na arte sacra do século IV. De Victor Schultze, nos anos 20, até Thomas Mathews, Robin M. Jensen e Jean-Michel Spieser, muitos têm defendido esse argumento, mas, na ausência de fontes escritas que atestem essa conexão de forma incontestada, seus argumentos baseiam-se, geralmente, na análise das próprias obras, a partir de interpretações iconográficas e iconológicas. Argumenta-se que a urgência de apresentar Cristo em pé de igualdade com o Pai explica por que ele tinha que ser envelhecido e mostrado em uma posição de autoridade. Por outro lado, como vimos, muitos veem nesse novo Cristo um influxo da iconografia imperial e, portanto, uma prova da influência do imperador, ou da tradição de adoração do mesmo, sobre a Igreja. Mas Constantino inclinou-se grandemente ao arianismo e também alguns de seus filhos;

talvez não fosse interessante, para imperadores partidários do arianismo, incentivar a representação de Cristo como uma figura tão exaltada, pois essa imagem poderia transmitir justamente a ideia de uma divindade tão eterna quanto a do Pai.

Podemos conseguir alguns elementos para reflexão voltando nossa atenção para um momento específico desse processo. O bispo de Alexandria, Atanásio, havia sido exilado, pela segunda vez, pelo imperador, devido à sua posição radicalmente anti-ariana. Durante seus anos de exílio em Roma, ele conseguiu o apoio de Júlio I, que pontificou de 337 a 352, e a partir dessa convivência o bispo de Roma se tornou um grande defensor da causa nicena. Além de defender as concepções nicenas, Atanásio divulgou no Ocidente os feitos dos monges e eremitas egípcios: “[monges] o acompanharam a Roma, dando ao Ocidente o primeiro vislumbre do novo ascetismo que varria o Egito, e fazendo inflamar o interesse e a imitação dos círculos aristocráticos em Roma” (HARMLESS S.J., 2004: 35).¹⁶⁸

Assim, Atanásio é o ponto de convergência de três processos: ele foi um dos bispos que mais contribuiu para a consolidação do poder episcopal na Antiguidade Tardia, desafiando vários imperadores e transformando a sede episcopal de Alexandria numa espécie de “papado”; além disso, seu papel na controvérsia ariana foi decisivo:

[Ele] foi um dos arquitetos da ortodoxia cristã, criando a defesa clássica da divindade de Cristo. [...Por fim], Atanásio também cumpre um papel central no desenvolvimento do monasticismo. Primeiramente, ele forjou uma aliança notável entre os monges do Egito e o patriarcado de Alexandria, que iria durar gerações. Igualmente importante, ele foi o autor da primeira grande obra da literatura do deserto, a *Vida de Antão* (HARMLESS S.J., 2004: 33).¹⁶⁹

Com esse livro, que foi logo traduzido para o latim, Atanásio contribuiu para

¹⁶⁸ “Monks accompanied him to Rome, giving the West its first glimpse of the new asceticism sweeping through Egypt and sparking interest and imitators among aristocratic circles in Rome” (HARMLESS S.J., 2004: 35). Tradução nossa.

¹⁶⁹ “[He] was one of the architects of Christian orthodoxy, forging the classic defense of the divinity of Christ. [...Finally,] Athanasius also plays a central role in the development of monasticism. First, he forged a remarkable alliance between the monks of Egypt and the patriarchate of Alexandria, one that would last for generations. Equally important, he authored the first great work of desert literature, the *Life of Antony*” (HARMLESS S.J., 2004: 33). Idem.

divulgar por todo o Império a admiração por esses ascetas místicos, que passaram a angariar algo do prestígio simbólico que os antigos sábios e filósofos pagãos possuíam. Ao descrever o estado de Antão, após vinte anos de ascese em um forte abandonado, Atanásio utiliza uma linguagem que lembra bastante a dos cultos pagãos de mistério e das seitas filosóficas comentadas anteriormente:

E por quase vinte anos, ele continuou a exercitar-se na solidão, nunca saindo, e raramente era visto por quem quer que fosse. Após isso, quando muitos estavam ansiosos por imitar sua disciplina, seus amigos vieram e derrubaram a porta à força, e Antão, como de um santuário, saiu, iniciado nos mistérios e pleno do Espírito de Deus (At V Ant, 14)¹⁷⁰

Ao mesmo tempo, as obras doutrinárias de Atanásio atestam uma grande mudança no pensamento teológico. Com efeito, um dos temas que preocupou sobremaneira os teólogos do século III foi a visão, sobretudo a visão de Deus. Parecia-lhes imensamente contraditório, portanto incômodo, que as Escrituras falassem de aparições visíveis de Deus em vários episódios, sendo Deus invisível por definição, como se diz claramente no Novo Testamento: “Ninguém jamais viu Deus. O Filho único, que está no seio do Pai, foi quem o revelou” (Jo 1: 18). Ora, se ninguém jamais havia visto Deus antes da Revelação do Filho, então como é possível que se narre nas Escrituras que Moisés, além de vários outros patriarcas e profetas do Antigo Testamento, tenham tido visões de Deus? Por exemplo, o profeta Isaías testifica: “eu vi o Senhor sentado num trono muito elevado; as franjas de seu manto enchiam o templo” (Is 6: 1); Ezequiel, após descrever a Glória do Senhor na forma dos quatro seres vivos, teve uma visão que tinha “a imagem da glória do Senhor” (Ez 1: 28); e Daniel escreveu sobre um Ancião, sendo que “brancas como a neve eram suas vestes, e tal como a pura lã era sua cabeleira” (Dn 7: 9), e esse mesmo profeta ainda viu “um ser, semelhante ao filho do homem, vir sobre as nuvens do céu: dirigiu-se para o lado do ancião, diante de quem foi conduzido” (Dn 7: 13). E, muito antes desses, o “Senhor se entretinha com Moisés face a face, como

¹⁷⁰ Tradução nossa, a partir da tradução do Rev. Ellershaw: “And so for nearly twenty years he continued training himself in solitude, never going forth, and but seldom seen by any. After this, when many were eager and wishful to imitate his discipline, and his acquaintances came and began to cast down and wrench off the door by force, Antony, as from a shrine, came forth initiated in the mysteries and filled with the Spirit of God” (NPNF, 2, 4, 1903: 200).

um homem fala com seu amigo” (Ex 33: 11); mas, apesar disso, quando “Moisés disse: ‘Mostrai-me vossa glória’” (Ex 33: 18), contraditoriamente obteve como resposta: “não poderás ver a minha face, pois o homem não me poderia ver e continuar a viver” (Ex 33: 20).

Essa dialética do ver e do não ver intrigava os pensadores cristãos da Antiguidade. Cada um deles oferecia interpretações próprias dessas passagens; *Justino Mártir*, no século II, “explica todas as teofanias do Antigo Testamento como eventos cristológicos; [... para ele] toda alusão escritural ao fato de Deus ser visto ou ouvido [...] deveria ser compreendida como manifestações de Deus Filho ou o Logos” (JENSEN, 2005: 72-3).¹⁷¹ Já *Irineu* e *Tertuliano*, ambos do século III, têm uma ideia semelhante; para eles os Evangelhos revelam um Deus que é visível e invisível ao mesmo tempo, devido à sua distinção interna.

Ao contrário desses, Orígenes, também do século III, estendeu o predicado da invisibilidade às três pessoas da Trindade, e acreditava que o conceito de “visão” não era utilizado em seu sentido literal nas Escrituras, e sim como uma metáfora ou uma alegoria. Para ele, Moisés não “viu” Deus com os seus olhos materiais, mas compreendeu-o com a mente e o coração. Da mesma forma, ele acreditava que a imagem divina em Cristo não estava em sua aparência física, e sim em suas obras. Mas sua defesa rigorosa da interpretação alegórica das Escrituras revela uma abertura para o simbolismo visual: “a compreensão que Orígenes propõe da força e da natureza das palavras como símbolos [...] abre o caminho para uma teologia da imagem que poderá ser aplicada às coisas vistas pelo olho físico” (JENSEN, 2005: 96).¹⁷² O pensamento cristão começava a se abrir para o visível.

Mas, apesar dessas diferenças entre Orígenes e os Padres que o antecederam, eles tinham coisas em comum: a ideia de que a materialidade traz em si mesma uma forma de inferioridade e, analogamente, a de que a Revelação do Verbo se fez de uma maneira essencialmente espiritual, e o corpo visível de Cristo

¹⁷¹ “Justin thereby explains all the Old Testament theophanies as christological events; [... for him] every scriptural allusion to God as being seen or heard [...] should be understood as a manifestation of God the Son or Logos” (JENSEN, 2005: 72-3).

¹⁷² “Origen's understanding of the power and nature of words as symbols, however, opens the way for a theology of image that will come to apply to things actually seen by the eye” (JENSEN, 2005: 96).

teria, assim, uma importância secundária, sendo tão somente o instrumento para suas obras, para sua manifestação no mundo. Ora, nas obras de Atanásio, podemos perceber uma grande mudança de concepção: agora, a materialidade de Cristo não só não é inferior, mas fundamental para a salvação humana:

Enquanto, para Orígenes, a imagem divina é essencialmente invisível e incorpórea mesmo quando comprimida “nos limites de um corpo humano”, para Atanásio o Verbo Encarnado era necessariamente visível, porque a visibilidade era essencial para sua missão salvadora. Atanásio se apoia na corporeidade real, material da Encarnação, como meio de salvação. [...] Orígenes acreditava que a recuperação [da humanidade] era uma questão de renovação do espírito interior e de iluminação da mente, enquanto Atanásio acreditava que a própria realidade corpórea do homem era passível de ser redimida. [...] Atanásio acreditava que o ver era um *processo* crucial do conhecimento, não uma metáfora para o mesmo. Na Encarnação, a raça humana foi direta e fisicamente confrontada com seu potencial. Agora, com um modelo visível de seu verdadeiro ser, ela poderia perceber sua origem e reconhecer seu destino. [...] Simultaneamente, a ênfase em Cristo como o modelo material e físico da salvação abre a possibilidade de se entender um retrato pintado como uma imagem instrutiva e benéfica, ao invés de um ídolo ilusório (JENSEN, 2005: 101-3).¹⁷³

Não só a forma corpórea de Jesus Cristo passou a ter maior importância; também a visão passou a ser considerada uma parte importante da vida espiritual. Segundo Peter Brown (1990: 200-1), essa maior atenção que passou a ser dada à corporeidade de Cristo foi um fenômeno que se desenvolveu de forma inseparável da vida diária dos ascetas com o corpo e sua própria condição cotidiana:

Os teólogos de fundamentação ascética, ao longo dos séculos IV e V, não teriam vasculhado com tão feroz energia intelectual os problemas suscitados pela Encarnação de Cristo, e a consequente união do humano e do divino numa única pessoa humana, se essa união não fosse vivenciada por eles como um emblema obsedante da enigmática união do corpo e da alma neles mesmos. [...] A vida no deserto revelou [...] a inextricável interdependência do corpo e da alma. [...] O que havia neles de mais permanentemente físico – suas necessidades sexuais e a imaginação

¹⁷³ “Whereas for Origen, the Divine Image is essentially invisible and incorporeal even when it is brought ‘within the compass of a human body’, for Athanasius the Incarnate One was necessarily visible because visibility was essential to his saving mission. Athanasius relies in the actual, material corporeality of the incarnation as a medium of salvation. [...] Origen believed recovery was a matter of the renewing of the inner spirit and illumination of the mind, while Athanasius believed the human fleshy reality itself was redeemable. [...] Athanasius believed that seeing was a critical means of knowing, not a metaphor for it. In the incarnation, the human race was directly and physically confronted with its potential. Now with a visible model of its true self, it could both see its origin and recognize its destiny. [...] Simultaneously, the emphasis on Christ as the physical and incarnate model of salvation opens the possibility of seeing an actual painted portrait as an instructive and beneficial image, rather than as a deceitful idol” (JENSEN, 2005: 101-3).

sexual persistente – parecia ser o que estava mais intimamente entremeadado com o estado de sua alma. [...] Na tradição desértica, permitiu-se que o corpo se tornasse o mentor discreto da alma altaneira. Os ascetas já não eram formados, como havia acontecido nos círculos pagãos, pela vigilância incessante apenas de sua mente. Os ritmos do corpo e, com o corpo, as relações sociais concretas determinavam a vida dos monges: sua contínua dependência econômica do mundo estabelecido para a obtenção de alimento, a árdua escola da cooperação cotidiana com os colegas ascetas nos ritmos comuns do trabalho, e a exortação mútua existente nos mosteiros modificavam-lhes lentamente a personalidade.

É o surgimento de uma nova concepção da vida espiritual, e também um novo modo de se considerar o corpo. Diante disso, é possível que, nas últimas décadas do século IV, a fama dos eremitas já teria impactado a imaginação da época, e, conseqüentemente, a cultura visual cristã, com suas atitudes. Os mártires, geralmente, não tinham uma aparência diferente das outras pessoas, e, apesar do fato de que muitos mártires foram bispos ou presbíteros, ninguém poderia prever, em uma comunidade, quem iria fraquejar e quem iria se tornar mártir. Os monges e eremitas, ao contrário, se destacavam, tinham uma aparência peculiar, usavam trapos ou hábitos, e tinham longos cabelos e/ou barbas. Aos poucos, criaram, de forma não intencional, um modelo para a aparência de um santo, que poderia ser aplicada a Jesus, guardadas as devidas proporções. Com efeito, seria preciso evitar representá-lo sujo, nu (exceto na cena do Batismo) ou vestindo trapos, como viviam muitos ascetas mais radicais, mas não haveria problema em atribuir-lhe uma barba e longos cabelos, mesmo porque os filósofos também tinham atributos semelhantes, embora geralmente não tivessem cabelos tão longos.

No mundo clássico, a barba sempre havia sido a marca dos filósofos e homens letrados em geral; no mundo romano, embora o mais tradicional fosse o rosto liso, a barba foi reintroduzida pelo exemplo do imperador Adriano, em meados do século II, e tornou-se comum entre a população masculina do império, pois concedia um ar sério e erudito. Mas o problema é que Cristo começa a ganhar barba, com mais frequência, a partir de meados do século IV, quando o seu uso em Roma já estava declinando, e de Constantino em diante todos os imperadores cristãos não usaram mais barba, e talvez não seja coincidência o fato de que, entre os imperadores do século IV, somente Juliano, que se converteu ao paganismo, tivesse uma discreta barba, mas não cabelos longos, talvez numa tentativa de se assemelhar aos imperadores do passado clássico e aos filósofos. Isso nos sugere

que o significado da barba passava por um processo de diferenciação, evocando coisas diferentes para pagãos e cristãos.

4.1.3 – As origens do monasticismo cristão e a formação de uma nova cultura visual

Advertimos o leitor para o fato de que, nas sugestões feitas neste capítulo, aventuramo-nos em terreno quase inexplorado. O monasticismo e a cultura ascética cristã do século IV têm sido bastante estudados pelos historiadores sociais e da cultura, mas não pelos iconógrafos e historiadores da arte paleocristã, áreas nas quais, pelo contrário, ele tem sido sistematicamente ignorado. A impressão que se tem é que os historiadores da arte operam uma curiosa separação entre a arte e a vida cotidiana, se contentando, muitas vezes, em concluir que esta forma iconográfica “deriva” daquela outra, como se toda iconografia tivesse que vir sempre de outra iconografia, como se, diante dos fatos da vida, artistas ou comitentes nunca pudessem ter uma ideia nova; outra tendência que se percebe é que a iconografia “geratriz” deve quase sempre ser de origem pagã, e não se pode evitar a sensação de que, no fundo, sempre se atribui à cultura pagã um melhor *pedigree*. Que outra explicação pode haver para o fato de que se considera natural que os filósofos pagãos possam ter inspirado a figura de Cristo, mas os próprios ascetas e bispos cristãos não poderiam tê-lo feito? Quando Thomas Mathews critica o uso excessivo de alguns conceitos na historiografia, ele sintetiza bem a questão: “o uso equivocado dos termos ‘pantocrata’ e ‘cosmocrata’ por Lehmann é sintomático de um desinteresse básico em explorar a mentalidade em que se baseia a arte cristã” (MATHEWS, 2003: 213).¹⁷⁴ É essa mentalidade cristã do século IV que se busca captar aqui, em suas relações com a cultura visual, que muitas vezes transcendem a cultura letrada, o discurso culto e as formulações dogmáticas.

O conceito de cultura visual é de difícil definição, pois se trata de um campo de estudos relativamente novo na História e nas ciências sociais em geral, mas, nas últimas décadas, vem sendo cada vez maior “o reconhecimento de uma dimensão

¹⁷⁴ “Lehmann’s misuse of the terms ‘pantokrator’ and ‘kosmokrator’ is symptomatic of a basic disinterest in exploring the mentality behind Christian art” (MATHEWS, 2003: 213).

da cultura associada à visualidade” (MENESES, 2003: 16). O estudo de uma cultura visual envolve a percepção dos aspectos que se espera que estejam presentes nas imagens; quais são as expectativas em relação a elas. Seria possível dizer que existe um conjunto de *expectativas visuais*, que compõem a cultura visual, e, assim como o *horizonte de expectativas*, conceito derivado da fenomenologia de Husserl e Gadamer e muito usado nos estudos literários, é parte intrínseca de uma cultura. Pode-se pensar também no *universo dos possíveis* de Bourdieu, dentro do qual a visualidade terá, obviamente, um lugar importante. E se se pensa, a nível teológico, nos intensos debates cristológicos dos séculos IV e V, e, a nível sociológico, no surgimento de novos personagens que alteravam a ideia mesma de santidade, desde o asceta dos desertos até os bispos que, ciosos da pureza da doutrina, independentemente do lado em que estivessem, pugnavam por seu partido e se arriscavam ao exílio ou a punições piores, assim contribuindo para fortalecer o prestígio, a seriedade e o poder do episcopado diante dos governantes, as oscilações e transformações na figura de Cristo se tornam não só compreensíveis, mas até previsíveis, pois consistiam em uma forma de refletir sobre ele, como nos diz Thomas Mathews (2003: 141):

Nós, que vivemos num mundo pós-cristão, achamos que temos uma visão relativamente objetiva de Cristo. Estabelecemos seu lugar nos livros de História e avaliamos seu impacto no curso do desenvolvimento humano.¹⁷⁵ Os novos convertidos dos séculos IV e V não achavam isso tão fácil. Para eles, Cristo ainda era completamente misterioso, indefinível, mutável, polimorfo. Nas imagens díspares que nos deixaram, eles registram sua luta para compreendê-lo; as imagens eram seu modo de pensar, em voz alta, sobre o problema de Cristo. Na verdade, as imagens são o processo mesmo de reflexão.¹⁷⁶

A cultura visual consiste justamente numa conexão íntima entre visualidade, imaginação e linguagem. Historiadores mais ligados a instituições cristãs e teólogos

¹⁷⁵ Ele diz bem: nós achamos, pois esse suposto melhor conhecimento que teríamos sobre Cristo, em relação aos antigos, é, obviamente, completamente ilusório, e se baseia na confiança excessiva nos métodos científicos atuais.

¹⁷⁶ “We who live in a post-Christian world think we have arrived at a certain objectivity about Christ. We have assigned him his place in history books and assessed his impact on the course of human development. The new converts of the fourth and fifth century did not find it so easy. To them he was still utterly mysterious, undefinable, changeable, polymorphous. In the disparate images they have left behind they record their struggle to get a grasp on him; the images were their way of thinking out loud on the problem of Christ. Indeed, the images are the thinking process itself” (MATHEWS, 2003: 141).

talvez achem difícil de aceitar que aqueles personagens descabelados possam ter influenciado, de algum modo, a representação da figura serena de Cristo. Há também o fato de que, em nossos tempos de valorização extrema do corpo, o ascetismo não é visto com bons olhos, mesmo em meios cristãos, e o monasticismo como um todo está em baixa; assim, facilmente se nega a sua importância, como elemento criador de mentalidades, também na Antiguidade. Porém, como se disse, é tudo uma questão de gradação; não se trata de cópia ou imitação impensada, nem no caso dos filósofos, nem no dos eremitas, monges ou bispos. Todos esses usavam barba, e alguns poderiam ter cabelos longos; Jesus era concebido como o suprasumo da sabedoria, e, portanto, a concepção do que vem a ser um sábio produziria, necessariamente, modificações em sua iconografia.

Mas, afinal, quem eram esses eremitas e esses monges, os atores dessa grande movimentação que ocorreu primeiramente às margens do Império e da tradição clássico-helenística? Como se deu a emergência do ascetismo cristão, a partir dos primeiros eremitas, chamados hoje de *Padres do deserto*? O processo se iniciou nos fins do século III no Egito, experimentou grande crescimento no Oriente, ao longo do século IV, e ao fim desse século havia se tornado um vasto movimento, inclusive no Ocidente, influenciando moral e espiritualmente tanto os círculos eruditos da elite aristocrática, eclesiástica e imperial, quanto as camadas populares. Essa cronologia coincide com o início das grandes mudanças na iconografia de Cristo, do aparecimento da figura do Cristo frontal, com barba e cabelos longos, em iconografias triunfais sem contexto narrativo, e também com os primeiros indícios da representação e da veneração de santos. Ora, o modo de vida daqueles personagens moldou uma nova concepção de santidade e de como um santo deveria se parecer; sua doutrina, que pregava o desapego dos bens materiais, a reclusão solitária (ou comunitária) e a concentração mental, contínua e exclusiva no divino geraram novas maneiras de contemplação religiosa, um novo modo de se encarar a Deus, frontalmente, sem intermediários, como se o fiel estivesse face a face com o Senhor, o que pode ter alguma conexão com o incremento da frontalidade na iconografia.

Mas essas novas formas de espiritualidade também podem ajudar a explicar a busca de uma maior fidelidade histórica das imagens de Cristo, que culminou na

noção de retrato autêntico, discussão que pode ser detectada já no final do século V, e o surgimento de lendas sobre imagens miraculosas “que não tinham sido feitas por mãos humanas”, que viriam, no século VI, a justificar plenamente as tendências que a iconografia de Cristo vinha seguindo:

Tem-se [...] a impressão que a ideia do retrato emergiu gradualmente, e que uma imagem já existente, tornada familiar, recebeu essa sanção, como se um tipo de consenso tivesse sido construído pouco a pouco e que um sentimento de evidência se impusesse. Poder-se-ia dizer que o aparecimento das imagens aquiropoéticas sanciona o resultado dessa evolução (SPIESER, 2007: 75).¹⁷⁷

Paradoxalmente, o impacto de suas proezas, e a própria presença desses ascetas nas províncias onde poderiam ser encontrados, pessoal e concretamente, por viajantes e peregrinos, podem ter alimentado não só um imaginário maravilhoso, mas também um desejo de verossimilhança histórica. Estar diante desses santos que tanto se assemelhavam aos profetas de outrora certamente atiçava a imaginação de muitos; era como se uma miríade de novos Batistas erguesse novamente “uma voz que clama no deserto”: vestidos de peles de animais, alimentando-se de ninharias, chamando a todos ao arrependimento e à contemplação de Deus, gerando uma nostalgia dos tempos apostólicos e o desejo de reconstituir com maior precisão a pessoa e os detalhes da vida do Messias, haja vista o ímpeto, por parte dos imperadores, de patrocinar escavações arqueológicas na Terra Santa, as intensas discussões dos teólogos a respeito da natureza precisa da pessoa do Salvador, e também, junto a tudo isso, a tendência a uma representação iconográfica mais “historicizada” daquele, deixando-o mais semelhante a um profeta ou a um patriarca semita, e aproximando-o da aparência dos próprios eremitas.

Nas Escrituras, encontram-se importantes antecedentes para o monasticismo. No Antigo Testamento, o profeta Elias se retira para o Monte Sinai e é no seu cume que ele escuta o sopro de Deus (1Rs 19: 10-13); no Novo Testamento, Jesus passa

¹⁷⁷ “On gagne [...] l'impression que l'idée du portrait s'est peu à peu dégagée et que c'est une image déjà existante, devenue familière, qui a reçu cette sanction, comme si une sorte de consensus s'était peu à peu fabriquée et qu'un sentiment d'évidence s'était imposé. On pourrait dire que l'apparition des Acheiropètes sanctionne l'aboutissement de cette évolution” (SPIESER, 2007: 75).

quarenta dias no deserto antes de iniciar sua missão, para primeiro vencer as tentações (Mt 4: 1-11); e a menção do apóstolo Paulo de que teria ido à Arábia logo após sua dramática conversão, e de que só conheceu Pedro e Tiago três anos depois, tudo isso antes de iniciar sua missão de evangelização (Gl 1:17-21), é às vezes interpretada como uma viagem de meditações no deserto, especificamente no Monte Sinai. E há também a passagem escatológica do Apocalipse, no qual se lê que a mulher que havia dado à luz o menino “que deve reger todas as nações pagãs com cetro de ferro” foi perseguida pelo Dragão, “o sedutor do mundo inteiro”, mas a “Mulher fugiu então para o deserto, onde Deus lhe tinha preparado um retiro para aí ser sustentada por mil duzentos e sessenta dias”. (Ap 12: 5-6). Um texto que já traz fortemente o simbolismo do deserto como lugar de proteção contra o demônio, como o lugar para onde foge “a Mulher”. Como nos diz Andréia Frazão:

No texto bíblico já se evidencia uma simbologia do deserto. Neste sentido, o deserto era apresentado como um local de solidão, sofrimento, tentação, opressão, mas também de purificação, refúgio, crescimento e reencontro com Deus. Com o crescimento e a expansão da fé cristã, desenvolveu-se, a partir de fins do século III, nas regiões desérticas da Palestina, Egito e Ásia Menor, uma forma particular de viver o cristianismo baseada na mortificação da carne, renúncia ao mundo e a solidão. Esta nova forma de espiritualidade se pautou no caráter simbólico do deserto. Através, principalmente, de textos hagiográficos e de sabedoria, produzidos e/ou inspirados nos eremitas orientais, este movimento acabou sendo transmitido ao Ocidente (FRAZÃO, 1998).¹⁷⁸

Além disso, a Arqueologia revela que pode ter havido uma experiência monástica no judaísmo contemporâneo do surgimento do cristianismo: nas cavernas de Qumran, nas cercanias do Mar Morto, foram encontrados vasos com muitos rolos de pergaminho e até de metal, uma verdadeira biblioteca, que se acredita ter pertencido a uma comunidade monástica, cujas ruínas – um pequeno edifício – encontram-se próximas às cavernas. Grande parte dos historiadores tende a identificar a comunidade com os essênios, mencionados por Plínio, o Velho e Flávio Josefo, mas existem opiniões discordantes, havendo inclusive quem acredite que as ruínas não são nem mesmo de uma comunidade monástica (VANDERKAM, 1993: *passim*). Assim, o deserto já exercia, desde o século I, um importante papel na

¹⁷⁸ Artigo não paginado.

imaginação cristã. Mas a tradição identifica os inícios do autêntico monasticismo com a partida de Santo Antão¹⁷⁹ para o deserto; ele teria sido o primeiro a realizar esse importante deslocamento geográfico, deixando sua aldeia e buscando os ermos. Mas o monasticismo “não foi a invenção de um indivíduo, mas antes um êxodo em massa, um contágio, que parece ter subitamente afetado milhares de pessoas” (GONZÁLEZ, 2010: 161).¹⁸⁰

Não se deve supor, no entanto, que o movimento monástico tenha inventado o ascetismo. Mesmo entre os pagãos, havia aquilo que Foucault chamou de “cultura de si”, que nada mais era que uma busca de autodomínio e independência moral, e que incluía práticas ascéticas eventuais, que variavam de sentido de acordo com a escola filosófica a que se pertencia: para os epicuristas as pequenas privações permitiam extrair ainda mais prazer da satisfação das necessidades essenciais; já para “os estoicos, tratava-se, sobretudo, de se preparar para as privações eventuais [...]; faz-se a experiência do catre, da roupa ordinária, do pão de última qualidade” (FOUCAULT, 2013: 64-5). Buscava-se a familiaridade com o mínimo, e, nas palavras de Sêneca, descobrir o quanto “é pouco penoso ser pobre”. Essas disciplinas incluíam ainda o hábito do exame de consciência, matinal e vespertino, na busca do aperfeiçoamento constante. Práticas essas que prefiguram bastante os hábitos e a atitude geral dos monges cristãos; a grande diferença estava no fato de que o ascetismo dos monges cristãos era contínuo e não mais ocasional; passava-se a viver em estado de perpétua privação.

Entre os cristãos, desde o século III havia, na Síria, grupos radicais, principalmente de inspiração gnóstica, de forte tendência ascética. A partir da influência de pensadores gnósticos como Marcião e Taciano, aldeias inteiras passaram a praticar o celibato. Embora houvesse algumas diferenças doutrinárias, ambos faziam essa exigência a todos os cristãos batizados:

¹⁷⁹ Em grego *Ἀντώνιος* e, em latim, *Antonius*, que se tornou um nome latino comum e talvez uma aproximação de seu verdadeiro nome copta, que se desconhece. Em português, a tradição vernácula é chamá-lo de *Antão*, o que tem a vantagem de se evitar a confusão com Antônio de Lisboa (ou Pádua), o franciscano português do século XIII. Ao longo do tempo, ele foi ganhando vários epítetos, como *Antão, o Grande; Antônio Abade; Antônio de Tebas*; etc.

¹⁸⁰ “Monasticism was not the invention of an individual, but rather a mass exodus, a contagion, which seems to have suddenly affected thousands of people” (GONZÁLEZ, 2010: 161).

Os contemporâneos atribuíram às concepções de Taciano, bem como dos inúmeros grupos mais ou menos associados a ele, o termo genérico “enkratita” – de *enkrateia*, continência. Os enkratitas declaravam que a igreja cristã deveria consistir em homens e mulheres “continentes” no sentido estrito: teriam “contido” o anseio de manter relações sexuais entre si. A essa continência básica os enkratitas acrescentavam restrições dietéticas, abstenção de carne e da ingestão de vinho (BROWN, 1990: 86).

Esse tipo de radicalismo sírio foi o berço dos jovens “*andarilhos*” que mencionamos no capítulo anterior, que palmilhavam as estradas e aldeias da região no século III. Por mais distantes da ortodoxia que fossem as suas concepções, sem dúvida prepararam o terreno para o florescimento do monasticismo sírio no século V. Mas esse celibato coletivo também tinha raízes no coletivismo aldeão tradicional, o que o diferencia do futuro ascetismo monástico:

O celibato dos enkratitas era um celibato de grupo, e não um celibato que favorecesse reclusos isolados. [...] Entre as comunidades enkratitas e as igrejas dos marcionitas, havia uma tendência embutida no próprio panorama do Oriente Próximo, a se estabelecerem em aldeias sectárias estreitamente unidas. [...] Mas essa não foi a única solução adotada pelos continentais. Ao final do século III, pequenos grupos de homens e mulheres abstinentes – “Os Filhos e Filhas do Pacto” – eram encontrados no cerne das comunidades cristãs casadas das regiões de língua siríaca do Oriente Próximo. Não se tratava de povoações de ascetas extremados, mas de agregados de uma serena confiança [...] (BROWN, 1990: 93).

Essas tradições sírias, as instituições mais ortodoxas das virgens consagradas e das viúvas, e as tradições greco-romanas de aperfeiçoamento individual podem ser consideradas legítimos precedentes do ascetismo cristão. Mas, então, o que diferencia essas tradições do monasticismo propriamente dito? Justamente o caráter mais sistemático deste último, como a busca de um ideal de perfeição através do esforço contínuo e progressivo, indicado, inclusive, pelo surgimento, na literatura do deserto a partir da Vida de Antão, de uma terminologia específica, que envolvia o uso da velha palavra grega *ἄσκησις*, *ascesis* – exercício, que tinha então uma conotação totalmente positiva: “a literatura cristã, tanto antes do desenvolvimento do movimento monástico¹⁸¹ quanto depois, é rica no uso dessa terminologia ‘ascética’, no seu sentido original de ‘prática’” (SHERIDAN, 2015: 17).¹⁸²

¹⁸¹ Aqui, o historiador Mark Sheridan se refere exclusivamente aos mosteiros de vida comunal, criados por Pacômio.

¹⁸² “Christian literature both before the development of the monastic movement and after is rich in the

Assim, a partir dos fins do século III e nas primeiras décadas do século IV, foram se desenvolvendo dois tipos de monasticismo e de ascetismo: um dos que buscavam a solidão dos ermos, que tem em Santo Antão o seu modelo paradigmático, que constitui um *anacoretismo* ou um *eremitismo*, que é basicamente individual, embora seus praticantes, em geral, acabassem aceitando alguns discípulos; e o outro, que se baseia na vida em comum, o *monasticismo cenobítico*¹⁸³, cujo modelo foi a rede de comunidades desenvolvida por São Pacômio; esse segundo tipo constitui o que hoje entendemos comumente por monasticismo.¹⁸⁴ É importante considerar que as primeiras faíscas, tanto do anacoretismo quanto do cenobitismo, não ocorreram como uma mera reação à oficialização do cristianismo por Constantino. Com efeito, Antão teria se retirado para o deserto ainda no final do século III, e chegou a deixar momentaneamente sua reclusão quando da grande perseguição de Diocleciano, tendo inclusive ido a Alexandria, disposto ao martírio. O mesmo se pode dizer de Pacômio, que se tornou discípulo do anacoreta Palamão, segundo se acredita, em 317. No início do século IV, portanto, muitos já seguiam o ideal ascético, *antes mesmo* da conversão de Constantino. De fato, a prodigiosa multiplicação de seguidores desse modo de vida deu-se ao longo do século IV, mas, então, homens como Antão e Pacômio já eram lendários:

As raízes da vida espiritual de Antão encontram-se no simples gesto físico da “deslocação”; deixar o mundo é o primeiro passo do novo movimento ascético. Seja qual for a maneira adoptada, o novo santo cristão opta pela antítese flagrante com as normas da vida civilizada do Mediterrâneo. A maneira como se organizam, a cultura que criam, o procedimento que adoptam, mesmo os lugares onde preferem juntar-se – tudo isso contrasta com os costumes anteriores. O desejo e significado do ascetismo que varre o mundo romano, no século IV, tem este carácter: agrupa um género de “pessoas deslocadas” que querem começar uma vida nova (BROWN, 1972: 103-4).

use of this ‘ascetic’ terminology in its original meaning of ‘practice’” (SHERIDAN, 2015: 17). Tradução nossa em citações de Mark Sheridan.

¹⁸³ Da junção das palavras gregas κοινός (*koinos*), “comum”, e βίος (*bios*), “vida”, formando-se então o adjetivo κοινοβιακός, (*koinobiakos*), “o que vive em comunidade”. No entanto, esse termo só aos poucos começou a aparecer nas fontes; nos textos pacomianos, o que se vê é a palavra κοινωμία, termo neotestamentário que designa a “comunhão” dos apóstolos (SHERIDAN, 2015: 20-1).

¹⁸⁴ Contudo, na origem etimológica da palavra *monge*, ela se aplica até com mais justiça aos eremitas solitários, pois a palavra *monge* vem do grego μοναχός, *monachos*, que quer dizer “único, sozinho”.

Opera-se uma negação da “vida civilizada” e de toda a tradição cosmopolita do mundo helenístico-romano, por parte desses eremitas. Foi como se eles propusessem uma nova forma de vida em sociedade, a partir de bases totalmente novas, a criação de um “novo homem” a partir do zero. E logicamente isso assustava e ao mesmo tempo fascinava os cidadãos:

Este “deslocamento” cristão espalha-se com extraordinária rapidez por muitas regiões. A Mesopotâmia é o centro de uma destas explosões, cujas vagas avançam através do Próximo Oriente. O ascetismo sírio da área de Nísibes e Edessa, especialmente das ásperas montanhas de Tur'Abdin (as montanhas dos “Servos de Deus”, isto é, os monges), alastra para o Norte, até a Armênia, para o Ocidente, até as ruas de Antioquia, enriquece e perturba a vida das cidades do Mediterrâneo, bate às portas de Constantinopla, Milão, Cartago. Os Sírios são as “estrelas” do movimento ascético; vagabundos rudes, vestidos de peles, cabelos em desalinho, o que os assemelha a águias, estes “homens de fogo” espantam e desinquietam o mundo greco-romano pelas suas atitudes teatrais (BROWN, 1972: 104).

Os ascetas constituíam, com efeito, uma nova modalidade de santos cristãos. Não existiam mais mártires, mas havia eremitas e monges. E o movimento se alastra, impactando o ambiente urbano e a alta hierarquia eclesiástica. Vimos o impacto causado em Roma quando da estadia de Atanásio. Jerônimo e seu amigo Rufino viveram algum tempo numa comunidade protomonástica em Aquileia, na Itália, em meados do século IV. O próprio Jerônimo foi ao Egito também, mas ele já admirava a vida monástica há muito tempo, especialmente a solitária, desde os seus dias em Aquileia.

Em meados do século IV, começou a surgir uma literatura hagiográfica: são as primeiras vidas de santos: a *Vida de Antão*, já mencionada, atribuída ao bispo de Alexandria, Atanásio; as várias versões da *Vida de Pacômio* (em copta, siríaco, grego), além de coleções de dizeres e contos envolvendo anacoretas e monges, e relatos de viagens. Na historiografia dos últimos anos, muito se tem discutido sobre a validade dessas biografias e relatos como fontes confiáveis para se conhecer o processo histórico dessa expansão das práticas monásticas, uma vez que já estariam imbuídas de um determinado ideal de vida monástica. Em estudos recentes, Samuel Rubenson (1990) e Bernadette McNary (1997) começaram a examinar cartas de ascetas e monges antigos, preservadas em várias línguas, de um modo ou de outro, e argumentaram que elas forneceriam uma visão mais direta e verdadeira das ideias e práticas em curso nos inícios do monasticismo, no Egito do

início do século IV. Porém, Mark Sheridan (2015: 21) argumenta que, mesmo que as hagiografias sejam fontes problemáticas, elas testemunham o processo de recepção e entendimento do monasticismo na Igreja, e ajudaram a influenciar o seu desenvolvimento:

Obras como a *Vida de Antão* ou as *Vidas* de Pacômio não podem ser tomadas ao pé da letra como descrições da realidade histórica, mas através do ideal que apresentam e promovem, elas contribuíram para o crescimento do fenômeno histórico. O monasticismo egípcio surgiu e se difundiu como um movimento popular, mas sucessivas gerações de teólogos tentaram dar a ele coerência e consistência. Mesmo se conseguíssemos fazer especulações bem fundamentadas, nunca saberemos o que inspirou ou motivou milhares de pessoas a se entregarem à vida monástica no Egito, no final do século III e no início do século IV. Eles não deixaram nenhum testemunho escrito. Nossas fontes literárias vêm mais tarde, e são claramente destinadas a criar um ideal da vida monástica.¹⁸⁵

Mas efetivamente podemos saber alguma coisa, como, por exemplo, que o fenômeno, como aponta Sheridan, foi de vastas proporções, um verdadeiro êxodo; que havia tanto os ascetas letrados quanto uma boa parte de monges e eremitas simples e iletrados, e havia entre eles os que acreditavam numa concepção antropomórfica e corpórea de Deus, o que acabou degenerando, no final do século IV, em um conflito que ficou conhecido como a “controvérsia antropomorfista”. De modo geral, os teólogos defendiam uma visão mais espiritual de Deus, e “os ascetas mais simples”, no dizer do historiador Sócrates Escolástico, preferiam uma concepção de Deus mais humana e material (JENSEN, 2005: 108). Não havia, portanto, uma doutrina unânime que caracterizasse os eremitas e monges egípcios, nem tampouco os sírios e palestinos, mas podemos encontrar algumas práticas mais comuns, e uma certa uniformidade de propósitos, embora seja necessário lembrar a influência dos ideais advindos da posterior elaboração teológica erudita. Parece que todos praticavam, em comum ou de forma solitária, uma disciplina ascética

¹⁸⁵ “Works like the *Life of Antony* or the *Lives* of Pachomius cannot be taken at face value as descriptions of the historical reality, but through the ideal they presented and promoted, they contributed to the growth of the historical phenomenon. Egyptian monasticism began and spread as a popular movement, but successive generations of theologians attempted to give it coherence and consistency. Even if we can engage in well-founded speculation, we shall never know what inspired or motivated the many thousands who took up the monastic life in Egypt at the end of the third century and the early fourth century to do so. They did not leave any written testimony. Our literary sources come later and they are clearly aimed at creating an ideal of the monastic life” (SHERIDAN, 2015: 21).

duríssima, que incluía uma dieta muito restrita, o cultivo da insônia, a rejeição do conforto material e das posses, sendo que as vestes eram reduzidas ao mínimo necessário, ou a nada, e, muitas vezes, como parte da disciplina ascética, a adoção de posturas desconfortáveis durante longo tempo, prática que atingiu seu ápice entre os reclusos e os “estacionários”¹⁸⁶ da Síria, que vivam apertados em tocas ou buracos pequenos, ou que, mesmo em espaços abertos, permaneciam muito tempo na mesma posição. Todos eles praticavam também uma disciplina mental igualmente rigorosa, que constituía principalmente na prática contínua da oração, e seu objetivo maior era, obviamente, a salvação da alma, entendida como um contato direto com Deus, o que requeria necessariamente o controle das paixões, tanto materiais quanto espirituais, e a superação das tentações, sempre propostas pelos demônios. Depreende-se dos textos que o que se buscava, como condição para a aproximação a Deus, era um estado de *quietude*, conceito expresso repetidamente pela palavra grega *ἡσυχία*, *hesíquia*, que significa “imobilidade, descanso, silêncio”, e de onde deriva a palavra *ἡσυχασμός*, *hesicasmo*, que posteriormente se tornaria a principal doutrina monástica da Igreja Ortodoxa do Império Bizantino. No Ocidente, houve desenvolvimentos bem diferentes, mas as ideias básicas, no início, eram as mesmas. São João Cassiano, fundador do Mosteiro de São Vítor em Marselha, discípulo de Evágrio Pôntico, divulgou essas ideias no Ocidente, com suas obras *Conferências com os monges do Egito* e *Instituições dos cenobitas*, nas quais ele expõe as práticas dos eremitas e as regras dos primeiros mosteiros egípcios. É sobre essa base tradicional que São Bento irá redigir sua regra, buscando o mesmo objetivo, talvez com um enfoque menos intelectualista: através dos trabalhos manuais, da disciplina diária e da oração continuada, reeducar os monges, levando-os à paz interior e à consequente contemplação de Deus.

Assim, buscava-se, desde o início, um esvaziamento da mente e uma contemplação exclusiva de Deus. Com efeito, na sentença 113 do seu tratado *Sobre a oração*, o teólogo asceta Evágrio Pôntico diz: “O monge se torna igual aos anjos através da oração, por causa do seu anseio em ‘contemplar a face do Pai que está

¹⁸⁶ Neologismo de Jacques Lacarrière (1996: *passim*).

no céu” (Ev Pc Fc, 113).¹⁸⁷ Embora em outras passagens ele condene veementemente o uso de imagens mentais durante a prática da oração, seu ideal último é expresso com uma metáfora visual: a *contemplação* da face do Pai, e que poderia, em última análise, justificar uma iconografia. É, além disso, um ideal de quietude que traz implícita uma concentração absoluta em Deus, presente igualmente no tratado *Sobre a guarda do intelecto*, de Santo Isaías, o Solitário: “A não ser que um homem odeie toda atividade deste mundo, ele não pode adorar a Deus. O que significa, então, a adoração de Deus? Significa que não temos nada a não ser Deus em nosso intelecto quando oramos a Ele” (St Is Fc, 13).¹⁸⁸ Pois bem: essa atitude de *contemplação*, que transforma Deus no único conteúdo do pensamento, encontra um paralelo na iconografia religiosa a partir do momento em que se passa a representar Jesus frontalmente, sem nenhum contexto narrativo, como se estivéssemos frente a frente com ele, tão somente contemplando-o.

Maria Giovanna Muzj chama a atenção para o intenso sentido espiritual da frontalidade, como forma privilegiada de expressão da eternidade e da imobilidade divina, e para o fato de que essa forma de frontalidade tardo-antiga era na verdade uma grande novidade:

Se se observa que os hititas, assírios e babilônicos faziam, todos, figuras de perfil, pode-se perceber que não se pode falar de uma lei arcaica da frontalidade, própria do Oriente antigo, nem da “frontalidade dos antigos egípcios”. Nem, tampouco, as figuras a pleno vulto podem entrar nesse discurso, porque, nesse caso, o espectador não é obrigado a ter um único ponto de vista (MUZJ, 2006: 92).¹⁸⁹

Logo à frente, citando a egiptóloga e estudiosa da arte copta Hilde Zaloscher, afirma-se o alcance de uma mudança, muito mais que meramente estilística:

¹⁸⁷ Tradução nossa a partir da tradução inglesa de Palmer, Sherrard e Ware: “The monk becomes equal to the angels through prayer, because of his longing to ‘behold the face of the Father who is in heaven’.” (PALMER, WARE e SHERRARD, 1983: 68). Não foi possível obter o texto grego.

¹⁸⁸ Tradução nossa a partir da tradução inglesa de Palmer, Sherrard e Ware: “Unless a man hates all the activity of this world, he cannot worship God. What then is meant by the worship of God? It means that we have nothing extraneous in our intellect when we are praying to Him [...]”. (PALMER, WARE e SHERRARD, 1983: 24). Não foi possível obter o texto grego.

¹⁸⁹ “Se si osserva che Ittiti, Assiri e Babilonesi facevano tutti figure di profilo, ci si rende conto che non si può parlare di una legge arcaica della frontalità propria dell’antico Oriente, né della ‘frontalità degli antichi Egizi’. Né, d’altra parte, le figure a tutto tondo possono entrare in questo discorso, perché in quel caso lo spettatore non è obbligato a una visione sola” (MUZJ, 2006: 92).

Uma transformação tão radical de postura corporal, na qual está contida uma força expressiva psicológica tão intensa, tão específica, [...] deve estar ligada a uma nova e precisa representação de significado (*Sinnvorstellung*). Essa, por sua vez, só se pode fundar sobre uma nova atitude espiritual (ZALOSCHER *apud* MUZJ, 2006: 92).¹⁹⁰

Essa nova atitude espiritual, segundo a estudiosa italiana, “é fundada sobre o desejo, ou sobre a certeza, de se conseguir atingir, através do olho interior, a Realidade inteligível, divina [...]” (2006: 92).¹⁹¹ Esse conhecimento das realidades superiores era bem o que os ascetas místicos propunham, através de seus exercícios, sua disciplina e sua oração contínua.

Portanto, embora os primeiros exemplares da nova iconografia “historicista” e frontal de Cristo estejam nas catacumbas de Roma, a inspiração para ela pode ter vindo das províncias do Oriente, nomeadamente do Egito, da Síria e da Palestina, não no sentido de supostos “modelos” iconográficos, mas no de novas maneiras de se entender e se relacionar com o divino. Surgem então aquelas representações de Cristo, comentados no capítulo anterior, não somente frontais, mas também realizadas de modo a ocupar todo o campo de visão, como no caso do Cristo da Catacumba de Comodilla (ver Figura 126), e, de forma ainda mais clara, do afresco da Catacumba de São Marcelino e São Pedro, no qual, apesar de não mostrar um Cristo isolado, os olhos são marcantes e tudo converge para a face (ver Figuras 112, 113 e 114).

Buscamos alguns indícios que atestem essas mudanças nas maneiras de ver e de sentir, e as transformações na cultura visual, incluindo-se a noção de quais seriam os sinais exteriores de uma vida virtuosa. Comparando-se fontes de épocas diversas, e buscando-se um paralelo com obras figurativas, pode-se perceber, por exemplo, um processo de ressignificação da barba. Escrito ainda no final do século II, *O pedagogo*, de Clemente de Alexandria, faz uma vigorosa apologia da barba, e, ao mesmo tempo, da velhice, comparando a barba humana ao aspecto de certos

¹⁹⁰ “Un cambiamento così radicale di postura corporea, in cui è contenuta una forza espressiva psicologica così intensa, così specifica, [...] deve ricollegarsi a una nuova e precisa rappresentazione di significato (*Sinnvorstellung*). Questa, dal canto suo, si può fondare unicamente su un nuovo atteggiamento spirituale” (ZALOSCHER *apud* MUZJ, 2006: 92).

¹⁹¹ “[È] fondato sul desiderio, o sulla certezza, di poter attingere attraverso l’occhio interiore la Realtà intelligibile, divina [...]” (MUZJ, 2006: 92).

animais “nobres”, e associando o hábito de se raspar aos costumes e à vaidade pagã:

Mas os homens que se penteiam com esmero, que fazem depilação, raspam a barba e, diante do espelho, pintam as bochechas, não são efeminados? [...] Deus quis que a mulher fosse imatura e se orgulhasse somente de sua bela cabeleira natural, como o cavalo de sua crina. Já os homens, assim como os leões, foram ornados com a barba e lhes outorgou virilidade como sinal de força e de poder. Assim também ornou os galos que combatem em defesa das galinhas com suas cristas, como se fossem elmos. Mas tão alto é o apreço que Deus professa por esses pêlos que nascem no rosto dos homens, que os faz nascer junto com a prudência, e comprazendo-se em sua majestosa sabedoria, honrou a gravidade do aspecto com o cinza senil (Clem Paed, III, 3).¹⁹²

A partir desse elogio da natureza, Clemente chega a uma verdadeira “metafísica” da barba, associando-a com o relato do Gênesis:

Sem dúvida, este distintivo do homem, que é a barba, é mais antigo do que Eva. E é símbolo de uma natureza superior. Deus julgou oportuno que conviesse ao homem o cabelo, e semeou todo seu corpo com pêlos; e tirou de sua costela, quanto de liso e delicado havia, formando – fisicamente receptiva – a Eva, uma mulher, sua colaboradora na procriação da prole e no governo do lar. E ele – com efeito, havia eliminado o liso – permaneceu varão e o mostra como tal. A ele corresponde o papel ativo, como a ela o passivo. E é que, por natureza, o peludo é mais seco e quente que o carente de pêlo, daí que o varão seja mais peludo e quente que a mulher. Então, é um tipo de impiedade, e um crime contra a natureza, destruir esse sinal da masculinidade. [...] Então, de nenhum modo se deve arrancá-los, contra a vontade de Deus, que os tem contados (Clem Paed, III, 3).

E essa mística da barba, se já não fosse interessante por si mesma, depois evolui para um elogio dos bárbaros, que, não raspando a barba e os cabelos e não se preocupando em demasia com a vestimenta e a aparência, como o fazem os gregos, levariam uma vida mais simples e autêntica, e por isso seriam mais dignos e corajosos:

Entre os povos, os celtas e os citas levam largas crinas mas não as adornam. O belo cabelo do bárbaro tem algo de temível, e o ruivo de seu cabelo ameaça a guerra, por ser de tal cor como a do sangue. Ambos esses povos odeiam a moleza. [...] Às vezes, os citas desdenham inclusive do carro: seu desproporcionado tamanho parecia ao bárbaro um excessivo luxo; assim é que, deixando de lado o luxo, vivem de forma muito mais simples. O cita logo adquire algo mais veloz do que o carro: o cavalo, em cuja garupa vai aonde quer. [...] Eu, por minha parte, aprovo a simplicidade

¹⁹² Citações do *Pedagogo* de Clemente extraídos de recente edição brasileira, com tradução de Iara Faria e José Eduardo C. de B. Carneiro.

dos bárbaros. Por amor a uma vida ágil, os bárbaros abandonaram o luxo. O Senhor nos exorta a que sejamos assim: livres da vulgaridade, desnudos da ambição, desraigados do pecado, levando unicamente sobre nós a árvore da vida, dirigindo nossos passos somente para a salvação (Clem Paed, III, 3).

Percebe-se que Clemente, ao louvar o caráter mais livre e selvagem dos bárbaros, achava os gregos e romanos excessivamente “domesticados”. Aqueles estariam, talvez, mais próximos do estado de inocência de Adão. É difícil saber se o padrão dos filósofos influenciou Clemente nessas passagens; ele vivia em Alexandria, uma terra cheia de professores de várias escolas filosóficas, mas se volta para os bárbaros para exemplificar seu modelo de nobreza.

No entanto, quando a arte cristã começa a se desenvolver, ao longo do século III, nas paredes e tetos das catacumbas de Roma, é um Cristo jovem e imberbe que vemos. Somente cerca de cento e cinquenta anos depois dos escritos de Clemente, um Cristo barbado começa a ganhar mais espaço. Parece que os seus conselhos permaneceram restritos, e não chegaram a mudar a concepção visual de Cristo. Quando, ao longo do século IV, a vida eremítica e monástica são difundidas, impactando a sociedade, o uso da barba não é mais aconselhado, e sim praticado e admirado. Vejamos, por exemplo, esta passagem, da *Historia monachorum in Aegypto*:

Nós também visitamos outro João em Diolcos, que também foi pai de eremitérios. A ele também foi concedida muita graça. Ele lembrava Abraão e tinha uma barba como a de Aarão.¹⁹³ Ele realizou muitos milagres e curas, e era especialmente capaz de curar pessoas com paralisia e gota (H Mon, XXVI).¹⁹⁴

Percebe-se claramente como, no final do século IV, uma aparência oriental tradicional, lembrando os patriarcas do Antigo Testamento, passou a ser cada vez mais valorizada como sinal de santidade e graça. E note-se também como o eremita

¹⁹³ Grifo nosso.

¹⁹⁴ Tradução nossa a partir da tradução inglesa de Norman Russel: “We also visited another John in Diolcos, who was the father of hermitages. He, too, was endowed with much grace. He looked like Abraham and had a beard like Aaron’s. He had performed many miracles and cures, and was especially successful at healing people afflicted with paralysis and gout” (H Mon, RUSSEL, 1980: 117). Há diferenças entre o texto latino, atribuído a Rufino de Aquileia na *Patrologia Latina* de Migne, e o texto grego utilizado por Russel, que se baseou na famosa edição crítica do texto grego, publicada nos anos 1960 pelo Pe. André-Jean Festugière, ao qual não foi possível obter acesso.

em questão realizava curas e milagres semelhantes aos de Jesus. Após os trabalhos do beneditino Cuthbert Butler, no final do século XIX, e do dominicano André-Jean Festugière, hoje se pensa que Rufino de Aquileia, o amigo de São Jerônimo, foi na verdade o tradutor dessa obra para o latim, e não o seu autor. O original grego teria sido escrito bem no início do século V; a viagem que lhe dera origem tendo acontecido em 394. Rufino então teria traduzido o relato original entre 405 e 410, inserindo vários acréscimos. Mas o próprio Rufino também esteve no Egito, por volta de 375, como se prova pela carta de São Jerônimo: “Eu soube que estás adentrando os lugares secretos do Egito, visitando os agrupamentos de monges e circundando a família celeste na terra... enfim, a percepção plena da verdade apoderou-se de mim: Rufino está realmente na Níttria, e chegou ao bem-aventurado Macário” (Carta III).¹⁹⁵ Mas o imaginário e o conjunto de valores expressos nesse relato de viagem já vinham se desenvolvendo há mais tempo, pois, em 357, Atanásio já escrevia a sua *Vita Antonii (Vida de Antão)*, um ano depois da morte do santo, que teria ocorrido em 356. Haveria com certeza, até o final do século IV, tempo hábil para a circulação de muitos relatos orais.

Voltemo-nos agora para Agostinho, especificamente os *Comentários aos Salmos (Enarrationes in Psalmos)*, escrito que se acredita ser das duas primeiras décadas do século V, no qual, ao comentar o Salmo 133 (na numeração hebraica, e 132 na Septuaginta e na Vulgata), é feito um duplo elogio à barba e aos monges, e se percebe que o bispo de Hipona facilmente imaginava o Senhor como um homem de barba. Com efeito, esse curto salmo traz:

Oh, como é bom, como é agradável para irmãos unidos viverem juntos. É como um óleo suave derramado sobre a fronte, e que desce para a barba, a barba de Aarão, para correr em seguida até a orla de seu manto. É como o orvalho do Hermon, que desce pela colina de Sião; pois ali derrama o Senhor a vida e uma bênção eterna (Sl 132 (133): 1-3).

Comentando sobre esses versos, Agostinho primeiramente explica que a menção à vida comum dos irmãos refere-se à unidade espiritual dos monges, que

¹⁹⁵ Tradução nossa a partir da citação de Benedicta Ward: “I hear that you are penetrating the hidden places of Egypt, visiting the bands of monks and going the round of heaven’s family on earth... at last the full weight of truth has burst upon me: Rufinus is in Nitria and has reached the blessed Macarius” (*apud* WARD, 1980: 3).

assim se tornam verdadeiramente um, isto é, *monos*, o que remete a *μοναχός*, *monachos*:

Pois se o Salmo diz: “Oh, como é bom, como é agradável para irmãos unidos viverem juntos”, por que não podemos então chamar assim os monges? Pois *monos* quer dizer um. Não um de qualquer maneira, pois um homem numa multidão é um, e embora possamos dizer que ele é um entre outros, ele não pode ser *monos*, ou seja, único, pois *monos* significa “apenas um”. Aqueles, então, que vivem juntos, buscando ser um só homem, realmente possuem o que está escrito, “um só pensamento e um só coração”; vários corpos, mas não vários pensamentos; vários corpos, mas não vários corações; esses podem realmente ser chamados de *monos*, ou seja, apenas um (Aug Enar in Ps, CXXXIII, 5).¹⁹⁶

Vê-se que, ao interpretar o verso que afirma a alegria de se estar entre irmãos, Agostinho o transforma em um elogio do monasticismo. Mais à frente, comentando o verso que compara a unidade dos irmãos ao óleo descendo pela barba de Aarão, ele afirma:

Deixemos que o Salmo nos diga com o que [os monges] se parecem. “É como um óleo suave derramado sobre a fronte, e que desce para a barba, a barba de Aarão, para correr em seguida até a orla de seu manto”. O que Aarão era? Um sacerdote. Quem é sacerdote, exceto o único sacerdote, que entrou no Santo dos Santos? Quem é sacerdote, salvo Ele, que foi a um tempo vítima e oficiante? Salvo Ele, que, ao não encontrar nada puro no mundo para oferecer, ofereceu a Si mesmo? O óleo vem de sua cabeça, porque Cristo e a Igreja são um só, mas o óleo vem da cabeça. Nossa cabeça é Cristo, que foi crucificado e sepultado; ressuscitou e subiu ao Céu; e o Espírito Santo vem da cabeça. E para onde vai? Para a barba. A barba significa os corajosos; a barba distingue os homens adultos, sábios, ativos e vigorosos. Então, quando explicamos isso, dizemos, ele é um homem barbado. Assim, aquela unção desceu primeiramente sobre os apóstolos, sobre aqueles que suportaram os primeiros assaltos do mundo, e por isso o Espírito Santo desceu sobre eles. Pois eles foram os primeiros a viver juntos em unidade, a sofrer perseguições, mas por causa da unção que desceu

¹⁹⁶ Tradução nossa a partir da tradução para o inglês dos Revs. C. Marriott e H. Walford: “why then should we not call Monks so, Since the Psalm says, *Behold, how good and how pleasant is it, that brethren should dwell together in one?* for *Monos* is one. Not one in any manner, for a man in a crowd is one, but though he can be called one along with others, he cannot be *Monos*, that is, alone, for *Monos* means ‘one alone.’ They then who thus live together as to make one man, so that they really possess what is written, *one mind and one heart*, many bodies, but not many minds; many bodies, but not many hearts; can rightly be called *Monos*, that is, one alone” (LF, 1857: 116). Texto latino: “Quare ergo et nos non appellemus monachos, cum dicat Psalmus: *Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum?* Μόνος enim unus dicitur: et non unus quomodocumque; nam et in turba est unus, sed una cum multis unus dici potest, μόνος non potest, id est, solus: μόνος enim unus solus est. Qui ergo sic vivunt in unum, ut unum hominem faciant, ut sit illis vere quod scriptum est, *una anima et unum cor*, multa corpora, sed non multae animae; multa corpora, sed non multa corda; recte dicitur μόνος, id est unus solus” (CSSSEP, CXIX, PQES, Aug, XII, 1837: 215-6).

pela barba, eles sofreram, mas não foram conquistados (Aug Enar in Ps, CXXXIII, 6).¹⁹⁷

O que exatamente significa esta passagem: “quando explicamos isso, dizemos, ele é um homem barbado”? Provavelmente, Agostinho quer dizer simplesmente que, para que sua interpretação do salmo faça sentido, é necessário imaginar o Senhor como um homem barbado. Porém, em outras passagens de sua obra, Agostinho mostra até certa desconfiança para com as imagens, como no trecho citado por Peter Brown em sua resenha do livro de Mathews: “Certamente merecem cair em erro todos os que procuram por Cristo e por seus apóstolos não nos livros sacros, mas em imagens nas paredes”,¹⁹⁸ frase que demonstra uma atitude brandamente iconoclasta. Em outra obra, ele diz que “a face do Senhor é pintada com infinita variedade por incontáveis imaginações, mas qualquer que fosse a sua aparência, ele certamente possuía apenas uma”.¹⁹⁹ Percebe-se que Agostinho

¹⁹⁷ Idem: “Let the Psalm tell us what they are like. *As the ointment on the head, which descended to the beard, to Aaron's beard, which descended to the fringe of his garment.* What was Aaron? A priest. Who is a priest, except that one Priest, who entered into the Holy of Holies? Who is that priest, save Him, who was at once Victim and Priest? save Him who when he found nothing clean in the world to offer, offered Himself? The ointment is on his head, because Christ is one whole with the Church, but the ointment comes from the head. Our Head is Christ crucified and buried; He rose again, and ascended into heaven; and the Holy Spirit came from the head. Whither? To the beard. The beard signifies the courageous; the beard distinguishes the grown men, the earnest, the active, the vigorous. So that when we describe such, we say, he is a bearded man. Thus that ointment descended first upon the Apostles, descended upon those who bore the first assaults of the world, and therefore the Holy Spirit descended on them. For they who first began to dwell together in unity, suffered persecution, but because the ointment descended to the beard, they suffered, but were not conquered...” (LF, 1857: 116-7). Texto latino: “Et cui rei similes sunt, dicat Psalmus: ‘Sicut unguentum in capite, quod descendit in barbam, barbam Aaron; quod descendit in oram vestimenti ejus. Aaron’ quid erat? Sacerdos. Quis est sacerdos, nisi unus sacerdos, qui intravit in sancta sanctorum? Quis est iste sacerdos, nisi qui fuit et victima et sacerdos? nisi ille qui cum in mundo non inveniret mundum non offerret, se ipsum obtulit? In capite ipsius unguentum; quia totus Christus cum Ecclesia; sed a capite venit unguentum. Caput nostrum Christus est, crucifixum et sepultum, resuscitatum ascendit in coelum; et venit Spiritus sanctus a capite: quo? Ad barbam. Barba significat fortes, barba significat juvenes strenuos, impigros, alacres. Ideo quando tales describimus, Barbatus homo est, dicimus. Ergo illud primum unguentum descendit in Apostolos, descendit in illos qui primos impetus saeculi sustinuerunt; descendit ergo in illos Spiritus sanctus” (CSSSEP, CXIX, PQES, Aug, XII, 1837: 216-7).

¹⁹⁸ Tradução nossa de: “They thoroughly deserve to err who have sought Christ and his Apostles not in sacred books but in pictures on walls” (apud BROWN, 1995: 501). Este é o trecho citado por Brown, mas Agostinho ainda junta que as pinturas são “enganosas”; texto latino no *De consensu evangelistarum*: “Sic omnino errare meruerunt, qui Christum et Apostolos eius non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt: nec mirum, si a pingentibus fingentes decepti sunt” (CSSSEP, CXX, PQES, Aug, XIII, 1837: 358).

¹⁹⁹ Tradução nossa de: “[The] face of the Lord is pictured with infinite variety by countless imaginations, though whatever it was like he certainly only had one” (apud JENSEN, 2005: 172). Texto

não tinha, para com as pinturas, a mesma boa vontade demonstrada em alguns sermões de Basílio de Cesareia, João Crisóstomo e Gregório de Nissa, que louvam o trabalho dos pintores como um meio de levar o fiel à devoção (JENSEN, 2005: 182). Por isso mesmo, ele é útil como uma testemunha imparcial do peso da cultura visual; para ele, vivendo no início do século V, cerca de cinquenta anos após o surgimento da *Vita Antonii* de Atanásio, já era bem mais fácil, quase natural, imaginar o Senhor como um homem barbado, e a interpretação do texto bíblico se torna uma dupla apologia: da ética dos monges cenobitas e da barba como sinal de uma vida virtuosa. É possível, portanto, que o uso da barba foi aconselhado por Clemente, no final do século II, justamente porque seu uso não devia ser tão difundido entre os cristãos, e ainda era associada principalmente com filósofos pagãos. Duzentos anos depois, na época de Agostinho, ela não só era tida em alta conta pelos cristãos como signo de virtude, mas já se imaginava com facilidade um Cristo de barba. Mas, nessa época, não havia mais tantos filósofos pagãos, e sim cada vez menos. O que havia então em maior número? Monges e eremitas, mas também presbíteros e bispos, que, mesmo que seguissem dogmas e partidos diversos, partilhavam uma tradição cristã e uma cultura visual e figurativa, parcialmente moldada pelas concepções contemplativas, difundidas a partir do Oriente.

É possível ter havido uma lenta transmissão oral dos relatos concernentes aos monges e eremitas, a partir do início do século IV, logo antes do fim das perseguições. Na segunda metade do século, essa tradição oral já era suficientemente forte para modificar a sensibilidade imagética cristã, a ponto de influir sobre a forma de representação de Cristo, pois a barba era o sinal de homens “adultos, sábios, ativos e vigorosos” e, quanto ao Senhor, “dizemos, ele é um homem barbado”, e todos já sabiam que os muitos santos que habitavam os ermos, ou que viviam nas sóbrias e organizadas comunidades monásticas, assim se pareciam. E no epílogo da mesma *História monachorum in Aegypto*, também lemos:

latino em *De Trinitate*: “Nam et ipsius facies Dominicae carnis, innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat” (CSSSEP, CXXXVII, PQES, Aug, XXX, 1839: 397-8).

Nós também vimos muitos outros monges e pais através do Egito que realizavam muitos sinais e prodígios. Por causa do seu grande número, nós não mencionamos todos eles. Ao invés disso, selecionamos alguns para representar muitos. O que poderíamos dizer da região da Alta Tebaida, no distrito de Siena, onde se encontram mais homens incríveis, e um número infinito de monges? São quase inacreditáveis as suas práticas ascéticas, que ultrapassam as capacidades humanas. Mesmo hoje em dia, eles levantam os mortos e andam sobre as águas, como Pedro. E tudo que o Salvador fez através dos santos, Ele faz em nossos tempos, através desses monges (H mon, Epílogo, 1).²⁰⁰

O que se vê aqui é um registro do nascedouro das muitas lendas que envolvem os Padres do Deserto. Os seus prodígios de ascetismo os transformavam não apenas em santos, mas em seres fantásticos e maravilhosos, de modo semelhante ao que ocorria também com os filósofos, e que realizavam coisas “que ultrapassam as capacidades humanas”, assim como o próprio Jesus fazia. Encontrar-se pessoalmente com monges e eremitas célebres tornou-se sinônimo, a partir do século IV, de olhar através de uma janela no tempo, e contemplar como poderiam ter sido os apóstolos de outrora, ou João Batista a pregar no Jordão, ou conseguir, talvez, um vislumbre de como o Senhor em pessoa teria sido. Imagine-se então o impacto que poderia causar a visão desses ascetas quando já estavam em idade avançada, com longas cabeleiras e barbas brancas como lã! A associação com o Ancião dos Dias dos livros de Daniel e Ezequiel seria quase inevitável. Não surpreende que começassem a aparecer, no final do século IV, obras que sugeriam essa incipiente iconografia, com um Cristo aparentando uma idade avançada, como o próprio pseudo-sarcófago de Sant’Agnese (Figura 159), ainda da virada do século IV para o V. Num estilo em que ainda predomina uma forte veia clássica, típica da época teodosiana, os cabelos luxuriantes, cheios de volutas, marcam uma continuidade com a tradição do Cristo jovem e delicado, de “tipo grego”, do Sarcófago 174 do Vaticano e de tantas outras obras que trazem, segundo Mathews, algo de andrógino. Porém, em contraste, as feições idosas e a barba hirsuta

²⁰⁰ “We also saw many other monks and fathers throughout Egypt who performed many signs and wonders. Because of their great number we have not mentioned them all. Instead, we have selected a few to represent the many. What should one say about the Upper Thebaid in the district of Syene, where even more wonderful men are to be found and an infinite number of monks? One would not believe their ascetic practices, which surpass human capabilities. To this day they raise the dead and walk on the water just like Peter. And all that the Saviour did through the saints, he does in our own times through these monks” (H mon, RUSSEL, 1980: 118).

transmitem algo do “bárbaro temível” de Clemente: uma impressão geral de desalinho e desleixo, reforçada pela gola relaxada da túnica, um pouco distante dos bustos dos filósofos que vimos, mais ou menos da mesma época, que transmitem sempre um cuidado maior com a aparência. Essa mistura de delicadeza e rudeza ajuda a transmitir a ideia de uma severidade divina e uma sabedoria estrangeira e atemporal. Em suma, trata-se de um Cristo menos “domesticado”, no sentido de menos afinado com os velhos valores citadinos da tradição clássica.

Discutindo sobre a origem do Cristo barbado, Josef Sauer, em seu artigo clássico de 1924, contesta que o tipo fosse derivado de um modelo “palestinense”, devido à sua origem propriamente romana, mas admite que a mudança representou um afastamento dos padrões clássicos de beleza. Ao discutir sobre a dualidade na figura de Cristo nos mosaicos de Sant’Apollinare Nuovo, em Ravena (sem barba na parede norte; com barba na parede sul), ele chega ao grande Cristo frontal do trifório da parede direita, próximo ao presbitério (Figura 160), e comenta:

Certamente, o Cristo entronizado, com a sua barba gravemente solene, se diferencia do habitual da arte de Ravena; teria, então, a Palestina daquela época apresentado tal modelo em seus monumentos? Na verdade, onde, já desde o século IV, uma tradição unânime nesse sentido se formou foi [...] em Roma e apenas em Roma. De lá, portanto, deve ter vindo ao menos o estímulo iconográfico para a imagem frontal,²⁰¹ e através desta também para as imagens narrativas da parede sul. [...] Como se pode ver no exemplo de Ravena, teve uma longa história a “marcha ininterrupta para a vitória” do modelo do Cristo com barba. Ele chegou, na realidade, apenas lentamente às obras e, a saber, através de lutas morosas contra o ideal antigo de beleza e divindade. Primeiramente, foi somente em imagens frontais que esse modelo se consolidou em uma tradição mais firme e unitária, e que se desenvolveu a partir do antigo motivo do Senhor ensinando e anunciando a Lei. Essas imagens da entrega da Lei, no entanto, também são encontradas apenas em Roma e em sua área de influência, enquanto é evidentemente perceptível no Oriente uma mistura de modelos. Da imagem frontal, a presença da barba alcança também a imagem narrativa. [...] A concepção do ideal se transformara: ao invés de beleza e juventude tenra, a imagem de uma força masculina, de uma autoridade a inspirar veneração e respeito; ao invés da face juvenil, radiante

²⁰¹ Ele usa a palavra *Repräsentationsbild* para designar o mosaico frontal do Cristo entronizado de Ravena, e também como um nome genérico para as imagens sintéticas e simbólicas, não narrativas, como as imagens ditas de *Traditio legis*. Preferimos usar a expressão *imagem frontal*, que já consegue expressar uma dignidade, ao invés de *imagem representacional*, que para nós não faz sentido, ou *imagem simbólica*, que evoca associações por demais vagas.

e de formas suaves, um rosto sério, de barbas e cabelos ondulados (SAUER, 1924: 328-9).²⁰²

Sim, é verdade que tudo indica que Roma é o lugar de origem da iconografia do Cristo barbado e de longos cabelos: os sarcófagos com o Cristo central e triunfal; os afrescos nas catacumbas; os mosaicos absidais, todos estão em Roma; foi também em Roma que, nas três últimas décadas do século IV, começaram a aparecer, nos sarcófagos e mosaicos, as palmeiras, que remetiam à paisagem do Oriente, à ambiência da Terra Santa. Mas, afinal, esta é a Roma que recebeu Atanásio em seus anos de exílio, e onde Jerônimo havia feito tantos discípulos e desafetos. É a Roma de onde partiam peregrinos, viúvas e virgens com destino à Terra Santa, à Síria e ao Egito, e que retornavam com narrativas sobre os santos descabelados que haviam visto, mas também sobre monges vivendo em comunidade, de forma organizada, e bispos exercendo uma autoridade patriarcal e quase monárquica.

Também é verdade que os monges, bispos e ascetas cristãos não foram, obviamente, o único modelo disponível. Pois existia, no paganismo, não só a tradição dos filósofos citadinos de aparência bem cuidada, aos quais faz referência Paul Zanker, mas também uma tradição de ascetas místicos andarilhos, desde a corrente dos cínicos até os filósofos neopitagóricos como Apolônio de Tiana, suposto contemporâneo de Cristo. Filóstrato, que escreveu uma biografia de Apolônio nos inícios do século III, esforçou-se em mostrar que o filósofo era um homem santo, e

²⁰² “Gewiss, der thronende Christus in seiner Ernst feierlichen Bärtigkeit fällt aus den Gepflogenheiten ravnatischer Kunst heraus; hat aber Palästina aus dieser Zeit überhaupt einen solchen Typus in seinen Denkmälern vorzuweisen? Wo dagegen schon seit dem 4. Jh. eine einheitlich geschlossene Tradition dafür sich ausgebildet hatt, das ist, wie wir sahen, Rom und nur Rom. Von dorther muss sonach wenigstens die ikonographische Anregung für das Repräsentationsbild und durch dieses auch für die Historienbilder der Südwand darüber gekommen sein [...]. Wie man gerade am Beispiel von Ravenna ersehen kann, hat es mit dem „unaufhaltsamen Siegeslauf“ des bärtigen Christustypus eine eigene Bewandnis. Er ist in Wirklichkeit nur langsam in Aufnahme gekommen und zwar nur in zähem Kampf gegen das antike Schönheits- und Gottesideal. Eine etwas festere und geschlossener Tradition weiss er sich zunächst nur im Repräsentationsbild zu schaffen, das sich aus dem alten Motiv des lehrenden und das Gesetz übertragenden Herrn heraus entwickelt; gesetzmässiger aber auch nur in Rom und dessen Einflussgebiet, wogegen im Osten ersichtlich ein Durcheinandergehen der Typen wahrzunehmen ist. Vom Repräsentationsbild greift die Bärtigkeit auch ins Historienbild hinüber. [...War] der Begriff Ideal ein anderer geworden: statt Schönheit und zarter Jugend die Vorstellung von männlicher Kraft und Achtung- und Ehrfurcht gebietender Autorität, statt des sonnigen Knabengesichtes von weichen jugendlichen Formen ein männlich ernstes, bart- und haarumwalltes Antlitz” (SAUER, 1924: 328-9).

em defendê-lo da acusação de ser um charlatão ou de aderir a práticas de magia negra. Os filósofos pagãos também não estavam livres da acusação de serem “meros magos”. Após narrar o aprendizado de Apolônio em várias doutrinas filosóficas, até sua preferência definitiva pela via pitagórica, e como ele renunciou à carne e ao vinho, Filóstrato nos conta: “Após ter assim purificado seu interior, ele passou a andar sem calçados adornados, e vestia-se somente com linho, recusando-se a usar qualquer coisa de origem animal; ele deixou seus cabelos crescerem e vivia no templo [de Asclépio]. E as pessoas que iam ao templo eram tomadas de admiração diante dele” (Fil Vd Ap, I, VIII).²⁰³ Que pensar desse trecho, que torna o filósofo pagão tão semelhante aos ascetas cristãos?

Em suma, se, em um primeiro momento, no século III, Cristo tomou emprestada a aparência dos jovens deuses do panteão pagão, também era mostrado, e isso era uma novidade, como um poderoso operador de milagres, portando o bastão que assinalava seus poderes, ao mesmo tempo em que se frisava sua atenção para com os problemas humanos, mesmo os de um simples cego ou uma hemorroíssa anônima, como foi apontado por Thomas Mathews. A seguir, no século IV, o calor da controvérsia ariana fez com que ele assumisse o porte dos deuses soberanos, mais maduro e magisterial, ao mesmo tempo mostrado como revelador da “verdadeira filosofia”, ladeado por Pedro e Paulo. Mathews também afirma isso. Propõe-se, aqui, porém, não a negação dessa ideia, mas simplesmente que, no conjunto de expectativas visuais do final do século IV, tornava-se cada vez mais fácil imaginar Cristo como um homem de barba e de cabelos ainda mais longos do que os dos tradicionais filósofos, e, por parte dos artesãos, tal forma de representá-lo foi se tornando uma presença constante no universo dos possíveis, sem que isso significasse o abandono definitivo das outras formas. Essa mudança se deu devido a variados fatores: a influência dos filósofos-sacerdotes pagãos, que

²⁰³ Tradução nossa a partir da tradução de Conybeare: “After then having thus purged his interior, he took to walking without shoes by way of adornment and clad himself in linen raiment, declining to wear any animal product; and he let his hair grow long and lived in the Temple. And the people round about the Temple were struck with admiration for him [...]”. Texto grego: “μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν τῆς γαστρὸς τοιαύτην γεγομένην ἀνυποδησίαν τε ποιεῖται κόσμημα καὶ λίνου ἐσθῆτα ἀμπίσχεται παραιτησάμενος τὴν ἀπὸ τῶν ζώων, ἀνήκέ τε τὴν κόμην καὶ ἐν τῷ ἱερῷ ἔζη. ἐκτεπληγμένων δὲ αὐτὸν τῶν περὶ τὸ ἱερόν [...]” (CONYBEARE, M.A., 1912: 21).

prolongavam a tradição de figuras lendárias como Apolônio, herdeiros de um imaginário fantástico ao qual nem a Igreja conseguia se furtar, mas também dos monges e ascetas cristãos, que impressionavam muitos com sua conduta e sua doutrina, e que, também eles, dinamizavam o imaginário romano com novas maravilhas, e também dos bispos, que granjeavam cada vez mais prestígio, como defensores da ortodoxia e guardiões da autonomia da Igreja frente às autoridades imperiais. É claro que isso não significa que, vez por outra, as figuras de Cristo não mostrassem signos de soberania. Afinal, como aponta E. G. Farrugia, “[para] o Antigo Testamento, escritura sagrada para os primeiros cristãos, tanto quanto para os hebreus, regalidade e divindade tinham um ponto de referência comum: o Messias como rei [...]” (*apud* RUSSO, 2005: XI).²⁰⁴ E, como diz Spieser (1998: 65-6), é um Deus único e todo-poderoso que passa a ser retratado, e podiam ocorrer empréstimos da iconografia imperial, que sem dúvida devem ser reconhecidas, como, por exemplo, as cores no mosaico de Santa Pudenciana, sem que seja preciso cair no exagero da historiografia das últimas décadas, que chega ao ponto de considerar Cristo o “irmão gêmeo” do imperador, para usar as palavras de Deckers, pois nesse caso a liturgia eucarística se torna tão somente um culto ao imperador, e a diferença entre uma regalidade messiânica e a autoridade imperial é completamente apagada.

Assim, não seria, em absoluto, necessário que houvesse um modelo palestinese para que Cristo se tornasse mais velho e ostentasse uma barba e longos cabelos. Basta considerar o ambiente espiritual do último terço do século IV, e vemos que ele se encaixa sem grandes problemas nessa mentalidade em formação; quanto à “mistura de modelos” do Oriente, isso é bem relativo, pois também em Roma, e no Ocidente em geral, houve essa mistura, essa convivência de tipos; além disso, muita coisa foi perdida no Oriente, devido à conquista islâmica e, posteriormente, turca, e não se pode dizer com grande precisão o que existia por lá.

Pode-se questionar: mas a controvérsia contra o arianismo, que já frequenta

²⁰⁴ “Per l’Antico Testamento, sacra scrittura per i primi cristiani tanto quanto per gli ebrei, regalità e divinità avevano un comune punto di riferimento: il Messia come re [...]” (*apud* RUSSO, 2005: XI).

há algum tempo a historiografia como fator explicativo, não seria contraditória com essa influência da ética ascética, da vida monástica e da hierarquia eclesiástica? Não, eles são perfeitamente compatíveis, pois aqueles mesmos bispos, clérigos e fiéis que fossem contra o arianismo, a favor do Credo de Niceia, e, ao mesmo tempo, potenciais usuários de sarcófagos e encomendantes de mosaicos e pinturas, seriam, por conseguinte, não só aliados de Atanásio e outros bispos ortodoxos, mas também, geralmente, fervorosos admiradores da vida monástica, e a eles pareceria bastante adequada a figura de um Cristo menos “cidadino” e mais patriarcal, com barba e cabelos longos. De um modo geral, a Igreja, no final do século IV, havia ganhado um perfil mais ascético e monástico, mais clerical e, sobretudo, mais episcopal, em comparação com um perfil anterior, mais clássico e mais filosófico. Segundo Henri-Irénée Marrou (1938), o pensamento cristão dos primeiros séculos tendia a definir o cristianismo como uma filosofia, tendência que já se encontrava nas cartas de Paulo; a ideia e a palavra são familiares aos apologetas da segunda metade do século II. Também os gnósticos traziam esse “orgulho intelectual” derivado da cultura aristocrática antiga, e mesmo os ortodoxos que combatiam as ideias gnósticas tinham esse traço “filosófico”, usando inclusive a mesma palavra: *Γνώσις* – gnose. Romances piedosos dos séculos III e IV imaginavam os apóstolos como filósofos itinerantes. Marrou (1938: 281) acredita encontrar essa mesma atmosfera nos monumentos por ele estudados; segundo ele, a tradução perfeita dessa atitude seria a estátua de Santo Hipólito (Figura 161), “o grande doutor romano do início do século III”; o importante estaria no fato de ser erigida uma estátua a ele, como se fazia para os filósofos, o que mostra o quanto os cristãos se viam como “filosóficos”, e não somente o grupo dos gnósticos. Mas essa influência da cultura tradicional daria lugar a uma atitude mental bem diferente, ao longo do século IV:

Na realidade, é todo um aspecto da evolução intelectual do cristianismo que nossos monumentos vêm iluminar. [...] Pode-se ver o quanto era difícil, para os letrados antigos, se libertar dos quadros que a tradição impunha à sua vida intelectual e religiosa: sua conversão ao Cristianismo se encaixava no molde habitual da conversão à filosofia... Mas [...] logo o pensamento cristão ganhou mais consciência de sua originalidade. Se consultarmos os Pais da Igreja do século IV, constatamos que eles continuam a designar, por vezes, a religião cristã com a palavra filosofia, mas, ao que parece, com uma ênfase bem diversa: eles parecem menos preocupados em sublinhar a analogia que existe entre o cristianismo e filosofia pagã do que em marcar a

transcendência daquele em relação a esta última; o importante para eles é mostrar que a “filosofia” dos cristãos, a religião cristã, veio abolir a filosofia dos pagãos, refutando seus erros, preenchendo suas lacunas, realizando suas ambições. Se o Cristianismo é uma filosofia, ele é a única filosofia verdadeira [...]” (MARROU, 1938: 282).²⁰⁵

Paralelamente a esse processo, Marrou nos aponta que os sarcófagos revelam um adensamento das reflexões teológicas ao longo do século IV, e gostaríamos de lembrar que, no final desse mesmo século, há um incremento na quantidade de túmulos e epitáfios de bispos, o que demonstra o que dissemos antes sobre o fortalecimento da autoridade episcopal nas grandes cidades:

Essa mudança de atitude encontra seu eco naqueles [...] monumentos funerários que são posteriores ao “triunfo da Igreja”. Mais do que nunca o elemento doutrinário do cristianismo é colocado em evidência; mas não mais da mesma maneira. Percebe-se mais claramente o seu caráter divino, sente-se mais a humildade que deve penetrar a alma humana diante da revelação (MARROU, 1938: 283).²⁰⁶

Então ele mostra uma pequena “estatística”: dos vinte monumentos cristãos com cenas de leitura, anteriores a Constantino, analisados por ele, apenas dois mostram Cristo ensinando, e um traz Pedro lendo; após a Paz da Igreja, é a cena de Cristo ensinando que se torna a mais comum: trinta e seis casos; são monumentos que se

apoiam sobre o elemento doutrinário da fé, sobre a figura de Cristo considerado como mestre... certo, ainda se encontra [...] a assimilação do cristianismo e da filosofia, pois é o tipo do professor, do orador, que a arte cristã escolheu para representar Cristo; mas esse mestre é um mestre

²⁰⁵ “En réalité, c’est tout un aspect de l’évolution intellectuelle du christianisme que nos monuments viennent illuminer. [...] Nous voyons combien les lettrés antiques avaient du mal à se dégager des cadres que la tradition imposait à leur vie intellectuelle et religieuse : leur conversion au christianisme se coulait dans le moule habituel de la conversion à la philosophie... Mais [...] bientôt la pensée chrétienne prit davantage conscience de son originalité. Si nous consultons les Pères de l’Eglise du IV^{ème} siècle, nous constatons qu’ils continuent à désigner parfois la religion chrétienne par le mot de philosophie, mais avec, semble-t-il, un accent bien différent : ils paraissent moins préoccupés de souligner l’analogie qui existe entre christianisme et philosophie païenne que de marquer la transcendance de celui-là par rapport à celle-ci; l’important pour eux est de montrer que la ‘philosophie’ des chrétiens, la religion chrétienne, est venue abolir la philosophie des païens, réfutant ses erreurs, comblant ses lacunes, réalisant ses ambitions. Si le christianisme est une philosophie, il est la seule vraie philosophie [...]” (MARROU, 1938: 282).

²⁰⁶ “Ce changement d’attitude trouve son écho dans ceux de nos monuments funéraires qui sont postérieurs au ‘triomphe de l’Eglise’. Plus que jamais l’élément doctrinal du christianisme est mis en évidence; mais ce n’est plus de la même façon. On réalise davantage son caractère divin, on ressent davantage l’humilité qui doit pénétrer l’âme humaine en face de la révélation” (MARROU, 1938: 283).

divino, sua sabedoria uma sabedoria divina; tudo nessa cena nos transporta para além da simples humanidade (MARROU, 1938: 283-4).²⁰⁷

Diante desses monumentos com o Cristo docente, ele encontrou apenas cinco que mostram o falecido em “cena de leitura”, bem diferentes dos anteriores. Embora os falecidos ainda leiam, eles estão de pé, com uma atitude de recolhimento, a cabeça baixa: é o fiel humilde, meditando a lei do Senhor, não mais o orador recitando seu *volumen*, orgulhoso do seu saber, como era comum nos sarcófagos pagãos. Por fim, ele comenta sobre o famoso *Sarcófago de Concordius*, bispo de Arles, morto em 385 (ver Figura 122). Ele diz que não se deve procurar, em nenhum dos pequenos leitores representados de pé na tampa, o retrato do bispo: são figuras convencionais que evocam a vida intelectual. Mas ele também considera que,

sobre a tumba de um bispo, sobre a tampa de um sarcófago que traz o Cristo ensinando, não se pode tratar senão da cultura religiosa, da ciência sacra. Não é mais somente o estudo que toda alma devota deve buscar; é a “cultura cristã” toda inteira que essas cenas simbolizam; a *doctrina christiana*, cara a Santo Agostinho: um tipo de vida intelectual organizada em função da vida religiosa, e cujas manifestações típicas são o estudo da Bíblia, a controvérsia teológica e a pregação. Essa cultura cristã, que se impôs a mais ou menos todos os letrados piedosos do século IV, foi, em particular, aquela dos membros do clero, dos bispos. De fato, ela aparece sobre um grande número de epitáfios de clérigos, do século IV ao VII. Louva-se a sua eloquência, tema herdado dos *elogia* pagãos; mas a eloquência que lhes permite ser melhores predicadores; celebra-se ao mesmo tempo o seu saber, *sapientia* e melhor *doctrina*; mas é a ciência sacra que se quer designar, o conhecimento aprofundado das verdades da fé ortodoxa... [...] Como sobre os relevos pagãos, essa evocação tem o valor de um tema de *laudatio*; [...] [mas], aqui, as cenas que simbolizam a cultura de Concordius não ocupam mais que a tampa: o relevo principal, do corpo do sarcófago, representa o Cristo, sentado, frontal, ensinando um grupo de discípulos entre os quais figuram os evangelistas. É possível captar a nuance: Concordius quer que, sobre sua tumba, se celebre sua cultura, sua ciência doutrinal, mas não ousa se arrogar o lugar de honra; ele se inclina diante da figura do mestre por excelência, do único mestre verdadeiro, Jesus (MARROU, 1938: 286-7).²⁰⁸

²⁰⁷ “[Ils] appuient sur l’élément doctrinal de la foi, sur la figure du Christ considéré comme maître... Certes, ici encore se retrouve si l’on veut l’assimilation du christianisme et de la philosophie, puisque c’est le type du professeur, de l’orateur que l’art chrétien a choisi pour représenter le Christ; mais ce maître est un maître divin, sa sagesse une sagesse divine; tout dans cette scène nous transporte au-delà de la simple humanité” (MARROU, 1938: 283-4).

²⁰⁸ “[Sur] la tombe d’un évêque, sur le couvercle d’un sarcophage représentant le Christ enseignant, il ne peut s’agir que de culture religieuse, de science sacrée. Ce n’est plus seulement de l’étude que

Assim, todas essas transformações estão ligadas entre si, e não podem ser consideradas separadamente: a influência do ascetismo monástico sobre a espiritualidade cristã; as controvérsias teológicas (arianismo, antropomorfismo, origenismo, etc.); as oscilações na representação de Cristo, rumo a uma figura mais “patriarcal” e magisterial; as tensões na relação entre Igreja e Estado;²⁰⁹ o recrudescimento da força política do episcopado, quase sempre em luta com a política imperial.

Se esses sarcófagos de Arles nos mostram esse fortalecimento dos bispos, a importância do monasticismo pode ser demonstrada ao considerarmos a grande importância, no cenário do Império tardio, da cidade de Marselha e de seu Mosteiro de São Vítor. Segundo Brandenburg (2004: 20), quando cessa a produção de sarcófagos em Roma e em Arles, continua, no entanto, a haver uma produção muito reduzida na Gália meridional, notadamente em Marselha, para uma clientela limitada. Em Roma isso não teria acontecido por causa do forte costume de se sepultar em catacumbas e nas igrejas cemiteriais, mas em Marselha essa produção local continuou até meados do século V, baseada nos modelos constantinopolitanos importados. Marselha sempre teve estreitas ligações comerciais com o Mediterrâneo oriental, que se mantêm na Antiguidade Tardia, do século VI ao VII, “um período de notável florescimento para a cidade” (BRANDENBURG, 2004: 20).²¹⁰ A situação da cidade era, assim, semelhante à de Ravena: ambas eram cidades portuárias,

toute âme dévote est tenue de poursuivre ; c'est la 'culture chrétienne' tout entière que symbolisent de telles scènes, la *doctrina christiana* chère à saint Augustin : un type de vie intellectuelle organisé en fonction de la vie religieuse et dont les manifestations typiques sont l'étude de la Bible, la controverse théologique et la prédication. Cette culture chrétienne qui s'est imposée, plus ou moins, à tous les lettrés pieux du IVème siècle a été en particulier celle des membres du clergé, des évêques. En fait, elle apparaît dans un grand nombre d'épithaphes de clercs, échelonnées du IVème au VIIème siècle. On les loue de leur éloquence, thème hérité des *elogia* païens; mais c'est de l'éloquence qui leur a permis d'être des prédicateurs efficaces; on célèbre en même temps leur savoir, *sapientia* et mieux *doctrina*; mais c'est la science sacrée qu'on veut désigner, la connaissance approfondie des vérités de la foi orthodoxe... [...] Comme sur les reliefs païens, cette évocation a la valeur d'un thème de laudatio; [...] [mais], ici, les scènes qui symbolisent la culture de Concordius n'occupent que le couvercle : le relief principal, celui de la cuve, représente le Christ, assis, vu de face, enseignant un groupe de disciples parmi lesquels figurent les quatre Evangélistes. On saisit la nuance : Concordius veut bien que, sur sa tombe, on célèbre sa culture, sa science doctrinale, mais il n'ose pas s'arroger la place d'honneur ; il s'incline devant la figure du maître par excellence, du seul vrai maître, Jésus” (MARROU, 1938:286-7).

²⁰⁹ Este aspecto será explorado melhor no próximo capítulo.

²¹⁰ “[Un] periodo di notevole fioritura per la città” (BRANDENBURG, 2004: 20).

importavam sarcófagos de Constantinopla, e tinham uma produção local. “Essas conexões com o Oriente são reforçadas no tardo século IV e no início do V com a introdução do monasticismo, baseado no modelo do cenobitismo oriental, por obra de S. Cassiano e pela importância teológica e espiritual das instituições cristãs da cidade nesse período” (BRANDENBURG, 2004: 20).²¹¹ O autor alemão propõe então uma interessante hipótese: enquanto que em Constantinopla e em Ravena a produção de sarcófagos atendia à demanda da corte, em Marselha (Abadia de S. Vítor) e Arles (S. Trophyme) essa produção seria responsabilidade da hierarquia eclesiástica. Inclusive, ele lembra que Jutta Dresken-Weiland já propôs, há alguns anos, a hipótese de que o sarcófago constantinopolitano com a Adoração dos Magos, já em S. Vítor de Marselha, e hoje perdido, fosse o túmulo do próprio João Cassiano, figura de destaque na vida religiosa gaulesa nos primeiros decênios do século V.

Por último, é importante lembrar que essa nova visualidade em formação naqueles anos implicava necessariamente um lento, mas contínuo, afastamento dos padrões artísticos clássicos. Ao longo desse período, iniciado no século IV, não só a iconografia de Cristo transformou-se, mas foi se fixando em poucas tipologias, desembocando na arte dos ícones bizantinos. Até as feições foram sendo padronizadas, reduzidas a variações mínimas, e uma estilização geométrica cada vez maior foi sendo adotada, beirando a abstração. Tal não ocorreu somente com os retratos de Cristo; em todas as artes visuais percebe-se a mesma tendência crescente para o hierático e o frontal. Não existem “ícones” no século IV, pois essa cultura ainda estava em formação. Mas Jacques Lacarrière, ao discorrer sobre Pacômio, fundador dos primeiros mosteiros do Egito, cita um trecho de uma das diversas *Vidas de Pacômio*, de meados daquele século, no qual o asceta, ao terminar a construção do Mosteiro de Moncoso, sentiu-se orgulhoso pela beleza de sua obra. Percebendo então que fora assaltado pela vaidade, Pacômio apressou-se em entortar as colunas, para tornar o edifício menos agradável ao olhar. Lacarrière

²¹¹ “Questi legami con l’Oriente si rafforzano nel tardo IV secolo, e primo V secolo per l’introduzione del monachesimo sul modello del cenobitismo orientale ad opera di S. Cassiano e per l’importanza teologica e spirituale delle istituzioni cristiane della città in questo periodo” (BRANDENBURG, 2004: 20).

sugere que essa atitude pode ajudar a explicar a arte copta em geral, inclusive a estética dos antigos ícones:

Eis uma explicação da arte copta com a qual seguramente os críticos jamais sonharam. De fato, quem sabe se alguns aspectos dessa arte, desse desenho tosco e frequentemente deformado dos rostos, dessa ausência de toda preocupação estética em sua arquitetura não resultariam de uma recusa perfeitamente consciente da beleza? Quem sabe se a feiura, se a assimetria dessa arte e do que se acredita ser sua inabilidade não foram consideradas, pelos “artistas” coptas, como meios de salvação, como uma sorte de *ascese antiartística* na qual a recusa da beleza teria o mesmo papel que a recusa do corpo na ascese física (LACARRIÈRE, 1996: 85-6)?

Outro exemplo possível dessa “estética antiartística”, e que pode auxiliar a entender sua gênese, mas advindo da esfera das letras, vem justamente do criador da *Vulgata*. No final do século IV, Jerônimo já havia vivido um tempo em uma comunidade monástica em Aquileia, na Itália, e havia se retirado para o deserto na tentativa de levar uma vida eremítica, à semelhança do que havia visto no Egito. Mas Jerônimo fora educado em uma família aristocrática, no seio da qual recebeu uma educação clássica primorosa, e aprendera gramática e retórica lendo Virgílio, Cícero e outros grandes escritores romanos. Quando de sua experiência eremítica no deserto de Cálcis, na Síria, seu gosto refinado, moldado pelos clássicos, revelou-se um grande empecilho, até mesmo para o seu trabalho de tradução, como ele revela em uma carta:

Não podia separar-me da biblioteca que havia formado em Roma a custo de muito esforço. Havia deixado de comer – pobre de mim – para ler Túlio. Nem minhas vigílias noturnas eram obstáculos para, ato seguido, tomar em minhas mãos a Plauto. Se entrava em mim a razão e decidia ler alguns dos profetas, me produzia tédio seu estilo mal lapidado e, por culpa de minha cegueira, não conseguia descobrir sua luminosidade... estando assim, sinto de repente que alguém me arrebatava em espírito e me levava diante do tribunal do juiz... Interrogado sobre minha condição e estado respondi que era cristão. Mentis – disse o que estava sentado – tu és ciceroniano, não cristão. Onde está teu tesouro está também teu coração... A partir de então me apaixonei pelos livros divinos como nunca havia estado pelos profanos (JERÔNIMO, Carta XXII, 30, *apud* CRUZ, 1988: 118).

Hoje, é fácil percebermos que o que Jerônimo chama de “estilo mal lapidado” era apenas consequência do abismo cultural que o separava da literatura hebraica antiga das Escrituras: uma língua semítica, completamente diferente do latim; outro modo de pensar; outra concepção poética, belezas que ele era incapaz de perceber por ser “romano”. A única solução para ele seria realmente essa ascese, até mesmo

na esfera estética: o rompimento com a sua formação, calcada nos padrões clássicos e romano-helenísticos de beleza. Aos poucos, a ideia desse rompimento pode ter se difundido, tornando-se um padrão e adentrando na esfera das artes visuais.

4.2 – O CODEX E OS VOLUMINA

Diretamente relacionado com essa discussão é o tema da transição dos dois formatos do livro e a sua representação na arte antiga, sobretudo paleocristã. De um lado, é marcante a força do rolo como símbolo cultural: através de todas as mudanças, esse elemento permanece quase inalterado, como a marcar a própria continuidade da tradição: a presença de um livro em forma de rolo é muito frequente nos sarcófagos, seja nas mãos de Jesus (quando ele não segurava seu bastão), seja nas mãos dos apóstolos, ou mesmo do orante falecido.

Esse rolo era o principal suporte da escrita no mundo greco-romano, e tinha o nome de *byblos* em grego, e *volumen* (*volumina* no nominativo plural) no mundo latino, a partir do verbo latino *volvo* (*volvere*) – ou seja, *enrolar*, e era um dos símbolos máximos, na civilização greco-romana, do estudo, da erudição, da dedicação às coisas culturais, ou, no dizer de Marrou, às coisas das musas. Nosso moderno termo *volume* deriva daí, embora ele não designe mais um rolo, e sim um livro encadernado, ou seja, um códice. Os rolos chegaram ao presente em fragmentos, muitas vezes minúsculos (Figura 162), ou, mesmo quando inteiros, danificados. Porém, os relevos dos sarcófagos e afrescos como os originários de Pompeia e Herculano nos permitem ter uma boa ideia de seu aspecto real (Figura 163). Para acondicioná-los, existiam recipientes próprios, como o cesto cilíndrico figurado na lastra funerária de Sant'Agnese: o *scrinium* ou *capsa*; os *scrinia* tinham tampa e alça para serem transportados, como se deduz por este outro afresco de Pompéia (Figura 164). São essas representações figurativas, como esses afrescos e os próprios relevos dos sarcófagos, que nos permitem, hoje, confeccionar reconstituições desses objetos (Figuras 165 e 166).

A palavra latina *codex*, derivada de *caudex*, que tinha o significado de *tronco de árvore*, passou a significar também o outro tipo de livro surgido na Antiguidade, e

que está na origem de nossos termos *códice* e *código*. Na verdade, no mundo romano, outros suportes de escrita já eram usados, em menor escala: os epigramas do poeta Marcial circulavam em códices de pergaminho, e o mesmo poeta também descreve outros exemplares do tipo, com obras clássicas gregas e latinas (FIORETTI, 2014: 51). Também existia uma tradição de códices de madeira (donde a referência ao *tronco*): destinados a textos curtos ou anotações efêmeras, como cartas, bilhetes e exercícios escolares, eram constituídos de placas amarradas lateralmente, formando dípticos ou trípticos, e cobertas com uma camada de cera, daí o nome de *tabulae ceratae*, e sobre as quais se escrevia com o *stilus*, um instrumento fino e comprido, de madeira, metal ou marfim; também para esses objetos, os registros iconográficos nos ajudam a saber como eram, permitindo a criação de réplicas (Figuras 167 e 168). Mas, em que pese esses importantes precedentes, foram os cristãos os difusores e promotores mais importantes do uso do novo formato, utilizando materiais mais leves e maleáveis, como o próprio papiro e o pergaminho, produzindo códices com centenas de páginas:

Entre o tardo século I e o IV, o manuscrito em forma de códice se difundiu por todo o mundo greco-romano, mais rapidamente para os textos bíblicos e para a nova literatura cristã, e de fato se acredita que o cristianismo tenha exercido um papel determinante na sua difusão, ao passo que o formato foi adotado gradativamente para a literatura secular, mas ao final do século IV a substituição definitiva do rolo pelo códice estava, em essência, completa, quando se pensa quão raros são os exemplares [de rolos] que se podem contar até o século VI (CAVALLO, 2008: 12).²¹²

Essa preferência cristã pelo formato tem sido atestado através de importantes achados arqueológicos, como os ditos *Papiros de Chester Beatty*, do nome de seu anterior proprietário (Figura 169 – note-se a simetria do manuscrito, devida ao fato de provir de um códice costurado), mas que hoje estão numa biblioteca em Dublin e na Universidade de Michigan:

²¹² “Tra il tardo secolo I e il IV il manoscritto in forma di codice si diffuse in tutto il mondo greco-romano, più rapidamente per i testi biblici e per la nuova letteratura cristiana, ed anzi si ritiene che il cristianesimo abbia giocato un ruolo determinante nella sua diffusione, mentre fu adottato più gradatamente per la letteratura profana, ma alla fine del secolo IV la definitiva sostituzione del codice al rotolo era in sostanza compiuta, ove si pensi a quanto rari siano gli esemplari che si possono contare più tardi fino al secolo VI” (CAVALLO, 2008: 12). Tradução nossa em citações de Guglielmo Cavallo.

Esses papiros cristãos, entre os quais alguns remontam ao século II, apresentam, para a história do livro, um interesse capital. Neles, o texto sacro é, com efeito, transcrito não sobre rolos, mas sobre folhas de papiro dobradas e costuradas umas às outras, à maneira de nossos livros modernos: são, para empregar os termos antigos, não *volumina*, mas *codices*. Os cristãos estiveram, portanto, entre os primeiros a adotar para seus livros esse novo modo, que começou a se difundir no fim do século I do Império (VIELLIARD, 1940: 143).²¹³

Outros exemplos são o *Papiro P52 de Ryland*, de meados do século II, o mais antigo fragmento conhecido do Novo Testamento, escrito dos dois lados (*recto* e *verso*), o que prova que também fazia parte de um códice (Figura 170); os vários códices da biblioteca gnóstica de Nag Hammadi (Figura 171); e os quatro grandes códices unciais, como os famosos *Codex Sinaiticus* (Figura 172) e o *Codex Vaticanus*, com o texto completo ou quase da Bíblia em grego, contendo o Antigo e o Novo Testamento.

Vários historiadores têm estudado, nos últimos cem anos, o uso dos rolos e dos códices como suportes da escrita, ou seja, enquanto objetos reais. Para citar alguns, temos Frederic Kenyon, Henry Sanders e Theodore Cressy Skeats, da velha guarda (VIELLIARD, 1940: 143), e Eric Turner, Guglielmo Cavallo e Paolo Fioretti, entre os atuais (FIORETTI, 2014: 40-60 *passim*; CAVALLO, 2008: 9-21 *passim*). Mas, se o estudo dos suportes reais tem atraído tantos estudiosos, parece que ninguém mais discute a sua representação figurativa, nem na arte pagã nem na paleocristã, e a bibliografia se limita, geralmente, a reconhecer a presença dos dois motivos, mas não há tentativas de extrair-lhes algum significado. Fora o famoso livro de Marrou (1938) e as reflexões de Bovini (1949), conseguimos encontrar tão somente um artigo de René Vielliard (1940). Ora, a presença simultânea dos dois tipos de livro se dá em um número muito diminuto de obras, mas, mesmo assim, é de se presumir que tal duplicidade tivesse alguma significação, tanto para o público quanto para os artesãos.

²¹³ “Ces papyrus chrétiens dont certains remontent au II^e siècle présentent pour l'histoire du Livre un intérêt capital. Le texte sacré y est en effet transcrit non sur des rouleaux mais sur des feuilles de papyrus pliées et reliées les unes aux autres à la façon de nos livres modernes: ce sont, pour employer les termes anciens, non des *volumina* mais des *codices*. Les chrétiens furent donc parmi les premiers à adopter pour leurs livres cette mode nouvelle qui commença à se répandre à la fin du I^{er} siècle de l'Empire” (VIELLIARD, 1940: 143). Tradução nossa.

É no final do século IV que essa transição dos meios da escrita começa finalmente a se refletir na arte figurativa, em um pequeno número de obras que mostram Jesus, e mais raramente algum outro personagem, com um desses novos livros; não mais um rolo, mas um códice aberto. Em alguns poucos casos, como no caso de “nossa” lastra, ambos estão presentes: o rolo e o códice; uma coleção de rolos na *capsa* e um códice aberto em sua mão, simultaneamente; além da presença das cortinas, essa é outra das características marcantes do monumento: o fato de fazer parte de um pequeno, seleto número de obras que documenta a temporária coexistência desses dois formatos de livro. Essa leitura artística da transformação histórica da forma do livro ainda não recebeu suficiente atenção dos estudiosos.

4.2.1 – A tradição do *volumen* na arte paleocristã

Em primeiro lugar, voltemo-nos para a única fonte a dedicar alguma reflexão a esse aspecto do monumento de Sant’Agnese: o livro de Giovanni Bottari, que publicou, no século XVIII, sua ampliação da obra clássica de Bosio, *Roma sotterranea*. O trecho em que ele descreve a peça, já citado no primeiro capítulo (ver página 26), diz (1754: 37-8):

Nessa mesma prancha CXXXVI [...], estão dois outros monumentos, em um dos quais é representado nosso redentor, não jovem, como é comum, mas com barba longa, e com cabelos longos. Na mão esquerda, Ele tem um livro aberto, voltado ao observador, e com a direita faz um gesto de bênção. De um lado, se vê, colocado no chão, um objeto redondo, que Aringhi chama de *cistam*, e que parece conter, na parte frontal, uma fechadura que permite fechá-lo a chave, e, acima, uma alça em arco, como a dos cestos.

Mas, logo a seguir, ele passa a refletir sobre o valor simbólico dos objetos esculpidos, e segue-se uma erudita reflexão:

Tal artefato com alça, para se guardar os volumes, se observa no arco de S. Vital de Ravenna, segundo Ciampini.²¹⁴ Esses volumes eram enrolados, e é por isso que, em uma epístola de Anastásio Apocrisiário,²¹⁵ na coletânea da

²¹⁴ Giovanni Ciampini foi o autor de *Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum*, um tratado sobre mosaicos antigos, publicado em dois volumes em 1690-9 (referência em Bottari: Ciamp. Vet. Mon. T. 2, Tav. 21).

²¹⁵ Este Anastásio exerceu o cargo de apocrisiário, ou seja, núncio ou embaixador papal, em Constantinopla, na segunda metade do século VII. Discípulo de Máximo, o Confessor, foi preso e

obra de Anastásio Bibliotecário, publicada por Sirmondo,²¹⁶ se lê: *Praeterea misi ad praesens &c. ROTULAM habentem testimonia ex dictis s. Hippolyti Episcopi portus Romani*²¹⁷, onde essa palavra *rotulam* quer dizer rolo, ou volume. Da mesma ideia se valeu Durandus,²¹⁸ dizendo: *Patriarchae, & prophetae pinguntur cum ROTULIS in manibus, quidam vero Apostoli cum libris, & quidam cum rotulis; nempe quia ante Christi adventum fides figurative ostendebatur, & quod ad multa in se implicita erat.*²¹⁹ Direi, aliás, que essa distinção entre volume e códice, que Durandus a seguir explica longamente, foi meritoriamente reprovada por Ciampini; mas por outro lado eu não aprovaria aquela que é em seguida adotada por ele, que os volumes significam uma escritura breve, e os códices, o sacro texto inteiro. Ter Jesus Cristo um livro nas mãos, e uma cesta de volumes aos pés, significa, preferivelmente, que aquele que ensinou com viva voz, também complementou o ensinamento com obras, segundo o que diz São Lucas, que *coepit facere, & docere*²²⁰. Pode-se dizer que esse artefato, cheio de volumes enrolados, seja uma caixa de uso bem específico. Os romanos, de fato, chamavam de *scrinia* àquelas cestas, onde colocavam livros, escritos, e outras coisas importantes [...]. Da forma dos volumes não se pode defender que essa escultura fosse antiquíssima, porque tal era o costume dos escritores, antes que se comesçassem a costurar os livros de maior número de folhas, sendo que se vê, com efeito, um de tais livros nas mãos de Jesus Cristo; e também porque os livros dessa forma eram já um costume tão antigo, que ver um deles aqui esculpido não altera a antiguidade dessas pinturas e esculturas.²²¹

torturado com o mestre por sua oposição à doutrina monotelista, na época capitaneada pelo imperador Constante II. Alguns o consideram santo (NICOLA, 2002).

²¹⁶ Este Anastásio é outro: Anastásio Bibliotecário (810-878) exerceu o cargo de bibliotecário na corte papal, e acredita-se que o antipapa Anastásio seja ele. Traduziu numerosos textos gregos, como as atas dos concílios antigos e as cartas de Anastásio Apocrisiário, do grego para o latim. Suas traduções foram então coletadas e publicadas pelo erudito jesuíta Giacomo Sirmondo no século XVII (referência em Bottari: Sirm. Oper. T. 3, p. 579; FORRAL, 2008: 319-37 *passim*).

²¹⁷ “Enviei, para os presentes (?) etc., um rolo, contendo os testemunhos dados por Santo Hipólito, bispo do porto romano”. Tradução de Gustavo Chaves Tavares e revisão nossa, nos trechos em latim.

²¹⁸ Guillaume Durand foi um canonista francês do século XIII, bispo de Mende e autor do *Rationale divinatorum officiorum*, um tratado de interpretação histórica e simbólica da liturgia medieval, da qual Bottari extraiu sua citação (referência em Bottari: Durand. Rat. div. off. l. 1, c. 3, n. XI; KWASNIEWSKI, 2014).

²¹⁹ “Os patriarcas e profetas são representados segurando ‘rolos’; mas os apóstolos, alguns com livros, outros com ‘rolos’. E isso porque, antes da vinda de Cristo, a fé se manifestava figurativamente e não explicitamente”.

²²⁰ “Começou a realizar obras e a ensinar”.

²²¹ “Un tale arnese col manico, da tenervi i volumi, si osserva nell’arco di s. Vitale di Ravenna presso il Ciampini. Questi volumi erano ravvolti, e arrotolati, onde in un’ epistola d’Anastasio Apocrisario, che è ne’ Collettanei d’Anastasio Bibliotecario datici dal Sirmondo, si legge: *Praeterea misi ad praesens &c. ROTULAM habentem testimonia ex dictis s. Hippolyti Episcopi portus Romani*, dove quel *rotulam* vuol dire ruotolo, o volume. Della stessa voce si valse il Durando, dicendo: *Patriarchae, & prophetae pinguntur cum ROTULIS in manibus, quidam vero Apostoli cum libris, & quidam cum rotulis; nempe quia ante Christi adventum fides figurative ostendebatur, & quod ad multa in se implicita erat*. Dirò per incidenza, che questa distinzione di volume, e di codice, che il Durando dipoi spiega lungamente, su

Temos aqui, então, três antigas interpretações da simultaneidade de rolos e códices. Guillaume Durand, no século XIII, afirmava que os *volumina* simbolizavam a fé implícita da época antiga, dos patriarcas e profetas, e o códice, por sua vez, quando portado por Cristo ou pelos apóstolos, simbolizaria a revelação explícita de Deus por Jesus Cristo, no Novo Testamento. Já Giovanni Ciampini, no século XVII, dizia que os rolos seriam uma espécie de resumo das Escrituras, enquanto o códice seria o texto completo. Finalmente, Bottari discorda de ambas as interpretações e propõe ainda uma outra: a de que o cesto com os rolos significaria as palavras, a letra, enquanto que o códice simbolizaria a ação, as obras de Cristo. Dessas três, a mais antiga ainda é a mais coerente, ou seja, a ideia de Durand, de que a dualidade de formatos remete à oposição entre a fé antiga, baseada na Lei, e a fé nova, baseada em Cristo, ou seja, a oposição entre o implícito e o explícito. Mas todas essas interpretações antigas têm uma limitação: nenhuma delas leva em conta a questão histórica da transição entre os dois formatos.

Originado, como se viu, nos sarcófagos pagãos, onde cumpria o papel de expressar a dedicação da pessoa às coisas do espírito, o rolo ou *volumen* foi adotado nos sarcófagos cristãos como um dos atributos de Cristo e de seus seguidores. Em alguns casos, o rolo está aberto nas mãos de um leitor, seguindo uma tradição bem estabelecida nas obras pagãs (ver Figuras 45 e 46), e esse elemento se destaca nos chamados sarcófagos “neutros” da era pré-constantiniana, como o da Via Salaria (ver Figura 48) e no conhecido sarcófago da Igreja de Santa Maria Antiqua, no Fórum romano (Figura 173). O rolo, na verdade, aparecia sob várias formas: na maioria absoluta dos casos, sempre se poderá ver algum personagem segurando um rolo fechado, quase sempre o próprio Cristo, mas

meritamente riprovata dal Ciampini; ma per altro non so approvare quella poi addotta da lui, che i volumi significano i Vangeli come scrittura breve, e i codici il sacro testo intero. L'aver Gesù Cristo un libro in mano, e la cesta de' volumi a' piedi, significa piuttosto, che quello, che insegnò con la viva voce, lo adempi anche con l'opere, secondo ciò che dice s. Luca, che *coepit facere, & docere*. Questo arnese, pieno di volumi avvolti, si può dire un scrigno di particolar figura. I Latini chiamavano *scrinia* appunto quelle cassette, ove riponevano i libri, gli scritti, ed altre importanti cose [...]. Dalla forma de' volumi non si può prendere argomento per provare, che queste sculture fossero antichissime, perché tal era il costume degli scrittori avanti, che si cominciassero a fare i libri di più fogli legati insieme, essendochè si veggia eziandio uno di tali libri in mano a Gesù Cristo; e anche perchè il formare i libri in questa guisa era usanza tanto vecchia, che non pregiudica, vedendone uno qui scolpito, all'antichità di queste pitture, e sculture” (BOTTARI, 1754: 37-8). Tradução nossa, com exceção das passagens em latim, traduzidas por Gustavo Chaves Tavares, e que revisamos.

também Pedro e Paulo, e às vezes a própria figura dos falecidos o trazem. Em outros casos, o rolo está semiaberto, sendo lido por alguém, como é o caso do tema de “São Pedro leitor”, que mostra o apóstolo sentado, enquanto dois soldados,²²² ao redor de uma árvore, escutam atentamente sua leitura e explicação das Escrituras; a figuração dessa iconografia, que pertence ao ciclo da mitologia “petrina” de Roma, advinda de apócrifos, não é muito numerosa, e seu significado já levantou muitas dúvidas, até que os argumentos de Marrou (1938: 118) estabeleceram com segurança sua interpretação; ela aparece neste fragmento, do Museu da Basílica de São Sebastião (Figura 174 – note o *pileus panonicus* no soldado) e no *Sarcófago Dogmático de Arles* (ver Figura 57, canto inferior direito), mas não no de Roma. Por fim, nos sarcófagos analisados no capítulo anterior (ditos *Traditio legis*, segundo a usual nomenclatura), vimos que, em geral, um grande rolo se desenrola livremente a partir da mão esquerda de Cristo; num pequeno número de obras, ele (ou Deus Pai) entrega, com a mão direita, um rolo fechado a Pedro.

Mas o que mais impressiona no motivo do rolo é, em primeiro lugar, seu próprio número. Tanto que não faria sentido fazer, aqui, um inventário de todos os sarcófagos em que aparecem *volumina*, pois eles são, literalmente, uma miríade; basta dizer que eles figuram em *todos* os sarcófagos policênicos, ou seja, em todos os sarcófagos narrativos, tanto os de friso único quanto os de registro duplo, com as cenas dos milagres de Cristo e/ou de Pedro. Nesse caso, é mais profícuo trabalhar em termos numéricos; examinando o *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, o grande catálogo comentado nos dois primeiros capítulos, foi possível elaborar uma contagem bastante simples, mas útil para nossos propósitos. No primeiro volume, que é dedicado a Roma e Ostia, 95 peças, de um total de 1042, contêm esse elemento, número que inclui tanto sarcófagos inteiros quanto fragmentos, sendo que algumas poucas peças podem suscitar dúvidas, podendo ser, na verdade, pagãs; por outro lado, fragmentos nos quais não aparece o rolo podem ter pertencido a sarcófagos nos quais ele figurava; portanto, esse número é uma estimativa mínima, e que corresponde a aproximadamente 9,2% do total. Já das 427 peças do segundo

²²² Nos sarcófagos, geralmente os soldados são facilmente identificáveis pelo seu barrete cilíndrico, o *pileus panonicus* (MARROU, 1938:118).

volume, dedicado ao restante da Itália, à Dalmácia e aos sarcófagos romanos espalhados por museus de todo o mundo, detectamos 42 aparições do rolo, o que corresponde a 9,8% do total; desses, porém, dois apresentam também o códice. E no terceiro volume, dedicado à Gália e ao norte da África, contamos, salvo engano, 88 sarcófagos e fragmentos com rolos, de um total de 650 peças, ou seja, 13,53% delas. Somando os três volumes, temos que, dos 2119 artefatos, entre sarcófagos e fragmentos, 225 trazem rolos, 10,62% do total. O *Repertorium*, porém, não contempla os sarcófagos da Espanha, nem os de Constantinopla. Mas Giuseppe Bovini publicou, em 1954, um pequeno catálogo dos sarcófagos da Espanha, o que ajuda a suprir uma parte dessas lacunas. Nele, 15 peças, em 48, apresentam o rolo, o que perfaz 31,25% do total. Considerando esse livro de Bovini junto com o *Repertorium*, temos 2167 peças, das quais 240 mostram rolos, perfazendo 11,07% do total. Esses dados mostram a força do motivo, mesmo em obras tardias, do século V, e mesmo longe de Roma, nas províncias da Gália e da Hispânia. Em outras palavras, pode-se dizer que esses números nos revelam, novamente, que a valorização das atividades intelectuais era o elemento da cultura antiga que mais se coadunava com os valores cristãos, com a cultura ascética e episcopal em ascensão nos séculos IV e V, discutida neste capítulo. O início da representação do códice, no final do século IV, é uma manifestação dessas mudanças culturais, mostrando-nos que, se a vida intelectual continuou a ser valorizada, ganhou também outras cores, passando a ser vivida e compreendida de maneira diferente. Na Tabela 1 os dados são apresentados de forma mais sintética:

CATÁLOGO	LOCALIZAÇÃO DAS PEÇAS	Nº. DE PEÇAS COM VOLUMINA	PERCENTUAL DO TOTAL	Nº. TOTAL DE PEÇAS
REPERTORIUM - VOLUME 1	ROMA E OSTIA	95	9,2%	1042
REPERTORIUM - VOLUME 2	ITÁLIA, DALMÁCIA E MUSEUS DO MUNDO	42	9,8%	427
REPERTORIUM - VOLUME 3	GÁLIA E NORTE DA ÁFRICA	88	13,53%	650
TOTAL DO REPERTORIUM		225	10,62%	2119
CATÁLOGO DE BOVINI	ESPANHA	15	31,25%	48
TOTAL GERAL		240	11,07%	2167

Tabela 1 – Distribuição geográfica e percentual de sarcófagos e fragmentos com *volumina*.

Outro elemento tradicional, mas muito menos expressivo numericamente, era o cesto para os *volumina*, que aparece em vários sarcófagos, fragmentos, mosaicos e pinturas. É da própria natureza do motivo a sua inferioridade numérica, pois, como se trata de um objeto no chão, ele é mais apropriado a cenas estáticas, junto a personagens frontais e/ou isolados, e, por isso, não havia lugar para ele nos sarcófagos narrativos policênicos, nos quais várias cenas se interpenetram dinamicamente. A ascensão dos cestos está ligada, portanto, à própria decadência dos sarcófagos narrativos, na segunda metade do século IV, e à preferência que passaram a ter, junto ao público, os monumentos colunares; os *scrinia* passam a aparecer com mais frequência junto aos personagens dos intercolúnios, ou nos nichos centrais e laterais dos sarcófagos estrigilados, nos quais os cestos e feixes de rolos conheceram grande fortuna.

Os exemplos mais antigos provêm de Roma, como este fragmento da Catacumba de São Marcelino e São Pedro (Figura 175), do final do século III ou do início do IV, e este sarcófago bem fragmentário da Catacumba de São Sebastião, do primeiro terço do IV (Figura 176). Aos pés da orante, um cesto, não cilíndrico, mas quadrangular. Esse tipo de cesto cúbico aparece em muitos sarcófagos; acredita-se que o chamado *Bloco de Dioscóride*, da era ptolomaica (Figura 177), servisse para

acondicionar *volumina* (MENEHINI e REA, 2014: 123); mas talvez também existissem cestos cúbicos feitos de materiais mais leves. No lado mais fragmentado, o milagre apócrifo de São Pedro fazendo brotar água das paredes da prisão, para batizar os soldados, reconhecíveis pelo pileus. Nesses dois exemplos, atrás das figuras femininas orantes, pode-se ver um tecido estendido, um elemento tradicional nos sarcófagos romanos, o *parapetasma*, que será discutido no próximo capítulo.

Em grande número de casos, o personagem tem somente o cesto junto a si, sem que esteja segurando um rolo, e na maior parte das vezes não se trata de um verdadeiro *scrinium*, mas tão somente de uma espécie de feixe ou fardo de rolos amarrados, na forma de dois cones unidos pelo vértice, lembrando uma ampulheta. Um exemplo ainda inteiriço, também do final do século III, mostra esse feixe de rolos colocado sobre um autêntico cesto cilíndrico, sob a base de uma das árvores que ladeiam a orante (Figura 178). A peça pertencia ao Museu Torlonia, fechado desde os anos 70, e é um típico exemplo de um sarcófago “neutro”, pois as três figuras: a orante, o filósofo e o bom pastor não oferecem sinais cristãos explícitos.

No Oratório de São Bernardino, em Perugia, onde um sarcófago paleocristão foi reaproveitado como altar, uma obra que guarda grandes reminiscências do Sarcófago de Junius Bassus, os elementos dos quais se falou até agora estão todos presentes: em um dos nichos do lado esquerdo, um leitor lê um rolo semidesenrolado; no penúltimo nicho do lado direito, um apóstolo sem rolo nas mãos tem um feixe de rolos aos pés, e no último nicho outro apóstolo (barbado) tem uma caixa cúbica aos pés (Figura 179). Notem-se os prótomos masculinos nas extremidades da tampa: um barbado e o outro não, como na iconografia dos dois apóstolos Pedro e Paulo, em vias de se desenvolver no terceiro quartel do século IV, o que pode sugerir um processo de *interpretatio christiana* para esse elemento tradicional da decoração dos sarcófagos romanos.

Ao longo do século IV, vemos esses dois formatos, o do feixe e do cesto, cúbico ou cilíndrico, se alternarem, ou comparecerem juntos em vários monumentos, e esses motivos estão muito presentes nos sarcófagos da Gália, onde conhecerão grande apreciação, embora muitos deles fossem produzidos em Roma ou realizados a partir dos modelos romanos (BRANDENBURG, 2004: 20), como este sarcófago estrigilado de Arles, no qual uma orante aparece no nicho central, e dois apóstolos

nos nichos laterais: todas as três figuras têm, a seus pés, esse feixe de rolos, e o parapetasma atrás de si, na melhor tradição romana (Figuras 180, 181 e 182). Já neste exemplo do Château de Servanes, em Mouriès, aparecem nas laterais os feixes, com os apóstolos, e o cesto cúbico com a orante central (Figura 183). E no sarcófago colunar dito de São Sidônio, pertencente à Basílica de Santa Madalena, em Saint-Maximin-la-Baume (Figura 184), não aparecem nem rolos nas mãos de Cristo nem cestos, mas, em sua face lateral esquerda, uma orante entre duas árvores tem a seus pés um grande cesto cilíndrico (Figura 185).²²³

Quanto a Cristo, embora obviamente haja exemplos de cestos a seus pés, ele era menos associado a esse objeto do que seria de se esperar, e há muitas obras nas quais somente os dois apóstolos laterais seguram rolos e têm o feixe ou o *scrinium* aos pés, enquanto Cristo, no nicho central, porta uma cruz, mas isso não significa que o motivo não seja valorizado. É o caso, por exemplo, deste sarcófago da Catedral de Sainte-Anne, em Apt, que, apesar de apresentar essa conformação, traz mais dois apóstolos com feixes em cada face lateral, fazendo com que o motivo apareça nada menos que seis vezes (Figuras 186, 187 e 188). Na verdade, a junção de Cristo com o motivo do cesto só se torna mais comum quando ele segura um códice ao invés de um rolo ou uma cruz. Existem, obviamente, as exceções, como este sarcófago colunar do complexo da Basílica de São Sebastião, no qual Cristo ocupa o nicho central com um feixe aos pés e um rolo nas mãos em posição de leitura interrompida (Figura 189), e este sarcófago do Depósito Lapidário de Avignon, no qual Cristo, apesar de trazer uma cruz, tem também o cesto aos pés (Figura 190). Mas o número de apóstolos com cesto é realmente bem maior, e um exemplo bem sugestivo vem da Espanha, num sarcófago originário da necrópole paleocristã de Tarragona, hoje no Museu Paleocristão daquela cidade (Figura 192). Conhecido como Sarcófago dos Apóstolos, mostra um verdadeiro *scrinium* aos pés do apóstolo com o rolo nas mãos, sob um par de cortinas.

Fora do terreno da escultura funerária, outras obras importantes trazem Cristo com o rolo e o cesto: no mosaico absidal da Basílica de São Lourenço, em Milão, o *scrinium* cilíndrico no meio do Colégio Apostólico é um dos elementos que mais

²²³ A lateral direita desse sarcófago também nos interessa, mas será discutida no próximo capítulo.

contribui para dar à obra sua forte ambiência filosófica (ver Figura 123). E o chamado Marfim de Dijon, uma placa retangular que tem esse nome por encontrar-se no Museu de Belas Artes dessa cidade, também mostra o Colégio Apostólico reunido com Cristo ao redor de uma *capsa*, estando todos sentados em cadeiras altas, na melhor tradição filosófica, e uma cortina aberta emoldura todo o grupo (Figura 191).²²⁴ Esse marfim tem quase todos os elementos iconográficos com os quais o pseudo-sarcófago de Santa Agnese circunda Cristo, faltando, porém, o códice, apesar de sua datação tardia, do século VI, época em que o códice já estava bem estabelecido como formato dominante da escrita.

4.2.2 – A representação do *codex*

E assim chegamos à representação do códice. Trata-se de um motivo próprio da arte paleocristã, e que só aparece, ao que tudo indica, na segunda metade do século IV. Como se trata de um número menor de obras, pode-se discutir com mais vagar cada um dos exemplos. Em comparação com os rolos, seu número é muito pequeno. No terreno pictórico, ainda do século III é este afresco na Catacumba de São Marcelino e São Pedro, que nos indica que ainda antes de Constantino a Igreja já vinha criando uma identificação com o códice (Figura 193).

Dois pequenos objetos do Museu Pio Cristiano permitem um vislumbre do processo de atribuição do códice a Cristo ou a seus discípulos mais próximos: um pequeníssimo fragmento de sarcófago, oriundo da Catacumba de São Hermes, conserva justamente o busto de Cristo segurando um códice aberto e o braço de um apóstolo (Figura 194). O próprio Wilpert, que propõe uma reconstituição parcial da peça em seu catálogo (Figura 195), percebeu o caráter peculiar dos cabelos de Cristo nesse fragmento: “É de se notar o interessante tipo de Cristo, jovem, com os cabelos extraordinariamente ricos, que cobrem os ombros em elegantes cachos” (WILPERT, I, 1929: 52).²²⁵ O *Repertorium* atribui o fragmento ao final do século IV.

²²⁴ Por conter cortinas, esse sarcófago de Tarragona e o Marfim de Dijon serão novamente mencionados e discutidos no próximo capítulo.

²²⁵ “È da notarsi l’interessante tipo di Cristo, Giovane, con la capigliatura straordinariamente ricca, che in eleganti boccoli copre le spalle” (WILPERT, I, 1929: 52).

O outro objeto é um pequeno bloco retangular de mármore, cujo contexto de uso é desconhecido, que traz, em uma das faces, uma composição com Cristo entre dois apóstolos, segurando um códice aberto (Figura 196). Como não se trata de um sarcófago, a peça não consta do *Repertorium*; Wilpert atribui-lhe a primeira metade do século V. De qualquer maneira, as duas peças são semelhantes, inclusive em sua origem obscura. Da Catacumba de São Sebastião provém um sarcófago estrigilado, bem fragmentário, que traz um personagem com códice no nicho lateral esquerdo, entre duas árvores, muito provavelmente Cristo, um apóstolo no outro lado, e um Bom Pastor no nicho central (Figura 197). A reconstituição de Wilpert (Figura 198) permite ver mais claramente a conformação geral do conjunto. Ainda de Roma, da *Basílica de San Lorenzo fuori le mura*, provém o fragmento de um sarcófago colunar em que Cristo segura um rolo, enquanto um apóstolo carrega um códice (Figura 199).²²⁶ Alguns desses fragmentos indicam que, após um período de entusiasmo inicial, pode ter havido alguma relutância, talvez devido à forte tradição do rolo como símbolo filosófico, em colocar um Cristo com códice em posição central. Mas neste outro sarcófago colunar da Espanha, datado por Bovini de cerca de 380, já não há essa relutância: o nicho central é ocupado por Cristo com códice, enquanto apóstolos o aclamam nos dois nichos adjacentes (Figura 200). No detalhe (Figura 201), pode-se ver melhor a figura central, com algumas características que também estão presentes em Sant'Agnese: o corpo em contraposto, a gola relaxada, o pálio que pende passando por detrás do códice aberto. Em algumas obras muito fragmentárias da Gália, reencontramos o contexto colunar, mas a presença do códice é um tanto quanto incerta, devido ao estado dos sarcófagos. Na Figura 202, vemos um sarcófago fragmentário da Abadia de São Vítor, em Marselha, no qual Cristo, sentado no nicho central, parece portar um códice, embora ele não apareça na gravura do início do século XIX, logo abaixo na mesma figura. Nessa mesma abadia, os fragmentos remanescentes de um sarcófago mostram algo interessante: uma modificação da estrutura colunar, que separa dois apóstolos laterais da cena central, foi mesclada com a tradição pagã dos erotes alados sustentando o retrato do falecido numa *imago clipeata* (ver Figura 41), mas agora o retratado é Cristo,

²²⁶ Veremos esse arranjo novamente em algumas obras de Ravena

segurando um códice, no medalhão central, sustentado por dois anjos; uma gravura do século XVII nos oferece uma ideia mais precisa de seu estado anterior, mas ainda é possível ver uma parte do códice nos fragmentos (Figura 203).

Enquanto essas obras parecem pertencer a um período de experimentação, aos poucos se pode perceber a emergência de alguns padrões; formas novas, que melhor se adaptam ao tema, são criadas ou modificadas, como o próprio tema do Colégio Apostólico, que se desenvolve nos sarcófagos de forma alongada, gerando o efeito de centralidade e simetria comentado antes. Numa curiosa inversão em relação ao desenvolvimento do motivo da *Missio apostolorum* ou *Traditio legis*, no qual Cristo havia sido posto de pé sobre um monte após uma fase inicial sentado, agora, ao adotar o códice, ele e todo o grupo de apóstolos se sentam novamente. É o caso, por exemplo, do grande sarcófago de Milão, da Basílica de Sant’Ambrogio, comentado no início deste capítulo por causa da dualidade de representações complementares em seus dois lados; no lado onde o Cristo maduro mostra um grande rolo desenrolado, todos estão de pé (ver Figura 151), na antiga tradição de tantos sarcófagos da segunda metade do século IV, como os de Verona e Ancona, além dos de São Sebastião e os do Louvre e de Arles (ver Figuras 61, 62, 109, 110 e 111), mas, no lado onde o jovem Cristo segura o códice, ele e os apóstolos estão sentados, segundo o novo esquema (ver Figura 152). Nesse sarcófago de Milão, o códice ainda pode ser encontrado na sua face lateral direita, com um dos apóstolos, o quarto personagem da esquerda para a direita (Figura 204). O próprio modelo do sarcófago colunar se adapta para receber essas novas formas, pois não são mais as arcadas e colunas que imprimem ritmo à composição, mas os próprios apóstolos sentados, e aquelas se tornam mais baixas, quase ocultas, fazendo as vezes de cenário, como é o caso do túmulo do bispo Concordius, de Arles, já comentado antes (ver Figura 122), e também é o caso de outro grande sarcófago do Museu do Louvre, originário da localidade de Rignieux-le-Franc (Figura 205). Muito semelhantes a esse são ainda dois outros sarcófagos gauleses, um de Marselha e outro de Nîmes, e embora em ambos Cristo traga o tradicional rolo ao invés do códice, este está presente com um dos apóstolos: no da Catedral de Nîmes, vê-se o segundo apóstolo a partir da esquerda com um códice (Figura 206), e no da Abadia de São Vítor de Marselha, é o terceiro, também a partir da esquerda, a fazê-lo

(Figura 207). Assim, pode-se dizer que, no último quartel do século IV, começa um período áureo para o códice na arte paleocristã, culminando no fato de que, na virada para o século V, o motivo finalmente sai da esfera funerária e ganha dimensão monumental com o mosaico de Santa Pudenciana (ver Figuras 124 e 130).

No Museu de Arles há um fragmento de sarcófago infantil, estrigilado e com um Cristo com códice no nicho central, que é um bom exemplo de um modelo de sarcófago, alternativo ao colunar, e que também esteve muito em voga no mundo gaulês no final do século IV (Figura 208). Mas esse grupo de sarcófagos estrigilados, com o nicho central ocupado por Cristo, geralmente apresenta também o cesto, ou melhor, o feixe de *volumina*, mas tal elemento já implica uma transformação do motivo. A princípio, essa dualidade de códice e rolo pode ser considerada uma constante, pois nas obras que vimos, com o Colégio Apostólico, somente poucos personagens portam o códice, quando não apenas um, ficando os outros com o rolo. Contudo, ela pode se tornar mais acentuada, como acontece, por exemplo, no grande sarcófago de Milão, pois neste, em cada um dos lados, um dos dois formatos é colocado no centro das atenções, e é ainda mais potencializada quando mostrada junto a um personagem isolado, como, por exemplo, um Cristo no centro de um sarcófago estrigilado, exatamente como no pseudo-sarcófago de Sant'Agnese, e nesse grupo de sarcófagos, gauleses em sua maioria. Wilpert (I, 1929: 52) afirma que o modelo desses sarcófagos gauleses deve ter vindo de Roma, ou ao menos da Itália: “um grande fragmento de sarcófago proveniente de uma oficina de Roma, atualmente murado na entrada de uma casa particular em Viterbo, mostra a fidelidade com que foram reproduzidos, na Gália, os modelos romanos”.²²⁷

Infelizmente, não encontramos uma foto moderna desse fragmento; mesmo no *Repertorium*, é a fotografia antiga de Wilpert, com o desenho reconstitutivo, que é utilizada (Figura 209). Note-se a sua semelhança com o fragmento de Arles comentado antes, sendo a presença do feixe de rolos a grande diferença. O Museu

²²⁷ “Con che fedeltà siano stati copiati in Gallia i modelli romani, lo mostra un grande frammento di sarcofago proveniente da una officina di Roma, ora murato nel portone d'una casa privata a Viterbo” (WILPERT, I, 1929: 52).

de Arles tem mais duas peças importantes nesse padrão, um deles bastante fragmentário, ainda inédito na época de Wilpert, e que pode nunca ter sido exposto: falta a cabeça de Cristo, e é difícil saber se ele portava um códice ou um rolo, mas a sua semelhança com os exemplos mencionados acima permite supor que se tratasse de um códice. Suas singularidades mais marcantes são a presença de duas palmeiras atrás de Cristo e o fato de que, ao invés de um feixe de rolos, há um *scrinium* cúbico. Na Figura 210, vemos a reconstituição de Wilpert, e na Figura 211 a foto publicada no *Repertorium*. O outro exemplar é o sarcófago dito de São Honorato, em excelente estado, com exceção da tampa, bastante fragmentária, e que não é mais exposta; ele tem a particularidade de trazer um Cristo com auréola (Figura 212). Finalmente, o último exemplar dessa configuração com códice e cesto é outro sarcófago fragmentário, mas quase intacto, que foi parar na coleção do Museu Ashmole, em Oxford (Figura 213). Curiosamente, Wilpert menciona essa peça, referindo-se a ela como “*Sarcófago Wilshere*”²²⁸, e diz não ter conseguido nem mesmo saber onde se localizava (I, 1929: 52). Todos esses seis artefatos são muito semelhantes entre si, e mais ou menos da mesma época (o mais tardio parece ser o sarcófago infantil, que não traz mais o cesto); difícil saber qual foi o modelo dos outros. Brandenburg (2004: 18) nos diz que a Gália meridional importava bastante de Roma, mas que também havia uma forte produção local, que decaiu ao mesmo tempo em que as oficinas romanas também o fazem, no início do século V.

A época áurea do códice na escultura funerária paleocristã continuou, porém, até meados do século V, nos sarcófagos de Ravena. Ainda do final do século IV é este fragmento, da Basílica de Sant’Apollinare in Classe (Figura 214): a postura de Cristo com o códice é idêntica à dos seis sarcófagos estrigilados que comentamos acima, cinco dos quais têm também o cesto ou um feixe. Aqui, porém, vemos um Colégio Apostólico, com palmeiras atrás de cada personagem. Depois, as peças do século V revelam um estilo diferente, mais hierático, e retornando aos temas das

²²⁸ Recentemente, o Museu Ashmole adquiriu a *Coleção Wilshere*, de antiguidades judias e paleocristãs, levada para a Inglaterra pelo colecionador Charles Willes Wilshere, um dos defensores do *Movimento Oxford*, que defendia uma restauração do anglicanismo em moldes mais tradicionalistas. Se o sarcófago fazia parte da coleção, não conseguimos descobrir. O *Repertorium*, publicado em 1967, já o menciona como parte da coleção do museu.

obras romanas do terceiro quartel do século IV, com Pedro e Paulo em aclamação a Cristo, ou dele recebendo, de fato dessa vez, um rolo. Do primeiro terço do século V, e hoje servindo como altar na Catedral de Ravena, é o sarcófago dos bispos Exuperâncio e Maximiano (aquele do mosaico de Justiniano em São Vital), com dois apóstolos ladeando Cristo, devolvido ao modelo juvenil, todos frontais (Figura 215). Somente a figura do meio tem auréola, o que a identifica como Cristo, mas que traz um rolo fechado; o apóstolo da esquerda segura, aparentemente, um códice, e o outro uma cruz. Ladeando o grupo, duas palmeiras, e duas colunas retorcidas são usadas nos cantos do monumento. Já do segundo quartel do século V é o sarcófago do bispo Rinaldo, conservado com sua tampa, já na típica forma semicilíndrica de vários sarcófagos de Ravena (Figura 216). Cristo está sentado numa cadeira elevada, de espaldar alto, sobre o monte dos quatro rios do paraíso, e segura um códice aberto em sua mão esquerda, com a auréola cruciforme, e um padrão de nuvens curvilíneas, semelhantes a asas, circunda sua cabeça. Dois apóstolos aproximam-se reverentes, de mãos veladas, e trazendo coroas de louros; um deles, provavelmente Pedro, carrega uma cruz, e o outro, calvo, seria Paulo; duas palmeiras e colunas retorcidas completam o conjunto; na tampa, um padrão abstrato de escamas. Temos então um sarcófago cujo destinatário não sabemos, conservado na Basílica de Sant'Apollinare in Classe, de meados do século V (Figura 217). Aqui, Cristo, novamente sentado numa cadeira de alto espaldar, mas no mesmo plano dos outros personagens, está circundado por seis discípulos, três de cada lado, e coloca nas mãos de um apóstolo de mãos veladas um rolo fechado: esta é uma “verdadeira” *Traditio legis*. O apóstolo do lado oposto carrega uma cruz, e os dois mais distantes trazem coroas de louros sobre as mãos veladas. Não há palmeiras nem nuvens, apenas pilastras nos cantos. Sobre a tampa curva, um grande monograma de Cristo é repetido seis vezes. Este sarcófago tem, porém, duas particularidades: uma é o fato de que, em cada uma das suas faces laterais, mais três apóstolos são mostrados frontalmente, o do meio com um códice e os outros dois com rolos, e o total de apóstolos, na frente e nas laterais, perfaz doze, fazendo do conjunto um Colégio Apostólico (Figura 218); e a outra são os cabelos de Cristo, que, como em tantas outras obras, são excepcionalmente ricos, nesse caso caindo dos dois lados em ondulações contínuas, gerando um efeito de luzes e sombras que

funciona quase como uma auréola (Figura 219). Finalmente, o ciclo dos Cristos com códices de Ravena é completado com o dito Sarcófago de São Barbaciano, também conservado numa das capelas da Catedral da cidade, mas, surpreendentemente, ele não consta do *Repertorium*, apesar de ser um sarcófago paleocristão muito luxuoso, que, segundo Bovini (BOV Rav, 1954: 45), teria sido produzido pouco depois da metade do século V (Figura 220). Retoma-se o padrão colunar, com arcadas extremamente elaboradas e colunas coríntias, e nos nichos centrais três personagens se apresentam frontalmente: ao centro, Cristo traz um códice e o mostra com o gesto do discurso; dois apóstolos o ladeiam nos nichos adjacentes: o da direita com uma cruz, o da esquerda com o que parece ser outro códice, menor e fechado em sua mão esquerda; ambos fazem um gesto de aclamação com a mão direita. Nos dois últimos nichos laterais, dois grandes vasos com plantas ornamentais, e nos cantos colunas duplas emolduram o conjunto; na tampa, duas grandes cruces elaboradas, e o cristograma no centro.

Quanto a Constantinopla, muito pouco restou além de fragmentos. Vimos, no primeiro capítulo, dois fragmentos, um com um Cristo sentado com códice e outro com apóstolos, estando um deles com um códice (ver Figuras 33 e 34). Além desses, dois outros fragmentos são extremamente reveladores, pois mostram códices nas mãos de outras pessoas além de Cristo e os apóstolos: um deles, atualmente no Instituto de Arte de Dayton, no estado norte-americano de Ohio, é um fragmento de sarcófago colunar que traz a única personagem feminina do período paleocristão a segurar um códice e fazer um gesto retórico (Figura 221)! No *Repertorium*, sugere-se que seja a representação da Igreja, e Deckers afirma tratar-se da falecida representada como musa, mas, sem outras fontes, é impossível saber de quem se trata. O outro fragmento foi encontrado no Hipogeu de Silivri Kapi, e mostra, ao centro, um cristograma entre cortinas, e nos nichos laterais, pessoas de uma família, sendo que um menino segura um códice aberto, junto a dois adultos orantes (ver Figura 298).²²⁹

É importante frisar que o códice não aparece apenas em sarcófagos. No total, temos, em Roma: a placa do Museu Pio Cristiano; no mínimo três afrescos

²²⁹ Esse fragmento será novamente mencionado no próximo capítulo, por causa das cortinas.

catacumbares (dois em S. Marcelino e S. Pedro: o jovem de pé e o Cristo do Cubículo dos Santos, e um terceiro em Domitilla, que será comentado a seguir); o mosaico de Santa Pudenciana, e quatro sarcófagos, incluindo o de Sant’Agnese. No restante da Itália, uma peça em Viterbo; uma em Milão (o da Basílica de Sant’Ambrogio); e cinco em Ravena. Na Gália, identificamos nove sarcófagos; na Espanha, um; e mais um em Oxford. Além disso, quatro fragmentos são procedentes de Constantinopla. No total, são 31 obras (excluindo o mosaico de Berlim), sendo 26 sarcófagos e cinco obras de outros tipos. Esses 26 sarcófagos representariam 1,2% das 2167 listadas no Repertorium e em Bovini, como se pode ver na Tabela 2. É um número pequeno, mas algumas dessas obras são significativas, e a repetição de padrões, como nos sarcófagos gauleses, atesta a difusão e o sucesso desse motivo originário de Roma, grandemente difundido pela Gália e Espanha, e que atinge seu ponto mais alto em Ravena, nos sarcófagos de meados do século V.

LOCALIZAÇÃO OU PROCEDÊNCIA DAS PEÇAS		SARCÓFAGOS OU FRAGMENTOS	MOSAICOS	AFRESCOS	OUTROS
ITÁLIA	ROMA	4	1	3	1
	VITERBO	1	-	-	-
	MILÃO	1	-	-	-
	RAVENA	5	1	-	-
GÁLIA		9	-	-	-
ESPANHA		1	-	-	-
OXFORD		1	-	-	-
CONSTANTINOPLA		4	-	-	-
TOTAL		26	2	3	1
TOTAL GERAL		32			

Tabela 2 – Número e distribuição geográfica de obras paleocristãs dos séculos IV e V com o motivo do códice.

Entre os afrescos dos hipogeus, há uma representação importante que cumpre mencionar, um afresco bem conhecido da Catacumba de Domitilla, em Roma. Trata-se do arcosólio de Veneranda, a falecida, que é representada como orante, tendo atrás de si a figura de Petronila, mártir do século III. Ao lado de ambas, um *scrinium* cilíndrico jaz no chão, enquanto um códice aberto parece, surpreendentemente, flutuar no espaço (Figura 222). Na segunda metade do século IV, já existia o desejo pelo sepultamento *ad sanctos*, o que explica a presença da mártir. Mas por que a dualidade dos suportes da escrita nesse afresco, e de forma tão estranha? O cesto no chão faz sentido, mas o códice aberto, isolado, sem que esteja nas mãos de alguém, não é facilmente explicável. Esse afresco nos dá, assim, uma pista importante para interpretar esse motivo da dualidade dos formatos: se houve um desejo de se representar os dois formatos da escrita, quando apenas um seria suficiente para sugerir os evangelhos e o estudo da doutrina sacra, a sua presença conjunta deve, em si mesmo, encerrar algum significado.

4.2.3 – O sentido dos livros no mundo tardo-antigo e na arte paleocristã

Em estudo recente, Anthony Grafton e Megan Williams (2006) discutem a importância da obra de Orígenes, Panfílio e Eusébio de Cesareia na criação de um novo tipo de erudição, baseado principalmente na exegese bíblica, e também, através do estudo dos seus métodos materiais de trabalho, na difusão do novo formato do livro, o códice. Sem entrar no mérito da ortodoxia ou heterodoxia de Orígenes, eles analisam uma de suas maiores contribuições: a criação de uma grande ferramenta para o estabelecimento de um texto confiável do Antigo Testamento, a chamada *Hexapla*. Com efeito, a partir dos relatos de autores do século IV que a consultaram, dos fragmentos tardios conservados, e das discussões historiográficas das últimas décadas, os dois historiadores tentam realizar uma descrição da aparência, dimensões e modo de confecção desse livro, ou melhor, desse conjunto de livros. Eusébio de Cesareia nos deixou a mais antiga descrição da obra, mas é demasiado vaga; Jerônimo e Epifânio de Salamina também a consultaram e descreveram, com mais detalhes. Finalmente, dois fragmentos: um originário do Cairo, do século VI ou VII, e o outro, da Biblioteca Laurenciana de Florença, de cerca do ano 900. O fragmento do Cairo, mais próximo da época do

original, é especialmente útil (Figura 223); ele não corresponde a uma página inteira, e o esquema reconstrutivo mostrado pelos autores ilustra, em branco, a área correspondente ao fragmento (Figura 224). Assim, a coluna I continha o texto original hebraico, em caracteres hebraicos, com geralmente apenas uma, ou no máximo duas ou três palavras por linha; a coluna II continha a transliteração do texto hebraico em caracteres gregos; a seguir, nas colunas III, IV, V e VI, as traduções em grego que existiam na época, nessa ordem: Áquila; Símaco; a Septuaginta; e, finalmente, a tradução de Teodócio. Para os livros poéticos, especialmente os Salmos, havia mais colunas, com outras traduções anônimas. O leitor poderia, assim, fazer uma leitura horizontal, comparando sistematicamente as traduções existentes, e, se tivesse domínio do hebraico, poderia ainda cotejá-las com o original, ou vertical, acompanhando uma das versões, do início ao fim. As Escrituras, assim organizadas, não caberiam num só códice, e seriam necessários cerca de quarenta volumes, segundo Grafton e Williams, para todo o texto bíblico (2006: 103-4). Mais do que um livro, a Hexapla era um armário cheio de códices. Segundo as estimativas, sua realização deve ter consumido muitos anos, o trabalho de vários escribas especializados, e seu custo deve ter sido astronômico; somente alguém muito rico poderia financiar tal realização, e Orígenes tinha um discípulo fiel, chamado Ambrósio, que preenchia esse requisito. Mas, acima de tudo, os autores chamam a atenção para o caráter extremamente inovador do projeto, mesmo para os padrões ainda flexíveis do nascente formato do códice:

A Hexapla, segundo essa reconstituição, se destacaria como algo muito diferente dos outros livros contemporâneos. [...] No século III, o rolo ainda era a forma dominante do livro. [...] Os códices, ao contrário, ainda continuavam relativamente crus, mesmo no século III. Talvez porque sua forma ideal ainda não havia se desenvolvido, os fabricantes de livros em códices estavam dispostos a experimentar, mesmo em questões tão básicas como o material com o qual os livros seriam feitos. [...] A maioria dos códices, qualquer que fosse seu material, eram escritos com uma única coluna por página. Uma pequena mas importante porcentagem dos códices do século III eram escritos em múltiplas colunas – até três por página para textos literários, e mais para documentos. [...] Em outras palavras, era possível, embora incomum, para um códice do século III (independentemente do seu material), ser escrito com mais de uma coluna por página. Mas na primeira metade do século III, uma coleção de códices elaborados como a Hexapla teria sido muito bizarra. É verdade que os cristãos estiveram entre os primeiros apreciadores do códice, especialmente para manuscritos bíblicos. [...] A Hexapla, portanto, estendeu e amplificou uma tendência que já existia entre os copistas cristãos: o desenvolvimento da tecnologia do códice para acomodar textos cada vez maiores. O modo

elaborado com que Orígenes utilizou o códice deve ter forçado os limites do que era possível em sua época (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 102-3).²³⁰

Assim, a Hexapla de Orígenes não só contribuiu grandemente para a consolidação e difusão do formato do códice, mas ainda abriu caminho para novas formas de sua utilização: ao colocar lado a lado, de duas em duas páginas, várias versões do mesmo texto, facilitando a percepção sincrônica de suas diferenças, ele demonstrou a potencialidade crítica do formato enquanto ferramenta de erudição, que poderia ser aplicado virtualmente a qualquer tema, não só à exegese bíblica. Para realizar esse empreendimento, Orígenes teve que se valer não só das ferramentas da filologia grega, da tradição da cultura gramatical e filosófica de fundo helenístico, mas também da tradição da erudição bíblica judaica, também de raiz helenística. Ao fundir as duas tradições, ele criou algo novo:

Em sua fusão da tradição intelectual grega e judaica helenizada, a Hexapla exemplifica o nascente modelo cristão de trabalho intelectual. Como um cristão ortodoxo,²³¹ e alguém inserido na cultura cosmopolita de sua época, Orígenes teve que transformar em uma vantagem o problema de uma literatura canônica advinda de fora da cultura grega. A gramática e a filosofia lhe forneceram as ferramentas analíticas, e a erudição judaico-helenística as substanciais tradições de estudo que o capacitaram a realizá-lo. O feito técnico de produzir a Hexapla representou a fusão triunfante de tradições díspares, que Orígenes buscou em todo o seu projeto intelectual (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 132).²³²

²³⁰ “The Hexapla, as reconstructed, would have stood out as very different from other contemporary books. [...] In the third century, the roll was still the dominant form of book. [...] Codices, by contrast, remained relatively crude even in the third century. Perhaps because their ideal form had not yet evolved, makers of codex books were willing to experiment, even in matters as basic as the material on which the books were written. [...] The majority of codices, whatever their material, were written in a single column per page. But a small but important percentage of third-century codices were written in multiple columns – as many as three per page for literary texts, and more for documentary codices. [...] In other words, it was possible, but rather unusual, for a third-century codex (whatever its material) to be written in more than one column per page. But in the first half of the third century, a collection of elaborate codices like the Hexapla would have been very unusual. True, Christians were early adopters of the codex, especially for biblical manuscripts. [...] The Hexapla, therefore, extended and amplified a trend already under way among Christian copyists: the development of codex technology to accommodate ever longer texts. Origen’s elaboration of the codex form must have pushed the limits of what was possible in his day” (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 102-3). Tradução nossa nas citações de Anthony Grafton e Megan Williams.

²³¹ Em sua época, Orígenes se considerava ortodoxo e era respeitado como tal.

²³² “In its fusion of Greek and Hellenized Jewish traditions of learning, the Hexapla exemplified the nascent Christian mode of scholarship. As an orthodox Christian, and a participant in the cosmopolitan culture of his day, Origen had to turn the burden of an authoritative literature drawn from outside the Greek cultural world into an advantage. Grammar and philosophy provided him with the analytical

Após a sua juventude em Alexandria, Orígenes havia se mudado para Cesareia, uma grande e importante cidade na Palestina; foi lá que ele levou a cabo o seu trabalho com a Hexapla, embora não possa ser descartado que uma primeira sinopse, apenas com as versões gregas, já houvesse sido feita em Alexandria. Mas foi em Cesareia que ele deixou uma forte memória e uma tradição intelectual frutífera, e entre seus admiradores estavam Eusébio, mais tarde bispo da cidade, e seu mentor, o mártir Panfílio (ou Pânfilo). Eusébio baseou-se nas tradições de seu ídolo para criar obras igualmente inovadoras; como bispo, tinha muito mais recursos à sua disposição, além de poder contar com o patrocínio imperial, por sua relativa proximidade com Constantino:

Na verdade, Eusébio ultrapassou seu idolatrado predecessor, a nível conceitual, aplicando suas inovações formais à produção e ao projeto de livros, e a um leque de problemas que talvez Orígenes jamais imaginaria. Ele também construiu uma infraestrutura para a pesquisa e a produção de livros eruditos, que também ultrapassava tudo que Orígenes poderia sonhar. Essa infraestrutura era mantida por formas de patrocínio que nunca fora disponível para estudiosos cristãos, e deu origem a um legado institucional que sobreviveu a Eusébio por vários séculos (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 133).²³³

Essa estrutura a que o autor faz referência faz parte do processo de afirmação da autoridade episcopal, que marcou o século IV. Sob Eusébio, o bispado de Cesareia se tornou um grande complexo, que incluía uma respeitável biblioteca, que tinha como um de seus tesouros a própria Hexapla, e um bom número de escribas e copistas; ele foi um verdadeiro “empreendedor do livro”: além de prolífico autor, inseriu inovações na apresentação gráfica e no *design* dos livros que produzia no complexo episcopal de Cesareia, para melhor adaptá-los ao conteúdo transmitido. Entre nós, Eusébio é mais conhecido por sua *História eclesiástica*, mas

tools, and Hellenistic Jewish scholarship with the substantive traditions of learning, that enabled him to do so. The technical feat of producing the Hexapla embodied the triumphant fusion of disparate traditions that Origen achieved in his intellectual program as a whole” (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 132).

²³³ “In fact, Eusebius went beyond his idolized predecessor on the conceptual level, by applying his formal innovations in book design and production to a range of problems of which Origen probably could not even have conceived. He also built an infrastructure for the production of learning, and of learned books, that far surpassed anything Origen could ever have imagined. This infrastructure was supported by forms of patronage that had never before been available to Christian scholars, and yielded an institutional legacy that survived Eusebius for several centuries” (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 133).

esse livro, em que pese seu ineditismo, constitui uma narrativa tradicional, não se diferenciando materialmente de outros livros de então. Igualmente importante, e mais útil para nossa discussão, é uma ousada obra chamada *Crônica*, uma abrangente história do mundo, na qual ele tenta provar sua famosa tese de que a Providência havia guiado a história humana até o Império Romano, para facilitar a difusão do cristianismo:

Mais ou menos na década posterior ao ano 300, Eusébio despejou o variado passado dos povos antigos da Assíria e Egito, Israel e Pérsia, Grécia e Roma, em uma única obra composta de dois livros: sua *Crônica*. Ao escrever uma história tão ampla, Eusébio fez mais do que uma proeza de racionalidade e síntese. Ele também criou um novo tipo de objeto físico, inventando novas convenções para organizar, armazenar e consultar informações (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 135).²³⁴

Na primeira parte, chamada *Cronologia*, ele estabelece as bases do trabalho, discutindo algumas questões relativas à temporalidade do mundo, à inter-relação entre os vários povos e os problemas advindos da comparação entre as várias cronologias. Mas é a segunda parte que é realmente inovadora: o *Cânone*, ou *Tabelas*: um grande quadro cronológico, que colocava lado a lado os principais governantes e as referências mais importantes de cada civilização, permitindo uma visualização sintética dos processos:

[...] Eusébio reagrupou em tabelas formais as informações cronológicas básicas sobre mais ou menos dezenove povos: assírios, persas, judeus, atenienses, síciões, e daí por diante, até os romanos, que ele havia apresentado em capítulos separados no primeiro livro. [...] A *Crônica*, assim, tornou-se algo como uma vasta história política, religiosa e cultural do mundo antigo [...]. Além disso, ele configurou a obra de tal maneira que ela se tornou tanto informativa quanto sugestiva. Ele dividiu as tabelas por décadas, a partir do nascimento de Abraão, de modo que o leitor sempre tivesse balizas cronológicas através das quais pudesse se guiar. O resultado não era somente abrangente, mas também acessível, e rapidamente. [...] Como uma exposição visual de informações extraordinariamente eficaz, o *Cânone* lembra o famoso gráfico estatístico da invasão francesa da Rússia em 1812, de Charles Minard, que mostra a diminuição do exército francês paralelamente às mudanças temporais, espaciais e de temperatura. Como um hieróglifo dinâmico da sucessão dos

²³⁴ “In the decade or so after 300 CE, Eusebius decanted the varied pasts of ancient Assyria and Egypt, Israel and Persia, Greece and Rome into a single work in two books: his *Chronicle*. When he composed this massive history, Eusebius did more than carry out a feat of rationalization and synthesis. He also created a new kind of physical object and devised new conventions for organizing information for storage and retrieval” (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 135).

reinos, o *Cânone* dava a localização de governantes e eventos mais claramente do que qualquer texto em prosa poderia fazê-lo. Mais importante, ele também corporificava uma noção específica do tempo histórico – na qual todas as nações, mesmo pagãs, tinham um papel a cumprir no grande drama da história da salvação. Ninguém expressou as qualidades visuais da obra de Eusébio mais vividamente do que Cassiodoro, o erudito do século VI, que descreveu a *Crônica* de Eusébio como “uma imagem da história” [...] (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 137-42 *passim*).²³⁵

O mencionado gráfico de David Minard, famoso por sua eficácia e sua criatividade visual, é bastante estudado: nele vemos claramente a coluna do exército tornando-se mais fina, na ida e na volta, o espaço percorrido, e embaixo, as variações de temperatura, tudo de uma só vez (Figura 225). Os autores, ao compararem esse gráfico com a tabela de Eusébio, queriam frisar seu ineditismo no século IV: em colunas paralelas, os governantes e acontecimentos principais de cada povo podiam ser vistos ao mesmo tempo, como se pode ver, mesmo em uma reprodução imperfeita, nas duas páginas deste manuscrito do século V, feito a partir da tradução de Jerônimo para o latim (Figura 226); acima, os nomes dos povos identificam as colunas; com um pouco de esforço, pode-se ler, mais em baixo, na página da esquerda, que relaciona assírios, hebreus e atenienses, o nome *David Primus*, ou seja, o rei Davi; e na página da direita, que relaciona romanos, lacedemônios, mais um povo (ilegível), e egípcios, mais ou menos no centro se pode ver a expressão *peloponenses contra athenas*.

Todos esses recursos visuais inovadores, utilizados tanto na *Hexapla* de Orígenes quanto no *Cânone* de Eusébio, constituem episódios na história da

²³⁵ “[...] Eusebius reassembled in formal tables the basic chronological information about some nineteen states, Assyrian, Persian, Jewish, Athenian, Sicyonian, and so on, down to the Romans, that he had presented in separate chapters in book 1. [...] The *Chronicle* thus grew into something like a comprehensive political, religious, and cultural history of the ancient world [...] Eusebius, moreover, configured this text in ways that made it both informative and suggestive. He marked the tables off by decades, from the birth of Abraham, so the reader would always have chronological benchmarks by which he could find his place. The result was not only comprehensive, but also accessible, and rapidly so. [...] A stunningly effective visual display of information, the *Canon* resembles Charles Minard’s famous statistical table of the French invasion of Russia in 1812, which traced the dwindling of the French army against movements in time, space, and temperature. As a dynamic hieroglyph of the succession of kingdoms, the *Canon* located rulers and events more clearly than any prose account could. More important, it also embodied a particular notion of historical time — one in which every nation, even the pagan ones, had played a role in the larger drama of salvation history. No one brought out the special visual qualities of Eusebius’s work more vividly than the sixth-century scholar Cassiodorus, who described Eusebius’s *Chronicle* as ‘an image of history’ [...]” (GRAFTON e WILLIAMS, 2006: 137-42 *passim*).

transição do rolo, como forma dominante, para o códice: um momento importante na história do livro. Obras como essas explicitavam e amplificavam para os leitores as vantagens do códice sobre o rolo:

O sucesso do códice foi assegurado pelas várias oportunidades que oferecia: a economia de material de escrita, pois nele se escrevia sobre os dois lados da página, ao contrário dos rolos, escritos normalmente somente sobre um lado; a elevada praticidade de manejo e uso, já que podia ser lido somente com uma mão, ou sobre um suporte cômodo; a sua capacidade, uma vez que o códice era capaz de conter uma extensão textual muito ampla do que o rolo, e, portanto, conter mais livros de uma mesma obra (por exemplo, todos os livros das *Helênicas* de Xenofonte, ou uma Década de Tito Lívio) ou as obras de um mesmo autor (por exemplo, um bom número de dramas de Sófocles, Aristófanos ou Plauto); a estrutura de páginas numeradas, que agilizava a leitura e a consulta, permitindo encontrar facilmente determinadas passagens, ou tornar a lê-las (CAVALLO, 2008: 12).²³⁶

Por sua vez, a história das mudanças físicas do livro está relacionada, como apontaram Grafton e Williams, com as transformações na concepção da história e do próprio tempo. A concepção judaica de que o tempo caminha numa determinada direção, de que a história do povo de Israel tinha um sentido oculto, foi ampliada para incluir todos os povos, e as dinastias dos diversos reinos passaram a ser considerados instrumentos de que Deus se utilizava para conduzir todos os homens à salvação. Eusébio tentou, com suas tabelas, dar uma comprovação visual dessa tese.

Mas, além disso, a possibilidade de se consultar um códice dessa maneira, comparando eventos e povos distantes num rápido olhar, indo e voltando na história passando poucas páginas, dava ao leitor uma visão da história mais ampla, gerando, aos poucos, uma sensação de relatividade do tempo, e a negação da preponderância absoluta de um único povo ou de único centro. A história se tornava mais flexível, e as relações entre o passado e o presente passam a ser vistas de

²³⁶ “Il successo del codice fu assicurato da varie opportunità che esso offriva: il risparmio di materia scrittoria, giacché il codice veniva scritto sulle due facce della pagina, a differenza del rotolo, scritto normalmente su una sola faccia; l'elevata praticità di maneggio e d'uso, giacché poteva essere tenuto e letto con una sola mano o su un comodo leggio; la capienza, giacché il codice era capace di racchiudere un'estensione testuale assai più ampia di quella del rotolo e quindi di contenere più libri di una stessa opera (per esempio tutti i libri delle *Elleniche* di Senofonte o una deca di Livio) o le opere di uno stesso autore (per esempio un buon numero di drammi di Sofocle o di Aristofane o di Plauto); la struttura a pagine numerate che ne agevolava la lettura e la consultazione, e permetteva di ritrovare facilmente determinati passi o di ritornare a leggerli” (CAVALLO, 2008: 12).

outro modo: o passado contém em gérmen o presente, e este traz a realização de possibilidades que os povos antigos apenas entreviam. Ao ver diante de si “uma imagem da história”, ela se apequena e ganha, mais facilmente, um sentido, como se fosse vista “do alto”.

E é esta mesma “imagem da história” que é expressa na representação conjunta, na iconografia, do rolo e do códice, ou, mais ainda, no códice aberto por alguém que tem, junto a si, uma caixa ou um feixe de rolos no chão; ora, este cesto cumpre o papel de um repositório de sabedoria, que sempre esteve disponível, enquanto o códice aberto mostra a abertura das potencialidades que ainda não haviam se manifestado. Na lastra de Sant’Agnese, Cristo, ao trazer um códice aberto, é mostrado como aquele que traz a revelação, mas esta já existia, em gérmen, na sabedoria antiga, pagã ou judaica, e é representada pelo *scrinium* de rolos no chão, igualmente à disposição e sob o domínio de Cristo. Guillaume Durand, no século XIII, entreviu esse significado, ao dizer que os rolos significavam a fé implícita, e o códice a explícita, mas há uma outra faceta envolvida, que é essa noção da complementaridade dos tempos, especialmente em uma época de tão grandes transformações como o século IV. Essa interpretação é confirmada ainda pela importância que assumia, na Igreja antiga, o chamado *pensamento tipológico*, comprovado por vários hinos, orações e monumentos, e que consiste basicamente em compreender figuras do Antigo Testamento como *tipos* ou prefigurações de Cristo, como no exemplo paradigmático de Jonas emergindo das entranhas do monstro. Nesse sentido, o rolo podia ser visto como um *tipo* do códice.

4.3 – OS ELEMENTOS DECORATIVOS DE ORIGEM PRÉ-CRISTÃ

Completando esta discussão sobre elementos “antigos” lado a lado com elementos “novos”, ou neles transformados, é importante esboçar algumas considerações sobre os elementos decorativos do “sarcófago” de Sant’Agnese, que já eram tradicionalmente usados nos sarcófagos pagãos: os estrígeis, o prótomo e os golfinhos na água.

O prótomo e a teoria dos golfinhos²³⁷ compõem a falsa tampa da lastra, nos dois lados da *tabula inscriptiones* (Figura 227).²³⁸ Como no caso dos estrígeis, dos quais somente um lado foi conservado, havia originalmente outro prótomo, na outra extremidade, e outra teoria de golfinhos, ambos espelhados em relação ao que foi conservado. Como dito no segundo capítulo, os golfinhos eram um elemento comum na tampa dos sarcófagos pagãos, sendo adotado nos monumentos cristãos, figurando também nas falsas tampas das lastras que faziam as vezes de sarcófagos. Os prótomos com esses rostos masculinos também passaram pelo mesmo processo. É difícil saber o que significavam, mesmo para os pagãos, e mais ainda para os cristãos; também sobre esses elementos as discussões avançaram pouco.

Segundo Franz Cumont (1942), as antigas concepções escatológicas, que colocavam o *Hades* no mundo subterrâneo, foram sendo modificadas, ao longo dos três primeiros séculos de nossa era, pela difusão das doutrinas estoicas e pitagóricas no mundo romano, e o além foi deslocado para as camadas superiores da atmosfera, pelas quais todas as almas deveriam fatalmente passar, em seu caminho de volta para o mundo eterno dos astros. Nessa concepção de imortalidade astral, a subida pelos ares constituía o primeiro estágio após a morte; nesse processo, os *ventos*, divindades habitantes dos ares, cumpriam o importante papel de *psicopompos*: ajudavam a ascensão das almas puras com seu sopro benfazejo, mas castigavam duramente os culpados com suas terríveis tempestades. Depois dos ares, a alma teria que passar pelas águas superiores, e finalmente pela prova do fogo. Assim, saindo, através da morte, do elemento da terra, as almas eram purificadas dos seus pecados pelos elementos restantes: o ar, a água e o fogo, nessa ordem, em esferas concêntricas. A hipótese de Cumont sobre os prótomos dos sarcófagos pagãos, esses rostos masculinos, é que eles seriam a personificação desses *ventos psicopompos*, mesmo que algumas de suas características próprias, como orelhas pontudas ou asas sobre as têmporas, tenham desaparecido nos monumentos mais tardios:

²³⁷ No jargão arqueológico, diz-se que toda sequência de um mesmo elemento decorativo é uma *teoria*, como, justamente, a sequência dos golfinhos nadando.

²³⁸ O estado fragmentário da lastra torna difícil identificar os golfinhos na foto, mas o prótomo é bem visível.

Certo número de sarcófagos de mármore contém uma tampa cujos ângulos são formados por duas cabeças com orelhas pontudas, a cabeleira em desordem, com asas sobre a fronte; foram tomados por sátiros, e se quis até identificá-los como uma nova raça de “sátiros alados”. Mas o próprio lugar que ocupam já deveria fazer reconhecer sua verdadeira natureza. Essas cabeças são dos Ventos. [...] Inclino-me a crer que se devem reconhecer as figuras dos Ventos também em certo número de outras cabeças, barbudas ou imberbes, que ocupam os ângulos das tampas de sarcófagos, mesmo que sejam desprovidos de asas. Já foram denominados de “sátiros” ou “bárbaros”, sem que se explique por que esses sátiros ou bárbaros foram aí colocados (CUMONT, 1942: 162-4 *passim*).²³⁹

Por sua vez, os golfinhos simbolizariam a esfera das águas superiores, a próxima acima dos ares. Às vezes essas águas eram também indicadas por um par de tritões a soprar cornetas em forma de conchas, e ele mostra a estela funerária de um casal, descoberta em Walbersdorf (atualmente Mattersburg, município da Áustria, próximo à fronteira com a Hungria), onde esse complexo iconográfico é bem presente (Figura 228). Nessa estela, são representados dois ventos que, dos cantos, sopram sobre os falecidos; acima, no entablamento, ao redor do tridente de Netuno, dois tritões tocam trombetas, e dois golfinhos nadam; finalmente, acima deles, no frontão, vemos dois leões. Segundo Cumont, os dois tritões e dois golfinhos aqui não representam a chegada às ilhas dos bem-aventurados, mas simplesmente evocam a água, o *Oceano Celeste*, as águas superiores. E os leões, figuras que também são muito encontradas nos sarcófagos romanos, representariam o fogo, o elemento da última esfera antes da esfera das estrelas fixas, imagem do mundo suprasensível.

Pois bem. Essas concepções teriam se difundido de tal modo, no mundo antigo, que teriam influenciado até as concepções cristãs. A crença na atmosfera como morada transitória das almas se prolongou por bastante tempo, segundo Cumont, e a personificação dos ventos benéficos e maléficos poderia ter encontrado

²³⁹ “Un certain nombre de ces cuves de marbre sont surmontées d’un couvercle dont les angles sont formés par deux têtes aux oreilles pointues, la chevelure en désordre, avec des ailes sur le front ; on les a pris pour des Satyres et l’on a même créé, à cette occasion, la race nouvelle des « Satyres ailés ». Mais la place même qu’ils occupent aurait déjà dû faire reconnaître leur véritable caractère. Ces têtes sont celles des Vents [...]. J’incline à croire qu’il faut reconnaître aussi des figures des Vents dans un certain nombre d’autres têtes barbues ou imberbes, occupant les angles des couvercles de sarcophages, bien qu’elles soient dépourvues d’ailes. On les a dénommées « Satyres » ou « barbares » sans expliquer d’ailleurs pourquoi ces Satyres ou barbares auraient été ainsi placés” (CUMONT, 1942: 162-4 *passim*).

uma continuidade na ideia dos anjos e demônios que habitavam os ares:

A escatologia cristã tem suas raízes na do paganismo, prolongando-a, e as ideias que circulavam entre os últimos pagãos são reencontradas, reproduzidas com uma fidelidade surpreendente, não somente nos escritos apócrifos, mais ou menos tingidas de gnosticismo, mas em alguns dos doutores da Igreja. [...] Será fácil mostrar a similitude de certas concepções cristãs com aquelas que expusemos. A função de condutores das almas será atribuída aos mensageiros de Deus, aos ἄγγελοι; mas os ventos, no Antigo Testamento, já eram os enviados de Javé, e na época cristã, a opinião comum, até o século VI, considerava os anjos como providos de corpos aéreos. Eles dificilmente se diferenciavam dos ventos psicopompos (CUMONT, 1942: 142-3).²⁴⁰

Assim, os rostos masculinos, à guisa de prótomos, nos sarcófagos cristãos poderiam, se seguirmos essas reflexões de Cumont, ser interpretados como anjos, ou, talvez, tão somente como uma representação do mundo celeste. Da mesma forma, a representação das águas e dos golfinhos poderia ser considerada como uma alusão ao Céu, a partir da ideia das águas superiores, comum a pagãos e cristãos. Inclusive, essas águas podem ser encontradas, de forma idêntica, nas Escrituras:

Havia no Oriente uma velha ideia segundo a qual abaixo do firmamento se estendia o grande reservatório das águas que caíam como chuva sobre a terra, e o versículo do Gênesis onde as águas superiores são mencionadas, garantirá a conservação dessa crença até a Idade Média (CUMONT, 1942: 130).²⁴¹

Essa similaridade de crenças nas águas superiores e em psicopompos pode ajudar a explicar porque os sarcófagos cristãos também utilizam a teoria de golfinhos. Por outro lado, não se deve excluir a hipótese de que esses elementos recebessem uma *interpretatio christiana* mais precisa, na qual, por exemplo, os

²⁴⁰ “L’eschatologie chrétienne a ses racines dans celle du paganisme et la prolonge, et les idées qui avaient cours chez les derniers païens, se retrouvent, reproduites avec une fidélité surprenante, non seulement dans les écrits apocryphes, plus ou moins teintés du gnosticisme, mais chez certains docteurs de l’Église. [...] Il serait aisé de montrer la similitude de certaines conceptions chrétiennes avec celles que nous avons exposées. La fonction de conducteurs d’âmes est désormais dévolue aux messagers de Dieu, aux ἄγγελοι; mais les Vents étaient déjà dans l’Ancien Testament les envoyés de Jahvé et à l’époque chrétienne l’opinion commune, jusqu’au VIe siècle, voulait que les anges fussent pourvus de corps aériens. Ils ne différaient donc guère des Vents psychopompos” (CUMONT, 1942: 142-3).

²⁴¹ “C’était en Orient une vieille idée qu’au-dessus du firmament s’étendait le grand réservoir des eaux qui tombaient en pluie sur la terre, et le verset de la Genèse où des eaux supérieures sont mentionnées, assura la conservation de cette croyance jusqu’au Moyen-Age” (CUMONT, 1942: 130).

golfinhos poderiam servir como uma alusão à história de Jonas, como sugere a historiadora Elizabeth Fischer (2011: 44-5):

Embora Jonas apareça frequentemente em sarcófagos tardo-antigos em geral, ele é mostrado em uma variedade de cenas da sua história, especialmente o modo terrível com que foi jogado do barco durante a tempestade; os sarcófagos estrigilados, contudo, sempre mostram apenas a calma cena na qual Jonas, após passar pelas águas, renasce na terra. Um golfinho ou uma baleia entre as ondas geralmente aparece nas tampas dos sarcófagos estrigilados de Arles.²⁴²

Assim, como tantos outros elementos da arte paleocristã, os prótomos e os golfinhos na água tinham raízes pagãs, sendo então ressignificados, e, às vezes, até modificados em sua configuração formal, de modo a expressar crenças semelhantes, mas às vezes bem diferentes.

Já o padrão decorativo estrigilado sempre era realizado em pares espelhados, dos quais a nossa lastra somente conservou a metade direita, e aparece em centenas de sarcófagos e fragmentos antigos, desde os primeiros túmulos pagãos. Infelizmente, nenhuma fonte escrita antiga menciona essas formas sinuosas; com isso, fica impossível saber se elas constituíam apenas um padrão ornamental ou se queriam dizer alguma coisa. Marrou (1938: 189) e Cumont (1942: 13), ao criticar a tendência a ver nas obras antigas um excesso de simbolismo místico,²⁴³ apontam como exemplo dessa postura a obra do Conde Charles Frédéric de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, publicada entre 1826 e 1852, que contém, em seu segundo tomo, uma proposta de interpretação das linhas sinuosas:

Esses sulcos sinuosos, ocios, certamente têm muitas semelhanças, como já observado, com os instrumentos de banho, em bronze, tão conhecidos sob o nome de *estrigeis*, de *stlengides*, de *xystrides*, de *xystra*, com os quais se se esfregava e se purificava ao sair do banho, e que aparecem, nos vasos pintados, sendo carregados com o *lecythus*, o vaso para óleo perfumado,

²⁴² “While Jonah frequently appears on late antique sarcophagi in general, he is shown in a variety of scenes from his story, especially his harrowing ejection from a boat during the storm; the strigilated sarcophagi, however, show only the calm scene after Jonah has passed through the waters and been reborn onto land. A dolphin or whale among waves often appears on sarcophagi lids found with strigilated sarcophagi in Arles” (FISCHER, 2011: 44-5). Tradução nossa nas citações de Elizabeth Fischer.

²⁴³ Em que pese a grande liberdade interpretativa que caracteriza as obras do próprio Cumont, ele sempre buscava se basear em fontes escritas, que não traziam, no entanto, referências explícitas à iconografia religiosa.

para os jovens que se exercitavam nos ginásios. Os estrígeis sobre esses vasos são emblemas dos próprios exercícios e jogos; eles poderiam tê-lo sido da limpeza a eles devida, e, por extensão, ou no sentido alegórico, da pureza da alma. Por conseguinte, pode muito bem ser que essas ranhuras estrigiladas dos sarcófagos cristãos não tenham sido utilizadas como meros ornamentos, e que tenham sido ligados a um significado preciso. Eles não poderiam indicar que aquele cujo último refúgio circundavam tinha levado uma vida cristã ativa e militante, e que tinha mantido a pureza da alma (CLARAC, 1841: 1023)?²⁴⁴

Assim, embora Marrou e Cumont não o mencionem, aparentemente foi a partir dessa obra que se principiou a chamar esses sulcos de *estrígeis*. A proposta do Conde Clarac não deixa de ser interessante, e mesmo verossímil, mas a associação dos estrígeis com a prática dos exercícios é evidência por demais indireta, o que suscitou as críticas dos outros dois estudiosos franceses. Desde então, nenhuma outra ideia foi levantada, e não se discutiu mais a questão até a recente tese de Elizabeth Fischer (2011). Seguindo o padrão de reutilização medieval dos sarcófagos paleocristãos, do século IX até o XIII, no sul da Gália (*Gallia Narbonensis*), especialmente em Marselha, ela percebeu que os sarcófagos estrigilados eram os mais procurados, especialmente para personalidades santificadas como abades e sacerdotes. Ela afirma, então, que, para os medievais, o padrão evocava a capacidade de intercessão do falecido pelos vivos e, devido à sua forma característica, as águas do batismo, e por consequência também a “água viva” mencionada no Evangelho de João. No caso da hipótese de Fischer, as evidências são menos indiretas, pois uma maior procura por sarcófagos com esse motivo ornamental é realmente um dado bem intrigante. Mas, mesmo que se confirme que os medievais faziam essa leitura, ou essas associações, isso não significa que a população cristã do tardo Império Romano também as fazia. Mas uma coisa

²⁴⁴ “Ces cannelures sinueses, creuses, ont certainement beaucoup de ressemblance, ainsi que je l’ai déjà fait remarquer, avec les instruments de bain, en bronze, si connus sous les noms de *strigiles*, de *stlengides*, de *xystrides*, de *xystra*, dont on se frottait et se purifiait au sortir du bain, et que nous voyons, sur les vases peints, portés avec le *lecythus*, vase pour l’huile parfumée, par les jeunes gens qui s’exerçaient dans les gymnases. Ces strigiles sur ces vases sont même des emblèmes des exercices et des jeux; ils auraient pu l’être de la propreté qu’on leur devait, et par extension, ou dans le sens allégorique, de la pureté de l’âme. Il se peut donc très-bien que ces cannelures en strigiles des sarcophages chrétiens n’y aient pas été employées comme de simples ornements, et qu’on y ait attaché une signification précise. Ne pouvaient-elles pas indiquer que celui dont elles entouraient le dernier asile avait mené la vie active et militante des chrétiens, et qu’il avait conservé la pureté de l’âme” (CLARAC, 1841: 1023)? Tradução nossa.

interessante apontada por Fischer é o fato de que, entre os sarcófagos estrigilados, seja bastante comum encontrarmos a iconografia de Pedro fazendo jorrar água das paredes da prisão, como neste exemplo dado por ela, do Sarcófago dito de Santa Eusébia, no Mosteiro de São Vítor, em Marselha (Figura 229). Com efeito, no nicho esquerdo, Pedro toca a parede com seu bastão, enquanto os dois soldados se ajoelham para receber a água, que jorra verticalmente, sendo que suas ondulações nitidamente ecoam a forma sinuosa dos estrígeis (ver também a Figura 176 para outro exemplo da mesma configuração):

Pedro ou Moisés fazendo brotar água da rocha [...]. Essa é a cena mais comum junto aos estrígeis, o que sugere que ela era fortemente associada ao motivo, e a representação da água se assemelha fortemente aos estrígeis. Na composição usual dessa cena, uma superfície de rocha forma uma das bordas do nicho. A figura principal, maior, se posiciona na outra borda, um bastão ou vareta na sua mão erguida, tendo acabado de fazer um curso de água jorrar pela extensão vertical do sarcófago. Essa água é ativa e potente, em contraste com a passividade dos dois homens ajoelhados embaixo, com as faces viradas para cima, para a água que cai. A conformação da água é tão padronizada como o resto da iconografia da cena. Ela é frequentemente representada por mais ou menos meia dúzia de linhas verticais, paralelas e onduladas. Em muitos casos, como no Sarcófago de Eusébia [...], os estrígeis e a cascata de água são adjacentes, proximidade que enfatiza sua similaridade. Dada a sua frequente ocorrência nos sarcófagos estrigilados, é improvável que essa similaridade fosse acidental, ou que não fosse notada. Isso pode sugerir que os estrígeis não fossem apenas uma indicação de água, mas de um tipo particular de água: não as ondas horizontais do oceano, mas uma miraculosa cascata de água corrente (FISCHER, 2011: 40-1).²⁴⁵

Assim, *pode ser* que os antigos já fizessem uma leitura do padrão estrigilado como um símbolo da água do batismo, ou da água viva do Espírito Santo, mas, de toda forma, trata-se de especulação. Mas a tese de Fischer traz outra grande

²⁴⁵ “Peter or Moses striking water from a rock [...]. This is the most common scene to appear alongside strigils, suggesting that it was closely associated with the motif, and the depiction of water in it closely resembles the strigils. In the usual composition of this scene, an outcropping of rock forms one edge of the panel. The large, primary figure stands at the other edge, a wand or staff in his outstretched hand, having just caused a stream of water that cascades down the height of the sarcophagus. This is water that is active and potent, contrasted with the passivity of the two men kneeling at the bottom, faces upturned into the stream. The depiction of the water is as regular as the rest of the scene’s iconography. It is consistently shown by half a dozen or so upright, parallel, undulating lines. In many cases, as in the sarcophagus of Eusebia [...], the strigils and the cascading water are adjacent to each other, emphasizing their similarity through their close juxtaposition. Given its frequent occurrence on strigilated sarcophagi it is improbable that the similarity between the representations was either accidental or unnoticed. This would seem to suggest that the strigils are an indication not just of water, but of a particular type of water: not the horizontal tides of the ocean, but the gushing cascade of miraculously falling water” (FISCHER, 2011: 40-1).

contribuição, que é um estudo iconológico do padrão estrigilado, ou seja, uma análise de suas formas, que, independentemente de um sentido preciso ou unívoco que ele pudesse ter, revela a sua potencialidade para incorporar sentidos, e também para potencializar o sentido das iconografias presentes nos sarcófagos:

Os estrigeis têm três características básicas: a curva em S, uma linha sinuosa que é o oposto da angularidade da forma do sarcófago como um todo; a repetição dessa forma básica em grupos compactos de meia dúzia ou mais; e a colocação espelhada de dois desses conjuntos idênticos de curvas em S ao redor de um elemento central, que tanto dão ênfase ao centro quanto ajudam o olho a mover-se suavemente pelas bordas do painel de pedra. O efeito ondulado das curvas em S é contínuo, no vai-e-vem da profundidade do relevo, assim como a alternância de sombra e luz provocam outro efeito de ondulação. Todos esses efeitos criam um senso de movimento, do topo até a base do painel frontal, por toda a extensão e profundidade de sua superfície, animando a pedra (FISCHER, 2011: 39).²⁴⁶

Ora, extrapolando as reflexões de Fischer, pode-se pensar que, se os estrigeis transmitem esse efeito de dinamismo, como descrito acima, pela sua característica forma sinuosa, pela sua duplicidade espelhada, e pela adjacência de saliências e reentrâncias, então é possível dizer que eles sempre podiam funcionar como um meio de enfatizar os motivos, qualquer que fosse a iconografia utilizada, trazendo mais ênfase ao elemento central e ao mesmo tempo criando uma forte conexão entre os diversos nichos.

Em suma, é impossível dizer com certeza se o padrão estrigilado, tão comum nos sarcófagos antigos, tinha alguma significação precisa, tanto para os pagãos quanto para os cristãos, mas, com certeza, inseria um grande dinamismo nos monumentos, valorizando as cenas figurativas e potencialmente reforçando seu sentido iconográfico, independentemente de qual fosse. Os artesãos parecem ter se apercebido dessa potencialidade, e se pode notar, em vários sarcófagos, o uso do padrão estrigilado como “amplificador” para a composição central. Um exemplo é o

²⁴⁶ “The strigils have three basic visual effects: the s-curve, a sinuous line that is at odds with the angularity of the sarcophagus shape as a whole; the repetition of this basic shape in nested groups of half a dozen or more; and the reflection of two sets of repeated s-curves across a center element to both punctuate the center and move the eye evenly to the edges of the stone panel. The wavy effect of the s-curves is continuous (*sic*) in the rise and fall of the depth of relief, as the alternation of light and dark show another wave-like effect. All of these effects enhance a sense of movement from the top to the bottom of the front panel, across its face and into its depth, enlivening the stone” (FISCHER, 2011: 39).

dito Sarcófago de São Cesário, do Museu de Arles, no qual Cristo segura um rolo e tem a seus pés o tradicional feixe de rolos; Cristo é ladeado por duas árvores, que parecem se contorcer para se tornarem sinuosas como os estrígeis (Figura 230). Estes, portanto, ecoam e amplificam o movimento das árvores, enfatizando o nicho central figurativo. Mas esse não é o único caso; o efeito já pode ser encontrado nos sarcófagos pagãos (ver Figura 40): amplificando a forma circular da *imago clipeata*, os estrígeis valorizam o retrato do falecido. Entre os sarcófagos já mencionados, podemos citar o do Museu Torlonia (ver Figura 178) e o de Château de Servanes (ver Figura 183), ambos com árvores; no do Museu Lapidário de Avignon, os estrígeis se harmonizam com o arco do nicho onde está Cristo, funcionando como uma continuação arquitetônica (ver Figura 190). Finalmente, a própria lastra sepulcral na Basílica de Sant’Agnese transmite um efeito semelhante, de forma bem nítida: os estrígeis continuam o dinamismo das cortinas, amplificando seu efeito de “abertura”, assim valorizando a cena central (detalhe na Figura 231).²⁴⁷ Os estrígeis também são mais finos e alongados, e mais próximos uns dos outros, o que contribui para uma consonância ainda maior com as cortinas, elementos de suma importância nessa obra e na arte paleocristã e tardo-antiga como um todo, que devemos discutir a seguir.

²⁴⁷ Devo a percepção desse efeito à Profa. Maria Giovanna Muzj, que me apontou essa característica da lastra de Sant’Agnese em diálogo.

CAPÍTULO 5 – OS VÉUS DO SANTUÁRIO

Talvez o aspecto mais marcante e misterioso do fragmento de Sant’Agnese seja a presença de um par de cortinas que emolduram a figura de Cristo. Este capítulo tenta contribuir para esclarecer o seu possível significado. Discutiremos primeiramente a historiografia sobre o motivo, para que a discussão sobre as obras em que ele aparece possa fazer sentido; essa fortuna crítica não é grande: basicamente, discutiremos dois autores: um, mais antigo, defendia que o motivo das cortinas tivera origem na Síria, e teria chegado a Roma através da cidade de Tréveris, próxima à fronteira com a Germânia; outro, mais recente, defendia uma origem para o motivo no uso real das cortinas em uma cerimônia específica da corte imperial, a partir da influência das cortes orientais sobre o Império Romano. Depois de discutirmos essas duas visões, comentaremos, a partir de algumas fontes disponíveis, sobre o uso de cortinas reais no período tardo-antigo, mormente nas igrejas e na corte, chamando atenção para a incerteza quanto à sua procedência e às formas de sua difusão, bem como para a ambiguidade inerente ao objeto, e para a dificuldade de se estabelecer um significado único, “originário”. Por fim, discutiremos o motivo propriamente dito, ou seja, a representação do objeto na arte, a partir das obras datadas, com maior ou menor precisão, do século IV e do início do V, em sarcófagos, mosaicos e peças de madeira e marfim. O motivo das cortinas teve um longo e frutífero desenvolvimento na arte ocidental, mas não nos estenderemos para depois da Antiguidade Tardia, para não fugirmos do contexto do objeto estudado; assim, as obras mais tardias a serem mencionadas são os sarcófagos de Ravena, datadas, geralmente do século VI, ou, no mais tardar, do século VII.

5.1 – A HISTORIOGRAFIA SOBRE O MOTIVO DAS CORTINAS

O primeiro estudo moderno sobre o tema é um artigo de Gerart Rodenwaldt, publicado em 1925, um curto texto no qual ele busca as origens tardo-antigas das cortinas que aparecem nas iluminuras medievais das comédias de Terêncio. Ele foi

o primeiro autor a reconhecer a pujança do motivo:

De incontáveis monumentos da Antiguidade Tardia, nos são conhecidas duas variações de cortinas que estão penduradas em aberturas de portas e intercolúnios; a fachada do palácio de Teodorico no mosaico de Santo Apollinare Nuovo oferece um exemplo especialmente instrutivo [...]. No corpo central do edifício, as duas peças que compõem a cortina estão reunidas para os lados, de modo que surge uma abertura de entrada central. Uma forma que se manteve até as cortinas modernas. Nos corpos laterais do edifício, as cortinas, nas quais não é possível reconhecer uma divisão, são, ao contrário, amarradas no meio através de um nó (RODENWALDT, 1925: 34).²⁴⁸

Embora o mosaico citado seja uma obra tardia, originalmente realizada durante o reinado dos godos, depois refeito pelos bizantinos no século VI, quando as figuras humanas nos intercolúnios foram suprimidas, ele é realmente útil para se visualizar dois dos principais tipos de tecidos que aparecem na arte paleocristã (Figura 232): nos três vãos centrais vemos pares de cortinas abertas e amarradas simetricamente, e nos vãos laterais vemos um tecido único que pende verticalmente, com um nó central. Eberlein (1982: 2-3) diz que o primeiro tipo é o verdadeiro motivo das cortinas, e o segundo tipo é chamado por ele de *aulaeum*. Segundo Rodenwaldt, as cortinas vão se tornando mais curtas com o tempo, num verdadeiro processo de atrofia do motivo, e por isso a cortina de porta (de apenas um lado) que aparece no mosaico de Teodora, na Basílica de São Vital, também em Ravena, é bem curta (Figura 233). O mosaico de Teodora também é útil porque mostra ao mesmo tempo três formas de uso de tecidos áulicos na Antiguidade Tardia: à esquerda vemos uma cortina, ou antes um véu, suspensa em uma porta, e aberta por um jovem; à direita, vemos um grande tecido azul, vermelho e branco dependurado do teto sobre as mulheres da corte, deixando duas pontas suspensas nos cantos – esta forma é chamada por Eberlein de *velarium*: “o tecido que é preso

²⁴⁸ “Aus zahlreichen Monumenten der Spätantike sind uns zwei Variationen von Vorhängen bekannt, die in Türöffnungen und Säulenintercolumnien hängen; ein besonders instruktives Beispiel bietet die Fassade des Theodorichs-palastes auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo [...]. In dem erhöhten Mittelbau sind die beiden Teile, aus denen die Vorhänge bestehen, nach den Seiten zusammengerafft, sodaß eine mittlere Eingangsöffnung entsteht, eine Form, die sich bis zu den modernen Gardinen erhalten hat; an den Seitenbauten dagegen sind die Vorhänge, an denen eine Teilung nicht erkennbar ist, in der Mitte durch einen Knoten zusammengefaßt” (RODENWALDT, 1925: 34).

horizontalmente sobre uma multidão reunida [...que parece], em sua forma ondulante, estar fixado sobre uma barra” (1982: 4).²⁴⁹ Finalmente, note-se que, acima da imperatriz, há uma estrutura em forma de concha. Trata-se, segundo Maria Andaloro, da *camera fulgens*: um toldo afixado a um teto côncavo, bordado com tecidos preciosos e até, geralmente, com fios de ouro. Trata-se de uma nova interpretação dessas imagens, que Andaloro atribui a Margherita Guarducci (ANDALORO, 2002: 27-8). As *camerae fulgentes* são visíveis em diversas obras tardo-antigas, inclusive em alguns sarcófagos colunares (ver Figura 59), e Andaloro propõe que tais estruturas decoravam as absides das primeiras basílicas constantinianas, como São João de Latrão e São Pedro do Vaticano, quando, nas primeiras décadas do século IV, a decoração eclesial ainda refletia uma orientação “anicônica”. Realmente seria uma bela e preciosa, porém frágil, decoração para uma abside, ao contrário do mosaico, mais durável, e seria essa a razão de não possuímos testemunhos mais diretos da mesma. Mas a autora italiana acredita que houvesse também *camerae fulgentes* móveis, autoportantes, que poderiam acompanhar uma personalidade em cortejos solenes.

Dessas três formas, o tipo simétrico, ou seja, aquele que representa verdadeiras cortinas, é, segundo Rodenwaldt, uma forma mais tardia: ele se espanta com a ausência do motivo na arte clássica antiga, e o seu surgimento súbito na segunda metade do século IV, juntamente com a palavra latina que lhe designa:

Sobre o uso de toldos e drapejos, conserva-se para nós uma rica tradição literária e imagética [que...] nos apresenta incontáveis variações. Em seu exame minucioso, obtém-se o resultado surpreendente de que falta o tipo de cortina tratado acima. A riqueza de nosso material exclui a possibilidade de um acaso [...]. Este fato não se limita às figurações pagãs, mas se estende também sobre as pinturas de catacumbas, onde até a segunda metade do século quarto uma cortina de porta nunca apareceu; [...]. A falta das formas tardias de cortina é, por isso, especialmente estranha, pois havia uma disposição para o movimento linear contínuo que elas trazem à arquitetura. Ela se manifesta ocasionalmente na decoração de guirlanda. [...] Na Antiguidade Tardia surge inesperadamente a palavra *cortina* como designação desses tecidos, e, a saber, desde a segunda metade do século

²⁴⁹ “[Velarium] für das über einer versammelten Menge horizontal sich hinziehende, in wellenförmigen Auf und Ab an die in der Wirklichkeit nötigen Befestigungen und Raffungen erinnernde Tuch” (EBERLEIN, 1982: 4).

IV, ou seja, a mesma época na qual surge a nova forma de cortina (RODENWALDT, 1925: 37-47 *passim*).²⁵⁰

Os únicos precedentes encontrados, citados por Rodenwaldt e também comentados por Eberlein, estão em algumas estelas funerárias encontradas em Arlon e Neumagen, respectivamente na Bélgica e Alemanha, e também na chamada *Coluna dos Secundinii*, em Igel, na região de Tréveris (a atual cidade alemã de *Trier*, antiga *TREVIRIS*), na Alemanha, ou simplesmente *Coluna de Igel* (Figura 234). Num dos relevos sobre a coluna, datada de meados do século III, percebem-se cortinas abertas nas laterais (Figura 235), deixando que vejamos o que parece ser uma loja ou uma oficina. Como os Secundinii eram uma família de comerciantes, presume-se que se trata de uma loja. Aqui, não se trata de cortinas de porta nem de colunas, mas de cortinas sobre a fachada de um negócio, e que cobrem um espaço maior, com mais personagens:

Cortinas afixadas com anéis em um varão horizontal e reunidas lateralmente no meio, nós encontramos na Coluna de Igel e sobre monumentos funerários de Neumagen e Arlon, e, de fato, não nas molduras de uma porta ou no contexto de um arranjo de colunas, mas sim como cortinas em frente a uma loja, que são puxadas de lado quando do funcionamento da mesma [...]. Paralelos disso na arte romana ou italiana não [...] são conhecidos; nas inúmeras cenas de loja em relevo e pintura, que chegaram até nós, principalmente do primeiro século, nunca tais cortinas foram indicadas. Pelos monumentos em Trier e Arlon deve-se tratar de um novo uso, importado, seja de origem autóctone, seja de outra terra que não a Itália (RODENWALDT, 1925: 41-2).²⁵¹

²⁵⁰ “Über den Gebrauch von Sonnensegeln und Vorhängen ist uns eine reiche literarische und bildliche [...das] lehrt uns zahllose Variationen kennen. Bei ihrer Durchmusterung ergibt sich nun das überraschende Ergebnis, daß die oben behandelte Art von Vorhängen fehlt. Der Reichtum unseres Materials schließt einen Zufall aus [...]. Diese Tatsache beschränkt sich nicht auf heidnische Darstellungen, sondern erstreckt sich auch auf die Malerei der Katakomben, wo bis zur zweiten Hälfte der vierten Jahrhunderts niemals ein Türvorhang erscheint; [...]. Das Fehlen der späten Vorhangformen ist deshalb besonders merkwürdig, weil eine Disposition für die eigenartige Linienbewegung, die sie in die Architektur hineinbringen, gegeben war. Sie äußert sich gelegentlich in der Girlandendekoration. [...] In der Spätantike taucht unvermittelt das Wort *cortina* als Bezeichnung eines Vorhangs auf und zwar seit der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, also derselben Epoche, in der die neue Vorhangform aufkommt” (RODENWALDT, 1925: 37-47 *passim*).

²⁵¹ “Vorhänge, die mit Ringen an horizontalen Stangen angebracht und in der Mitte seitlich gerafft sind, finden wir an der Igeler Säule, auf Grabdenkmälern aus Neumagen und Arlon, allerdings nicht im Rahmen einer Tür oder im Zusammenhange einer Säulenstellung, sondern als Vorhang vor einem Laden, der während des Geschäftsbetriebes nach den Seiten gezogen ist [...]. Parallelen dazu aus der stadtrömischen oder italischen Kunst sind (sic) mir nicht bekannt; auf den zahlreichen Ladenszenen im Relief und Malerei, die uns, besonders aus dem ersten Jahrhundert erhalten sind, ist

Rodenwaldt menciona então algumas obras nas quais comparecem as cortinas, citando apenas três sarcófagos, entre eles o de Sant'Agnese, e algumas poucas obras de outros meios artísticos, e discute a questão problemática da origem do motivo, que ele acredita ser o Oriente, especificamente a Síria, chegando à Itália através da influência da indústria têxtil síria em Tréveris, o que explicaria a Coluna de Igel:

É altamente provável que elas tiveram sua origem em Tréveris e de lá devem ter se difundido para a Itália e para o leste. Se, de fato, na Antiguidade vinham mais estímulos do leste para o oeste do que o contrário, isso vale também para os séculos IV e V. Em Roma, encontramos o motivo primeiramente em construções religiosas cujo modelo vem da Síria. A Síria é declarada repetidamente nos séculos seguintes como proveniência de tecido. Então me parece estar correta a suposição de que a forma e o uso destas cortinas teriam surgido na Síria e que teriam vindo, juntamente com a construção de igrejas cristãs, para Roma. A aceitação da derivação síria parece-me abrir também caminho para o esclarecimento das cortinas de lojas de Tréveris. De fato, é possível que houvesse tais cortinas já também em Roma no século III [...]. É [...] esclarecedor pensar nas influências imediatas que chegaram à Renânia a partir da Síria, passando por Marselha ou Aquileia. [E há uma] relação entre os sírios e a indústria de vidro da Renânia. Isso leva a crer a indústria têxtil de Tréveris teria sido consideravelmente influenciada pelos sírios (RODENWALDT, 1925: 45-6).²⁵²

Com essa conclusão não concorda Johann Konrad Eberlein, em um livro bem mais recente sobre o tema, que trata da história do motivo das cortinas desde a Antiguidade até o início do Renascimento. Segundo a teoria de Eberlein, o *Cortina-*

nie ein solcher Vorhang angegeben. Es muß sich bei den Denkmälern in Trier und Arlon um einen neuen, sei es bodenständigen, sei es aus einem anderen Lande als Italien eingeführten Gebrauch handeln" (RODENWALDT, 1925: 41-2).

²⁵² "Daß sie etwa ihren Ursprung in Trier haben und von dort sich nach Italien und dem Osten verbreitet haben sollte, ist höchst unwahrscheinlich. Wenn überhaupt in der Antike mehr Anregungen von Osten nach Westen als umgekehrt gingen, so gilt das erst recht für das vierte und fünfte Jahrhundert. In Rom begegnet uns das Motiv zuerst an kirchlichen Bauten, deren Typus aus Syrien kommt. Syrien wird in den folgenden Jahrhunderten wiederholt als Provenienz der Stoffe angegeben. [...] So scheint mir die Vermutung gerechtfertigt, daß Form und Gebrauch dieser Vorhänge in Syrien entstanden und zusammen mit dem christlichen Kirchenbau nach Rom gekommen sei [...]. Die Annahme einer Herleitung aus Syrien scheint mir auch einen Weg zur Erklärung der Trierer Ladenvorhänge zu eröffnen. Gewiß ist es nicht ausgeschlossen, daß es solche Vorhänge auch schon in Rom im dritten Jahrhundert gegeben habe [...]. Näher liegt es, an unmittelbare Einflüsse zu denken, die von Syrien auf dem Wege über Massilia oder Aquileia in das Rheinland gelangt sind. [Es gibt eine] Beziehungen zwischen der syrischen und der rheinischen Glasindustrie. Es ließe sich wohl denken, daß die Trierer Tuchindustrie in erheblichem Maße von Syrien beeinflusst gewesen sei" (RODENWALDT, 1925: 45-6).

Motiv é um meio figurativo de colocar alguém ou alguma coisa em evidência, e teria derivado o seu significado do cerimonial do palácio, aparecendo na arte só depois da sua afirmação na esfera imperial, transferido para Roma a partir das cortes orientais. Fundamentalmente, o motivo seria derivado de uma cerimônia na qual o imperador, no palácio, é escondido pelas cortinas, depois mostrado.

O problema dessa hipótese de Eberlein é que em nenhum momento ele cita uma fonte que mencione ou mostre explicitamente essa suposta cerimônia com cortinas, velando e desvelando o imperador, seja na corte ou não. Todos os exemplos de uso de cortinas nos palácios são circunstanciais, ou seja, não ligados diretamente ao cerimonial imperial. Por exemplo, ele cita um episódio da Eneida, no qual uma rainha africana se deita em um leito para um banquete, em meio a cortinas; e cita também exemplos de mulheres escondidas atrás de cortinas, como Agripina, que teria assistido a uma sessão do Senado dessa maneira. E na sua discussão sobre as fontes, ele cita muito mais textos que atestam a presença das cortinas nas igrejas do que na corte. Quanto mais exemplos do uso de cortinas nas igrejas antigas ele cita, mais ele afirma estar provada a conexão dessas com as cortinas imperiais, e sua unidade. Trata-se de uma questão metodológica importante, e que, como vimos, segundo o historiador norte-americano Thomas Mathews, acontece com frequência nos estudos da arte e da iconografia paleocristã: toda a argumentação é baseada num pressuposto para o qual não existem provas diretas, e a suposição da existência dessa prova ausente é invocada como comprovação da hipótese previamente aceita! É exatamente isso que Eberlein faz em seu estudo. Ele mostra uma grande variedade de “evidências” de que esse cerimonial existiu, mas nenhuma menção direta. Talvez consciente desse problema, Eberlein também defende

a possibilidade de que, na execução artística, a representação de um uso real, efetivo, tenha recebido uma condensação simbólica que teria absorvido o significado de todo o objeto, e a consequência seria um contraste com a evidência muito mais rica da realidade. A representação das cortinas, com efeito, pode escolher somente uma determinada fase de seu uso, em correspondência com a acentuação do ato de sua abertura, através do qual o soberano poderia se mostrar em um modo epifânico. Por

isso, o motivo das cortinas sempre representa cortinas abertas (EBERLEIN, 1982: 27).²⁵³

Em consequência dessa condensação formal, ele afirma que se podia renunciar à originária conexão com a arquitetura, que representaria o palácio. Isso porque ele acredita que, originariamente, o motivo sempre vinha associado a molduras arquitetônicas. Ao mesmo tempo, segundo o autor, foi possível a transferência do motivo à representação de pessoas honradas por outras razões que não o *status* imperial ou sua alta posição na hierarquia política e social. Assim, o motivo das cortinas foi “adotado” pelos cristãos, ou seja, como um signo adequado, já que usual, para expressar a estima e a alta valorização. As cortinas abertas exprimem, afinal, um sentido religioso, mas, para ele, não especificamente cristão, e teria, por longo tempo, se concentrado na esfera da corte (EBERLEIN, 1982, p. 29). No entanto, após um determinado período, o motivo teria sofrido um processo de “teologização”, e a partir daí o sentido religioso propriamente cristão passou a predominar, e o motivo foi sendo usado cada vez mais nesse sentido, ao longo dos séculos, principalmente em iluminuras dos evangelistas e em figurações da Virgem Maria. Temos razões para acreditar que o processo tenha sido um pouco mais complexo.

Em relação a obras que possam contradizer sua hipótese, e nas quais as cortinas tenham que ser interpretadas de outra maneira, ele adota uma atitude um pouco desdenhosa, ao dizer, por exemplo, que a lastra de Sant’Agnese é uma obra “ingênua”, bem como, o que é ainda mais grave, a célebre *Lipsanoteca de Brescia*:

Como figura isolada, Cristo aparece sobre um sarcófago em Roma (*Sant’Agnese fuori le mura*, fins do século IV / início do V), sob o motivo das cortinas. Como em Dijon²⁵⁴, está junto a ele a usual referência ao rolo escrito. Em Roma, ele tem, na mão esquerda, um códice aberto; em Dijon, um rolo. Todavia, não o lê. As representações podem, como em Brescia,

²⁵³ “Man wird mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß im Medium der Kunst die Darstellung eines wirklichen Brauches eine formelhafte Verdichtung erfährt, welche die Bedeutung der ganzen Sache auf sich zieht und so in einen gewissen Widerspruch zum unterschiedlicheren und reicheren Aussehen der Wirklichkeit gerät. Die Abbildung eines Vorhangs kann nur eine bestimmte Phase seines Gebrauchs wählen; in Übereinstimmung mit der Betonung des Geöffnetseins der Vorhänge, durch das sich der Herrscher epiphaniehaft zeigen kann, bildet das cortina-Motiv geöffnete Vorhänge ab” (EBERLEIN, 1982: 27).

²⁵⁴ Ele se refere aqui ao *Marfim de Dijon*, comentado no capítulo anterior.

conter uma alusão à Escritura e ao seu cumprimento, e por causa disso, as cortinas ganham um caráter de revelação, que corresponde, também, a uma compreensão imediata e ingênua do motivo (EBERLEIN, 1982: 34).²⁵⁵

Na verdade, essas poucas linhas dedicadas ao fragmento podem ser consideradas como uma não-discussão, uma vez que seu comentário se deve à possibilidade de as cortinas serem, aí, interpretadas como uma alegoria da revelação, assim negando qualquer interesse em discutir interpretações alternativas à sua.

Na busca de defender uma origem política para o motivo das cortinas, ele afirma que os exemplos mais antigos e “seguramente datáveis” do motivo são encontrados nas ilustrações na cópia seiscentista da *Cronografia de 354*, conservado na Biblioteca Vaticana, que apresentam os imperadores Constâncio II e Galo sob uma moldura arquitetônica e cortinas. Aparecem os dois soberanos e também a personificação das cidades de Roma e de Tréveris, estas sem moldura arquitetônica (Figura 236). Constantinopla e Alexandria, porém, são personificadas sem moldura e sem cortinas. Ele mesmo admite que a “cópia na qual essa obra é conservada é notoriamente tardia, [...] feita a partir de um original carolíngio, que também era, por sua vez, uma cópia. Na arte carolíngia, tais cortinas são muito comuns nos retratos dos evangelistas” (EBERLEIN, 1982: 15). Apesar disso, ele afirma que “esse calendário pode ser considerado um ponto de partida cronológico para o motivo em questão” (1982: 15).²⁵⁶ Também é interessante que ele admite que não “se pode saber com segurança se as figuras originais [das cidades] eram realmente assim. As outras ilustrações da Cronografia podem indicar que, no

²⁵⁵ “Als Einzelfigur erscheint Christus auf einem Sarkophag in Rom (Kat. 44) unter dem cortina-Motiv (Sant’Agnese fuori le mura, E. 4./A. 5. Jh.). Wie in Dijon vor steht hier neben ihm das übliche Behältnis für die Schriftrollen, in der Linken hält er in Rom einen aufgeschlagenen Kodex, in Dijon eine Buchrolle, ohne jedoch jeweils daraus vorzulesen. Die Darstellungen dürften also ähnlich wie in Brescia einem Hinweis auf die Schrift und ihre Erfüllung enthalten, wodurch die Vorhänge wie dort einem Offenbarungscharakter bekommen, der einem ganz unmittelbaren, naiven Verständnis des Motivs auch entspricht” (EBERLEIN, 1982: 34).

²⁵⁶ “Mit dem Kalender ist ein zeitlicher Fixpunkt gesetzt, der bei der Einordnung nicht datierter Beispiele herangezogen werden kann. Die Kopien, in denen er allein erhalten ist, sind bekanntlich sehr spät; [...] nach einem karolingischen Original, also selbst bereits nach einer Kopie von anzuzweifelndem Genauigkeitsgrad, angefertigt wurden. In der karolingischen Kunst sind derartige Vorhänge bei Evangelistenbildern geradezu selbstverständlich [...]” (EBERLEIN, 1982: 15).

original, todas eram emolduradas por elementos arquitetônicos” (1982: 17).²⁵⁷ Ora, se os copistas podem ter subtraído elementos arquitetônicos, por que não podem ter adicionado cortinas? Em suma, mesmo que a cópia da Cronografia seja bastante fiel ao original, como é provável, não é possível afirmar que todos os elementos já estivessem presentes. Portanto, esse manuscrito não serve como “ponto de partida cronológico” do motivo das cortinas; ele prova apenas a sua longevidade.

Para defender a fidelidade da cópia que possuímos ao original do século IV, Eberlein então invoca um mosaico descoberto em 1915 em Xeiue Zued, no nordeste do Egito, mais precisamente na Península do Sinai, quase na fronteira de Gaza, que representa Fedra, a filha do rei Minos e mulher de Teseu, sentada sob um tímpano triangular sustentado por duas colunas, e entre duas cortinas (Figura 237). A disposição figurativa é semelhante à do calendário; Constâncio II é mostrado da mesma forma. O confronto das imagens da Cronografia com o mosaico de Fedra demonstra, segundo Eberlein, que o motivo das cortinas não deve ser interpretado como um motivo exclusivamente cristão. Ele diz que, embora o cristianismo e as cortinas tenham sido adotados pelo Estado na mesma época, e o Cronógrafo tenha sido feito por um cristão, e os soberanos nele representados fossem cristãos, a história de Fedra é um mito pagão, e ela também era uma soberana. Assim, para Eberlein, o mosaico de Fedra, datando do século IV, seria um critério para qualquer avaliação sobre a autenticidade das ilustrações do Cronógrafo.

Ora, recentemente esse mosaico teve sua datação repensada pelo arqueólogo polonês Marek Olszewski, que o estudou exaustivamente, atribuindo-o à primeira metade do século V. Portanto, é uma obra tardia em relação à Lipsanoteca de Brescia, por exemplo. Aliás, a interpretação proposta por Olszewski para esse mosaico, apresentada no 8º. Colóquio Internacional para o Estudo dos Mosaicos Antigos e Medievais, em Lausanne, Suíça, em 1997, é bastante interessante, e pode nos auxiliar na interpretação do fragmento marmóreo aqui estudado. A figura de Fedra faz parte de um mosaico de pavimento, no que já foi uma luxuosa *villa* romana

²⁵⁷ “Ob diese zum ursprünglichen Bildbestand gehörten oder nicht, läßt sich angesichts der Überlieferungslage nicht mit Sicherheit feststellen. Die sonstigen Illustrationen des Chronographen scheinen dafür zu sprechen, daß einst alle Bilder mit Architekturelementen gerahmt waren” (EBERLEIN, 1982: 15).

tardo-antiga. Segundo Olszewski, o mosaico revela, através de suas inscrições gregas, que, além de funcionar como uma recepção calorosa a quem chegasse, pois convida o observador a fruir a beleza da arte empregada, cumpria também, ao mesmo tempo, uma função *apotropaica*, ou seja, tinha a finalidade de proteger a família contra as forças maléficas; diz a inscrição: “Amigo, observe aqui com prazer as coisas adoráveis que a arte colocou nos cubos do mosaico, petrificando e repelindo a inveja e o mau olhado. És aquele que se orgulha da aprazível arte” (OLSZEWSKI, 2002: 8).²⁵⁸ O arqueólogo polaco afirma também que o conteúdo das inscrições se coaduna com a iconografia das imagens. A figura de Fedra, na verdade, pertence a um todo maior (Figura 238): de baixo para cima, temos, em primeiro lugar, a inscrição desejando boas vindas e convidando a apreciar a obra, circundada por referências à fauna e à flora do Egito, e símbolos das estações; depois, no painel central, um cortejo (*thiasos*) dionisíaco, no qual aparecem, em sentido horário: Dionísio numa carruagem puxada por dois centauros a tocar instrumentos musicais, com um pequeno Eros como carreteiro; um velho Sileno montado num burro; depois um jovem Sileno com instrumentos de percussão; uma mênade com castanholas; abaixo desses, outra mênade dançando; outro jovem Sileno; um Pã com pernas de animal e dois chifres; e, finalmente, Hércules, ébrio, caminhando com a ajuda de ainda outro jovem Sileno. Esse cortejo celebra a abundância e é uma evocação direta da alegria que se esperava que houvesse no ambiente, com música, dança e vinho. Por fim, no painel superior, o mito de Hipólito e Fedra, emoldurados pela inscrição apotropaica, evoca o triste destino dos invejosos: Fedra se enforcou por não ser correspondida por Hipólito, e este morreu por causa das intrigas daquela. É um aviso, que serve ao mesmo tempo como escudo, segundo Olszewski.

O autor compara esse mosaico egípcio com o mosaico de outra *villa*, mas da Gália, e que, através de outros mitos, também cumpriria uma função apotropaica:

²⁵⁸ Tradução nossa de: “Friend, observe here with pleasure the charming things which art has placed in the mosaic cubes petrifying and repelling jealousy and the eyes of envy. You are one who is proud of the enjoyable art”. Inscricção grega original: “δεῦρ’ ἴδε τὰς χάριτας χαίρων, φίλε, ἄστινας ἡμῖν τέχνη τὰς ψήφοις ἔμβαλε πηξαμένη, τὸν Φθόνον ἐκ μέσσου καὶ ὄμμασι βασκανίης τῆς ἰλαρῆς τέχνης πολλάκις εὐξάμενος” (OLSZEWSKI, 2002: 8).

trata-se de um mosaico em Vinon, na França, que tem menos imagens, mas é igualmente complexo em sua iconografia (Figura 239). À esquerda, vê-se Dionísio com Icário, que hospedou o deus, e dele recebeu a revelação do vinho. No centro, em mau estado, as Três Graças, e à direita, dois homens discutindo, um deles claramente Icário, que aponta um bode, como se instasse o outro a oferecer um sacrifício a Dionísio. Embaixo, uma inscrição latina diz: “Tu que fazes cara feia, e com má vontade lêes o panegírico acima, oxalá a todos invejes, ó invejoso, e que ninguém te inveje!”²⁵⁹ Ora, Dionísio dera o vinho a Icário, mas os homens ébrios, acreditando-se envenenados, mataram Icário, e Dionísio puniu a cidade com uma praga, que durou até que ritos honoríficos fossem instaurados e realizados em seu nome. As imagens evocam um exemplo de ingratidão e desprezo pelos dons oferecidos, enquanto a inscrição ameaça os invejosos. Um complementa o outro, como em Xeiue Zued, e ambos os mosaicos teriam uma função protetora contra o mau olhado. Olszewski, através do conceito de “*sinonímia de imagens*”, uma ideia extraída da obra *Onirocriticon*, de Artemidoro de Daldis, do século II, propõe que ambas as obras expressam conteúdos semelhantes utilizando-se de diferentes temas pictóricos, no caso, episódios mitológicos. Nessa obra, Artemidoro afirma existirem imagens “sinônimas” em seu sentido; esse conceito será retomado mais à frente. De qualquer maneira, a partir do estilo *naïf* da parte figurativa do mosaico, em moda nas *villae* romanas da época, e da técnica *guilloché* da moldura de padrões geométricos entrelaçados que a circunda, e comparando-os com outros mosaicos, Olszewski propõe, para ambos, a primeira metade do século V.

Removidos, então, esses falsos “pontos de partida cronológicos”, pode-se afirmar, então, que todos os exemplos mais antigos do motivo das cortinas, da segunda metade do século IV, são obras cristãs, de conteúdo religioso. Quanto à *Lipsanoteca de Brescia*, que será discutida mais adiante, várias datações já foram propostas: desde a era constantiniana até o fim do século IV, que predomina hoje (380-386). Existem também quatro afrescos nos hipogeus de Roma: duas figuras

²⁵⁹ “You who make faces, and grudgingly read that eulogy above, may you envy all men, you jaundiced fellow, no man envy you!” Inscrição original: “*Qui ducis vultus et non legis ista libenter omnibus invidias, livide, nemo tibi*” (OLSZEWSKI, 2002: 8).

orantes, uma masculina e outra feminina, com o motivo das cortinas, em dois afrescos da Catacumba da Via Latina,²⁶⁰ enquanto que nas duas outras pinturas murais o número de personagens é maior. No afresco parietal de uma antiga casa, no Monte Célio, hoje sob a Basílica de S. João e S. Paulo, pode-se ver uma figura orante masculina entre cortinas, e, a seus pés, duas figuras prostradas, sendo a da esquerda feminina e a outra masculina (Figura 240); o cubículo desses afrescos – conhecido como *confessio* – parece estar ligado à veneração das relíquias de vários mártires, a partir da “janela” aberta acima da figura (BELTING, 1994: 80). Há ainda um afresco na Catacumba de Ciríaca, hoje quase totalmente destruído, do qual não se encontram fotografias e não é aberto à visita pública (EBERLEIN, 1982: 18).

E talvez mais antigo que todos esses seja um sarcófago proveniente do Cemitério Vaticano, que já esteve em vários locais, mas que ficou enfim conhecido como Sarcófago Lateranense 174, pois este era o seu número no catálogo do antigo Museu do Palácio de Latrão, e que hoje é mantido na Cripta da Basílica de S. Pedro (Figura 241). É um dos sarcófagos colunares do terceiro quartel do século IV, com Cristo sentado ao centro com a personificação do céu sob seus pés, e apóstolos e episódios bíblicos nos outros nichos; mas as faces laterais do sarcófago também são esculpidas, e o motivo das cortinas é mostrado na arquitetura da paisagem urbana ao fundo, repetido cinco vezes, mas sem figuras humanas emolduradas (Figuras 242 e 243).

Assim, a alegação de que a origem do motivo das cortinas esteja somente no cerimonial palaciano revela-se bem discutível, pois todas essas obras, da segunda metade do século IV, pertencem não só a uma ambiência religiosa cristã, mas também a um contexto funerário, ou ligado à memória de mártires, como no caso do afresco da *confessio* sob a basílica do Monte Célio. E, nas laterais do sarcófago do Vaticano, embora o motivo compareça como um elemento secundário, isso pode mostrar justamente que as cortinas constituíam um dado comum na paisagem urbana do século IV, um elemento fortemente vinculado à arquitetura, tanto oficial quanto eclesiástica, talvez até em casas particulares.

²⁶⁰ Infelizmente não foi possível obter fotos desses afrescos; além de serem obras menos conhecidas, que não aparecem nos livros, não são abertos à visita pública.

Assim, as mais antigas representações artísticas conservadas pertencem a um contexto cristão, mas isso não significa que só se usasse cortinas em igrejas. A verdade é que não temos uma ideia clara de como as cortinas eram utilizadas na realidade, nem sua origem precisa, nem como chegaram a Roma, e nem qual foi o contexto inicial de seu uso. Eberlein afirma a primazia da corte apenas por uma questão de paradigma. Ele mesmo admite que a questão é obscura: “Havia cortinas nas igrejas, junto aos usuais panos decorativos; [...elas] separam o *sanctuarium*. A tentativa de se relacionar essas coberturas com as cortinas imperiais não foi feita de forma aprofundada. Esse uso das cortinas é encontrável em outras religiões. A ligação com as cortinas do palácio imperial ainda não foi esclarecida” (EBERLEIN, 1982: 26).²⁶¹

E, logo em seguida, ele ainda cita um exemplo de uso das cortinas em que o bispo assume uma posição mais elevada em relação ao imperador:

“Atrás das cortinas” está, também, o trono do bispo na abside. Há uma história, [contada por Teodoreto de Cirro], certamente exagerada, mas característica, na qual o poder espiritual do bispo sobre o imperador é representado, assim, numa clara projeção do que acontecia no palácio: o bispo aparece como o senhor sobre o trono, atrás das cortinas, e de lá dá conselhos ao imperador penitente, que invoca a intercessão do bispo para entrar no espaço divino, passar pelas cortinas divinas [...] (EBERLEIN, 1982: 26).²⁶²

Sobre o uso das cortinas nas igrejas, ele menciona inclusive uma obra monumental sobre a história dos altares cristãos, do padre jesuíta Joseph Braun, publicada em 1924, em cujo segundo volume ele

dedicou uma longa parte aos véus de altares. A sua abordagem do problema não somente superou, em conhecimento e elaboração crítica das

²⁶¹ “Es gab – neben den üblichen schmückenden Tüchern – Vorhänge in den Kirchen; [...] schlossen sie das sactuarium ab. Der Versuch, diese im Hinblick auf die von anderen antiken Religionem her bekannten Verhüllungsbräuche nicht weiter überraschenden Abtrennungen mit den kaiserlich Vorhängen in Verbindung zu bringen, kam m.W. bisher über Andeutungen nicht hinaus” (EBERLEIN, 1982: 26).

²⁶² “Hinter den Vorhängen steht noch der Bischofsthron in der Apsis; es gibt eine gewiß übertreibende, aber in der Tendenz charakteristische Geschichte, in welcher die geistliche Macht des Bischofs über den Kaiser unter Bezugnahme auf diese Anordnung geschildert wird. In deutlicher Projektion der Verhältnisse im Palast erscheint hier der Bischof als der Herr auf dem Thron hinter den Vorhängen, der dem reuigen und um Beistand bittenden Kaiser ‚befiehlt‘, in die göttlichen Vorhänge einzutreten [...]” (EBERLEIN, 1982: 26).

fontes, todos os estudos precedentes, mas não foi superada até hoje [...]. Braun fez uma distinção, no Ocidente, entre os tecidos fixados no cibório, na vizinhança imediata do altar, que chamou de “véus de altar”, e as cortinas que ficavam na transena, que separavam o clero e o laicato, e assim representavam um aparato cuja função poderia ter sido transferido ao ambão. No Oriente, segundo Braun, até o século XII só havia cortinas nessa estrutura, que separavam o altar da nave, e a partir da qual se desenvolveu a iconóstase. No Ocidente, os véus de altar são atestados seguramente desde o século VII, e as notícias sobre os mesmos crescem muito na era carolíngia, centrados sobretudo em Roma (EBERLEIN, 1982: 6).²⁶³

Além disso, ele cita vários exemplos do uso de cortinas em outras religiões mais antigas, no Ocidente e no Oriente, inclusive no Judaísmo:

Cortinas que escondiam, colocadas diante da estátua de uma divindade, segundo as fontes escritas, existiam no Templo de Zeus em Olímpia, no Templo de Artêmis em Éfeso, e no Templo de Vesta, em Roma, e, de modo mais conhecido, na Arca da Aliança e no Templo pós-salomônico. Alguma coisa similar existia no Antigo Egito, no culto de Ísis e de Mitra, na Pérsia, mesmo se essas cortinas fossem diversas entre si nas suas particularidades, não se pode duvidar que a maior parte delas tivesse a função de suscitar a ideia de separação da divindade, através da exaltação de uma aura numinosa. Pode ser esse o caso, de um modo muito forte, no Templo judaico, ou ainda, com alguma liberdade, no templo egípcio, onde as cortinas, segundo Clemente de Alexandria, eram abertas pelo sacerdote, para mostrar a divindade ao visitante (EBERLEIN, 1982: 20).²⁶⁴

E embora existam tantos nobres precedentes de onde a Igreja poderia ter extraído o modelo para o uso das cortinas nas igrejas, muito especialmente os véus

²⁶³ “Auf sie konnte sich den Altarvelen einen längeren Abschnitt widmete. Da seine Darstellung des Problems an Kenntnisreichtum und kritischer Quellenverarbeitung nicht nur alles Frühere übertraf, sondern bis heute unerreich blieb, kann sich dieser Bericht auf seine Untersuchung beschränken. J. Braun unterschied im Westen zwischen den in unmittelbarer Nähe zum Altar am Altarziborium befestigten Tüchern, die er Altarvelen nannte, und den an den Chorschranken angebrachten Vorhängen, die Klerus und Laien trennten und damit eine Anlage bildeten, deren Funktion später vom Lettner übernommen werden konnte. Im Osten gab es nach seiner Meinung bis zum 12. Jahrhundert nur die Vorhänge an den Schranken, die den Altarraum vom Schiff abtrennten, und aus denen sich schließlich die Ikonostase entwickelte. Im Westen sind Altarvelen seit dem 7. Jahrhundert sicher bezeugt; die Nachrichten über sie schwellen in karolingischer Zeit gewaltig an und beziehen sich dabei vor allem auf Rom” (EBERLEIN, 1982: 6-7).

²⁶⁴ “Verhüllende Vorhänge vor dem Allerheiligsten, gegebenenfalls vor der Statue der Gottheit, hingen nach schriftlichen Nachrichten im Zeus-Tempel von Olympia, im Artemis-Tempel von Ephesos, im Vesta-Tempel zu Rom und, am bekanntesten, in der alttestamentarischen Stiftshütte sowie in den nachsalomonischen Tempelbauten. Derartiges gab es fernerim altägyptischen Tempel, im Isis- und im Mithras-Kult. Mögen diese Vorhänge im einzelnen noch so unterschiedlich gewesen sein, insgesamt ist nicht zu bezweifeln, daß die meisten auf ihre Weise den Gedanken von der Absonderung der Gottheit zur Erhöhung der numinosen Aura zu verwirklichen hatten. Das konnte mit großer Strenge geschehen wie im jüdischen Heiligtum, wo der Vorhang nie geöffnet wurde, oder mit einiger Freiheit wie in jenem ägyptischen Tempel, dessen Vorhang nach einem Bericht des Clemens Alexandrinus vom Priester gelüpfte wurde, um dem Besucher die Gottheit zu zeigen” (EBERLEIN, 1982: 20).

da Arca e do Tabernáculo, Eberlein sempre conclui que provavelmente o modelo tenha sido o cerimonial da corte imperial. Apesar de tantas evidências de que o motivo não carregava necessariamente, em suas origens, um simbolismo político, ele afirma o tempo todo que o mesmo se originou na cerimônia da corte que escondia e mostrava o imperador. Ele cita duas vezes, qual um refrão, a frase latina: *aulaeum diadema quem imperator habet*,²⁶⁵ ou seja, “o *aulaeum* é o diadema que o imperador possui”, como prova da existência da dita cerimônia que ele propõe, mas, ao listar os tipos de tecidos que aparecem na arte antiga, ele classifica as cortinas e o *aulaeum* como coisas bem diferentes: o *aulaeum* é um tecido unitário, que pendia verticalmente no espaço superior de uma grande *aula*, daí seu nome, e não tem o caráter duplo e simétrico das cortinas, que serve ou para fechar um ambiente, ou como passagem em uma porta. O *aulaeum*, ao contrário, é realmente um adorno *áulico*, ou seja, tipicamente palaciano, de caráter estático, próprio a espaços grandes e imponentes. Além disso, ao fazer referência a um diadema, é muito mais provável que o provérbio se referisse não a uma cortina, mas a alguma coisa que ficasse suspensa sobre o imperador, e o *aulaeum* é justamente isso. O *aulaeum* aparece claramente, à direita, no díptico de marfim do *vicarius* de Roma, Rufius Probianus, falecido em 400, o que indica que o díptico deve ser do final do século IV (Figura 244). Aparece aí, também, um outro tecido, estendido livremente, atrás de Probianus, mas como está visível apenas parcialmente, não se pode dizer se são cortinas ou outro *aulaeum*. Este é o mais antigo objeto a mostrar uma autoridade oficial com tecidos, mas não é o imperador, e sim um *vicarius*, responsável por uma diocese, ou seja, um conjunto de províncias, o que prova que tecidos de luxo como os *aulaea* eram usados em vários níveis da administração romana, não apenas na corte imperial.

²⁶⁵ Referência dada por Eberlein: “Gloss. IV 406, 39; wörtliche Schreibweise, zit. n. Thes. Linguae Lat. Stichw. *aulaeum*”.

5.2 – O USO DAS CORTINAS NA ANTIGUIDADE TARDIA

Obviamente, não se pode excluir que o uso das cortinas possa ter um sentido político, bem como sua representação artística, dependendo do contexto. É um erro acreditar que um motivo tenha uma significação unívoca, “originária”, que o acompanha para sempre. Em uma interessante passagem, Eberlein menciona uma das cartas de Santo Ambrósio (Carta XX – à sua irmã, Marcelina), em que ele narra um episódio marcante dos seus conflitos, como bispo de Milão, com o poder imperial, no caso, com o imperador Valentiniano II, partidário do arianismo. O imperador havia requisitado uma das velhas basílicas de Milão para o culto ariano, e ordenou que se instalassem cortinas na mesma, para simbolizar a requisição imperial:

E dessa vez não era a Basílica Porciana, que é fora dos muros, que foi requisitada, mas a nova basílica, dentro dos muros, que é maior. Antes de tudo dois altos funcionários, conselheiros de estado, me solicitaram que eu entregasse a basílica, e que garantisse que o povo não perturbaria. Eu respondi, é claro, que o templo de Deus não poderia ser entregue por um bispo. No dia seguinte essa resposta foi aprovada pelo povo na Igreja; e o Prefeito foi lá, e tentava nos persuadir a entregar pelo menos a Basílica Porciana, mas o povo clamava contra isso. Então ele se retirou dizendo que ia informar ao imperador. No dia seguinte, domingo, após as leituras e o sermão, quando os catecúmenos foram liberados, eu ensinava o Credo a alguns candidatos no batistério da basílica. Lá me foi dito que alguns emissários do palácio estavam colocando cortinas, e que parte do povo estava indo para lá. Eu, contudo, continuei ministrando, e comecei a celebrar a missa (Amb Ep, XX, 1-4).²⁶⁶

²⁶⁶ “And this time it was not the Portian basilica, that is the one outside the walls, which was demanded, but the new basilica, that is the one within the walls, which is larger. First of all some great men, counsellors of state, begged of me to give up the basilica, and to manage that the people should make no disturbance. I replied, of course, that the temple of God could not be surrendered by a Bishop. On the following day this answer was approved by the people in the Church; and the Prefect came there, and began to persuade us to give up at least the Portian basilica, but the people clamoured against it. He then went away implying that he should report to the Emperor. The day after, which was Sunday, after the lessons and the sermon, when the Catechumens were dismissed, I was teaching the creed to certain candidates in the baptistery of the basilica. There it was reported to me that they had sent decani from the palace, and were putting up hangings, and that part of the people were going there. I, however, remained at my ministrations, and began to celebrate mass” (ROMESTIN, NPNF, 2, 10, 1896: 422-3). Tradução nossa. Texto latino: “Nec jam Portiana, hoc est, extramurana basilica petebatur, sed basilica nova, hoc est, intramurana, quae major est. Convenerunt me primo principes virtutum viri, comites consistoriani, ut et basilicam traderem, et procurarem, ne quid populus turbatum moveret. Respondi quod ordinis, templum Dei a sacerdote tradi non posse. Acclamatum est sequenti die in Ecclesia: etiam praefetus eo venit; coepit suadere vel ut basilica

Após muitos dias de tensão, a requisição foi cancelada e as cortinas foram retiradas, e acabaram sendo rasgadas por crianças. Mas o povo local, que era leal a Ambrósio e à sua ortodoxia nicena, quis revoltar-se, e por pouco não houve um sério incidente; em um determinado trecho Ambrósio teme um massacre:

[Então] me chegaram notícias de que as cortinas reais tinham sido retiradas, e que a basílica estava cheia de gente [...]. Passamos o dia inteiro em melancolia, mas as cortinas imperiais foram rasgadas por alguns meninos por zombaria. Eu não pude retornar para casa, porque os soldados que vigiavam a basílica estavam por toda parte. Nós cantamos salmos com os irmãos na basílica menor da Igreja [...]. E, sem mais demora, vieram notícias de que o imperador ordenara os soldados a se retirarem da basílica, e que as somas recebidas dos comerciantes seriam devolvidas.²⁶⁷ Quão grande foi a alegria de todo o povo (Amb Ep, XX, 20-6 *passim*)!²⁶⁸

Para Eberlein, esses incidentes “provam” que as cortinas eram, fundamentalmente, um símbolo do poder imperial, a partir da dita cerimônia, quando, na verdade, esse episódio só prova a existência de um conflito entre o episcopado e a corte; daí afirmar que uma cerimônia da corte seja a significação “originária” do motivo é absolutamente gratuito, pois também havia cortinas nas igrejas, e as fontes a respeito disso são bem numerosas. A instalação das “cortinas régias” significava apenas, como a própria expressão indica, o uso de um objeto para realizar um ato oficial, assim como um selo ou um templo podiam ser régios, o que não quer dizer

Portiana cederemus. Populus reclamavit. Ita tunc discessum est, ut intimaturum se imperatori diceret. Sequenti die, erat autem Dominica, post lectiones atque tractatum, dimissis catechumenis, symbolum aliquibus competentibus in baptisteriis trapedam basilicae. Illic nuntiatum est mihi comperto quod ad Portianam basilicam de palatio decanos misissent, et vela suspenderent, populi parte eo pergere. Ego tamen mansi in munere, missam facere coepi” (MIGNE, PL, XVI, 1880: 1036-7). Há aqui uma curiosidade: este é, segundo o Rev. Romestin, tradutor do texto para o inglês, o mais antigo exemplo do uso da palavra *missa* nos escritos patrísticos ocidentais.

²⁶⁷ Um “resgate” havia sido exigido dos comerciantes que ficaram do lado de Ambrósio.

²⁶⁸ “[Then] tidings were brought me that the royal hangings were taken down, and the Basilica filled with people [...]. We passed that whole day in sadness, but the imperial hangings were cut by boys in derision. I could not return home, because the soldiers who were guarding the basilica were all around. We repeated Psalms with the brethren in the smaller basilica of the Church [...]. And without further delay, tidings are brought that the Emperor had commanded the soldiers to retire from the basilica, and that the sums which had been exacted of the merchants should be restored. How great then was the joy of the whole people” (ROMESTIN, NPNF, 2, 10, 1896: 425-6 *passim*)! Texto latino: “Dum haec tracto, suggestum est mihi cortinas regias esse collectas, refertam autem populo basilicam [...]. Exactus est totus ille dies in moerore nostro: scissae tamem ab illudentibus pueris cortinae regiae. Ego domum redire non potui; quia circumfusi erant milites, qui basilicam custodiebant. Cum fratribus psalmos in ecclesiae basilica minore diximus[...] Nec mora, nuntiatum imperatorem jussisse, ut recederent milites de basilica: negotiatoribus quoque, quod exacti de condemnatione fuerant, redderetur. Quae tunc plebis totius laetitia fuit” (MIGNE, PL, XVI, 1880: 1042-4 *passim*)!

que todo templo ou selo fosse régio. Essa defesa intransigente de uma origem política para o motivo das cortinas impede, no final das contas, a percepção das sutilezas e da complexidade do processo, pois um objeto tão sugestivo quanto um par de cortinas pode portar implicações ambíguas, mesmo multifacetadas, e o que esse episódio com Ambrósio nos mostra é uma tendência recorrente no século IV, de conflitos ente o poder imperial e a hierarquia da Igreja.

Mas a fonte que realmente prova a existência de cortinas no palácio é citada apenas uma vez por Eberlein (1982: 24): a carta de Atanásio ao imperador do Oriente, Constâncio II, na qual ele se defende de uma série de acusações, entre elas a de ter instigado o imperador do Ocidente, Constante, contra o irmão. Atanásio se defende dizendo que jamais havia estado a sós com Constante, mas sempre em presença de várias pessoas, e na verdade teria sido recebido por ele em apenas uma audiência: “Embora Maximino de Tréveris e Protásio de Milão já tenham falecido, Eugênio, que era Mestre do Palácio, pode testemunhar por mim, pois ele permaneceu diante do véu, e escutou tudo o que solicitamos do imperador, e o que ele se dignou a responder a nós” (At Ap Const, 3).²⁶⁹ A expressão usada por Atanásio é *πρὸ τοῦ βηλοῦ*, *diante do véu*, *ante velum* na versão latina, em Migne.

Mas existem ainda outras fontes antigas, não mencionadas por Eberlein, que nos falam de cortinas usadas especificamente em contextos eclesiásticos, e ligadas, inclusive, a outros conflitos, sendo um deles específico da Igreja. É o momento de invocarmos novamente nosso erudito humanista do século XVIII, Gaetano Bottari, que, na sequência dos seus comentários sobre a lastra de Sant’Agnese, nos diz:

De cada lado do Redentor estão duas cortinas abertas, amarradas no meio, as quais são arrematadas como em uma franja. S. Epifânio, no final da carta a João de Jerusalém, menciona uma cortina semelhante, que ficava nas portas de uma igreja, e na qual havia uma pintura. S. Atanásio²⁷⁰ a chama

²⁶⁹ “And although Maximinus of Treveri, and Protasius of Milan, are dead, yet Eugenius, who was Master of the Palace, can bear witness for me; for he stood before the veil, and heard what we requested of the Emperor, and what he vouchsafed to reply to us” (ATKINSON e ROBERTSON, NPNF, II, 4, 1903: 239). Tradução nossa. Texto grego: “Καί ἐπειδὴ τετελευτήκασι Μαξιμῖνος ὁ Τριδέρεως, καί Προτάσιος ὁ Μεδιολάνου, δύναται καί Εὐγένιος ὁ γενόμενος μάγιστρος μαρτυῆσαι αὐτὸς γάρ εἰστήκει πρὸ τοῦ βηλοῦ, καὶ ἤκουεν ἅπερ ἤξιοῦμεν αὐτὸν, καὶ ἅπερ αὐτὸς κατηξίου λέγειν ἡμῖν” (MIGNE, PG, XXV, 1857: 600).

²⁷⁰ Referência em Bottari: S. Atanas. Epistol. a’ Monach. n. 56.

de τὰ βῆλα τῆς ἐκκλησίας, que Barônio,²⁷¹ talvez utilizando uma tradução ruim, ou um códice defeituoso, traduz por *tabulas Ecclesiae*. Que naquela referida por S. Epifânio houvesse uma pintura esclarece o que diz Tertuliano:²⁷² que panos semelhantes *pro pictura abutuntur*. Desses véus pintados há exemplos em Ciampini,²⁷³ que nos fala de dois, em um dos quais era pintada uma consagração, e, no outro, Justiniano enviado como refém a Teodorico, rei dos godos. Vejam-se também as copiosíssimas notas ao poema de S. Paulino (BOTTARI, 1754: 37).²⁷⁴

Nessas poucas linhas Bottari nos fornece muitas informações sobre o uso de cortinas nas igrejas da Antiguidade, e também sobre suas potenciais cargas simbólicas. A citada expressão de Atanásio, τὰ βῆλα τῆς ἐκκλησίας, é referida por Bottari como parte da *Epístola aos monges*, confusão herdada do cardeal italiano Cesario Baronio (1538-1607), autor de uma monumental história da Igreja, das origens até o século XII: *Annales ecclesiastici*, uma narrativa entremeada de densas reflexões teológicas. Nessa obra, Baronio cita um trecho mais longo da frase de Atanásio: “*Subsellia, thronum, mensam ligneam, tabullas ecclesiae, & caetera quae poterant, foras elata combusserunt*” (BARONIO, I, 1738: 468).²⁷⁵ A referência a cátedras e mesas de madeira me permitiu procurar o trecho citado por Bottari e encontrar a obra exata de Atanásio: trata-se de uma passagem da *Historia arianorum ad monachos*, não exatamente uma carta, mas uma obra histórica destinada a um público específico, no caso os monges, no auge de sua militância

²⁷¹ Referência em Bottari: Baron. ad ann. 57. n. 148. ediz. di Lucca.

²⁷² Referência em Bottari: Tertull. De habitu fem. cap. 8.

²⁷³ Referência em Bottari: Ciamp. Vet. mon. T. 2. Tav. XXIV.

²⁷⁴ “Di quà e di là dal Redentore sono due cortine alzate, e annodate nel mezzo, le quali terminano da piè come in una frangia. S. Epifanio nel fine dell’epistola a Giovanni Gerosolimitano, fa menzione d’una simile cortina, che era a una porta d’una chiese, e in cui era una pittura. S. Atanasio le chiama τὰ βῆλα τῆς ἐκκλησίας, che il Baronio, forse valendosi d’una cattiva traduzione, o d’un codice scorretto, tradusse *tabulas Ecclesiae*. Che in quella rammentata da s. Epifanio fosse una pittura, schiarisce ciò, che dice Tertulliano, che di simili panni *pro pictura abutuntur*. Di questi veli dipinti se ne ha un esempio nel Ciampini, che ne riporta due, in uno de’ quali era dipinta una consacrazione, e nell’altro Giustiniano mandato in ostaggio a Teodorico Re de’ Goti. Veggansi inoltre le note copiosissime al poema di s. Paolino” (BOTTARI, 1754: 37).

²⁷⁵ “Assentos, cátedra, mesa de madeira, painéis da igreja, e o mais que pudessem, levaram e puseram fogo” (BARONIUS, I, 1738: 468). Tradução nossa. Essa edição setecentista dos *Annales ecclesiastici*, de Baronio, chamada de *Edição de Lucca*, foi a consultada por Bottari. É possível que, no manuscrito consultado por Baronius, a frase “τά βέλα τῆς ἐκκλησίας” estivesse grafada com as duas primeiras palavras juntas: “tabéla τῆς ἐκκλησίας”, tornando-a semelhante a *tabulae ecclesiae*, ou seja, as *tábuas*, ou *painéis*, da igreja, o que explicaria a anomalia de sua tradução. Devo essa ideia a Gustavo Chaves Tavares.

contra o arianismo, alguns anos antes que escrevesse a carta para o imperador Constâncio II, citada acima. Segue o texto grego na Patrologia de Migne (At Hist Ar, 56):

56. Εἶτα, ὡς τὸ ὅλον τῆς ἐντολῆς πληροῦντες (τοῦτο γὰρ ἦν τὸ σπουδαζόμενον, τοῦτο καὶ κόμης καὶ ὁ Καθολικὸς παρήγγελλον), ἀρπάσαντες τὰ συμφέλλια, καὶ τὸν θρόνον, καὶ τὴν τράπεζαν (ξύλινη γὰρ ἦν), καὶ τὰ βῆλα τῆς ἐκκλησίας, τὰ τε ἄλλα, ὅσα ἠδυνήθησαν, ἐξενέγκαντες, ἔκαυσαν ἔμπροσθεν τοῦ πυλῶνος ἐν τῇ πλατείᾳ τῇ μεγάλῃ, καὶ λίθον ἐπέβαλον.

(PG, XXV, 1857: 760)

A tradução latina em Migne traz a palavra latina *vela*, véus, enquanto que para as portas diante das quais os objetos foram queimados, usou-se *ostium*:

Hinc quo prorsus mandatum exsequerentur [...], subsellia, thronum, mensam, nam lignea erat, vela ecclesiae ac caetera quae potuere directa et asportata, ante ostium in magna platea combusserunt, thusque injecerunt in ignem (PG, XXV, 1857: 759).

Já a tradução oitocentista do Rev. M. Atkinson para o inglês traz *the curtains of the Church* – *as cortinas da Igreja*, e as portas são chamadas simplesmente de *doors*:

After this, that they might fully execute the orders they had received [...], they seized upon the seats, the throne, and the table which was of wood, and the curtains of the Church, and whatever else they were able, and carrying them out burnt them before the doors in the great street, and cast frankincense upon the flame (ATKINSON e ROBERTSON, NPNF, II, 4, 1903: 290-1).²⁷⁶

No século XX, com o desenvolvimento da Arqueologia e a descoberta de novos papiros, como os de Oxirrincos, tornou-se claro que a palavra βῆλον é um decalque, um latinismo, um empréstimo da palavra latina *velum*, assim como seu

²⁷⁶ “Após isso, para que eles executassem plenamente as ordens que haviam recebido [...], eles se apoderaram das cadeiras, da cátedra, e da mesa, que era de madeira, e das cortinas da igreja, e do que mais pudessem, e as levando para fora, as queimaram diante das portas, na rua principal, e jogaram olíbano sobre a chama”. Tradução nossa.

plural, βήλα, vem do latim *vela*, mas somente há alguns poucos anos o verbete apareceu no suplemento do dicionário grego-inglês de Liddel e Scott²⁷⁷. A expressão significa, portanto, os véus (ou tecidos) da igreja. O fato de serem tecidos que podiam ser retirados rapidamente indica uma grande probabilidade de serem cortinas. Assim, Atanásio nos atesta a existência de véus, que podem ter sido cortinas, tanto na sala de audiências do imperador Constante quanto nas igrejas de Alexandria, mais ou menos na mesma época, usando a mesma palavra, sem que se possa determinar onde o seu uso realmente se originou. Mas o importante é percebermos que, no caso de Ambrósio, populares rasgaram as cortinas régias colocadas pelos funcionários imperiais, enquanto que, no caso de Atanásio, soldados imperiais destruíam os véus das igrejas do Egito. O que se percebe é uma luta contínua, não somente pela definição de uma ortodoxia e de uma política eclesial, mas também pelo uso dos objetos e pela apropriação de sua significação. Imaginar um significado pré-determinado para esses elementos nos impede de perceber esse processo complexo.

Mas há ainda outras facetas dessas disputas simbólicas: Santo Epifânio, bispo de Salamina em Chipre, que era um defensor ferrenho da ortodoxia nicena, anti-origenista convicto, e um dos primeiros a se posicionar contra imagens nas igrejas, também é conhecido por rasgar cortinas. Durante uma viagem à Palestina, ele entrou numa igreja na localidade de Anablatha para orar, se escandalizou com um par de cortinas com pinturas sacras, e, num furor iconoclasta *avant la lettre*, avançou sobre elas e rasgou-as. Esse episódio está relacionado ao complexo contexto das controvérsias origenistas, e na verdade foi um dos seus estopins, junto ao fato de que, no mosteiro de Jerônimo, em Belém, Epifânio ordenou sacerdote a Pauliniano, irmão de Jerônimo, sem consultar ao bispo João de Jerusalém. Ele próprio narra o episódio das cortinas em sua carta a esse bispo, originalmente escrita em grego, e traduzida para o latim por Jerônimo a pedido do próprio Epifânio;

²⁷⁷ Eis a transcrição do verbete, que fornece o significado de *cobertura, revestimento* ou *tecido* para a palavra, e explicita sua origem latina (LS, Sp, 1996: 68): “βήλον, τό, Lat. *velum, covering* or *cloth*, CIG 2758 ii B8, 4283.16; also οὐήλον. POxy.2128.8 (ii AD), *Edict. Diocl. 19.56*, cf. *Gloss. 3.92.58 β. pallium, 270.39 καταπέτασμα, κρήδεμνον velum*”. Deve-se evitar a confusão com βηλός, que quer dizer *umbral* ou *batente de porta*, e que tem seu próprio verbete.

essa tradução foi a única versão conservada. A carta, uma justificativa para a ordenação de Pauliniano, na verdade constitui uma admoestação contra as ideias de Orígenes, e contra o uso de imagens nas igrejas. Eis o trecho em que ele narra o incidente das cortinas:

[...] Ouvi que certas pessoas guardam rancor de mim por isto: quando eu vos acompanhava ao lugar santo de Bethel, após os serviços na igreja, eu cheguei a um lugar chamado Anablatha, e, ao passar, vi uma lâmpada luzindo. Indagando que lugar era aquele, e sabendo ser uma igreja, entrei para orar, e vi um par de cortinas que pendiam das portas da dita igreja, pintada e bordada. Trazia uma pintura de Cristo ou de um dos santos; não me recordo exatamente de quem era a imagem. Vendo isso, e não estando disposto a tolerar a imagem de um homem pendurada na Igreja de Cristo, contrariamente aos ensinamentos das Escrituras, eu a rasguei em pedaços, e aconselhei aos responsáveis pelo lugar que a dessem como manto para alguma pessoa pobre. Eles, contudo, murmuraram, e disseram que, se eu havia resolvido rasgar as cortinas, era justo que eu desse outras em seu lugar. Tão logo ouvi isso, eu prometi que o fazia, e que as enviaria sem demora. Desde então, houve algum atraso, devido ao fato de que procurei cortinas da melhor qualidade para enviar a eles, não como as anteriores, e achei melhor encomendá-las de Chipre. Agora eu já enviei as melhores que consegui encontrar, e vos imploro que ordene ao presbítero do lugar que a receba das mãos do Leitor,²⁷⁸ e que de ora em diante os oriente para que cortinas do outro tipo – contrárias à nossa religião – não sejam estendidas em nenhuma igreja de Cristo (Hier Ep, LI, 9).²⁷⁹

Enquanto a vaga referência de Atanásio não permite que saibamos exatamente em que lugar da igreja eram colocados os véus, Epifânio diz explicitamente que pendiam das portas.²⁸⁰ Porém, fica claro que Epifânio não tinha

²⁷⁸ Certamente, o portador da carta.

²⁷⁹ “[...] I have heard that certain persons have this grievance against me: When I accompanied you to the holy place called Bethel [...], after the use of the Church, I came to a villa called Anablatha and, as I was passing, saw a lamp burning there. Asking what place it was, and learning it to be a church, I went in to pray, and found there a curtain hanging on the doors of the said church, dyed and embroidered. It bore an image either of Christ or of one of the saints; I do not rightly remember whose the image was. Seeing this, and being loth that an image of a man should be hung up in Christ’s church contrary to the teaching of the Scriptures, I tore it asunder and advised the custodians of the place to use it as a winding sheet for some poor person. They, however, murmured, and said that if I made up my mind to tear it, it was only fair that I should give them another curtain in its place. As soon as I heard this, I promised that I would give one, and said that I would send it at once. Since then there has been some little delay, due to the fact that I have been seeking a curtain of the best quality to give to them instead of the former one, and thought it right to send to Cyprus for one. I have now sent the best that I could find, and I beg that you will order the presbyter of the place to take the curtain which I have sent from the hands of the Reader, and that you will afterwards give directions that curtains of the other sort – opposed as they are to our religion – shall not be hung up in any church of Christ” (FREMANTLE, NPNF, 2, VI, 1893: 88-9). Tradução nossa.

²⁸⁰ Eis o trecho na versão latina de Jerônimo: “[I]nveni ibi velum pendens in foribus ejusdem ecclesiae

nada contra cortinas; foram as pinturas que causaram sua indignação. Inclusive, ao fornecer novas cortinas, preocupou-se com a sua qualidade, o que demonstra seu zelo pelo nível estético do mobiliário e da decoração das igrejas. A passagem, portanto, não atesta que cortinas fossem raras nas igrejas, mas sim que pinturas sobre as mesmas talvez o fossem. Aqui, o que se passou foi uma disputa pelo *modo de uso* de um elemento decorativo: Epifânio não aceitava que houvesse representações figurativas nas igrejas, principalmente de Cristo, fossem nas cortinas ou em qualquer outra parte. Para ele, colocar pinturas sobre cortinas era um uso inaceitável, e o adorno se tornou, com isso, indecoroso a seus olhos. Ao contrário dos outros, esse incidente não envolveu de forma alguma o âmbito imperial, dizendo respeito somente à esfera interna da Igreja, mas se pode perceber, ainda assim, que o significado dos objetos era igualmente sujeito a flutuações, indefinições e disputas.

Quanto à frase de Tertuliano, pertence a um livro sobre os adornos das mulheres (*De cultu feminarum*), no qual ele condena igualmente a vaidade feminina e a masculina. A passagem em questão critica o excesso de adornos também na decoração: “[Mesmo] os servos desses bárbaros diminuem a glória das cores de nossas vestes, (ao usar as mesmas), e na verdade até suas paredes se vestem, para suprir a falta de pinturas, com o violeta, o púrpura de Tiro, e véus reais, que são laboriosamente desfeitos e metamorfoseados” (Tert Ct Fem, VIII).²⁸¹ Embora a expressão *cortinas reais (regiis velis)* pareça reforçar o argumento de Eberlein, parece que ele está se referindo a tecidos de parede, fixos, “que faziam as vezes de pinturas” (*pro pictura abutuntur*), e que imitavam explicitamente os tecidos palacianos.

Quanto à mencionada obra de Ciampini, proto-arqueólogo como Bosio, Aringhi e Bottari, trata-se do livro *Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum*, um tratado sobre mosaicos antigos, publicado em dois volumes, em

tinctum atque depictum, et habens imaginem quase Christi, vel sancti cujusdam; non enim satis memini, cujus imago fuerit” (MIGNE, PL, XXII, 1845: 526-7).

²⁸¹ “Similarly, too, do even the servants of those barbarians cause the glory to fade from the colours of our garments (by wearing the like); nay, even their party-walls use slightly, to supply the place of painting, the Tyrian and the violet-coloured and the grand royal hangings, which you laboriously undo and metamorphose” (COXE, ANF, 4, 1885: 17). Texto latino: “Proinde et vestium de coloribus honorem servi etiam eorum terunt. Sed et parietes Tyriis et hyacinthinis et illis regiis velis, quae vos operose resoluta transfiguratis pro pictura abutuntur” (MIGNE, PL, I, 1878: 1426).

1690 e 1699. Bottari remete à prancha 24 do segundo volume, que mostra um desenho dos mosaicos da abside e do presbitério da Basílica de Sant'Apollinare in Classe (Figura 245), nos quais aparecem cortinas sobre os bispos representados entre as janelas, e nas duas cenas laterais.²⁸² Finalmente, o aludido poema de São Paulino de Nola,²⁸³ autor de muitos poemas de teor ascético e cristológico, é o décimo-oitavo, que, em seu verso 31, contém a palavra *vela*; não foi possível, porém, encontrar uma tradução do poema.

5.3 – O MOTIVO DAS CORTINAS NA ARTE FIGURATIVA TARDO-ANTIGA

5.3.1 – Marfim, madeira e mosaicos

É o momento de nos voltarmos para as obras que trazem representações figurativas de cortinas no período tardo-antigo. Convém, em primeiro lugar, averiguar a *Lipsanoteca de Brescia* e tentar esclarecer seu sentido, pois é uma obra muito conhecida e discutida, e, segundo Eberlein, a obra porta um uso “ingênuo” ou “simplista” das cortinas. Trata-se de uma caixa, que muitos consideram ser um relicário,²⁸⁴ mas cujo propósito original permanece incerto. Pertence ao *Museu de Santa Giulia*, que foi previamente o *Convento de San Salvatore*, em Brescia, na Itália, cidade bem próxima a Milão, e não se sabe quando e como ele foi parar nesse convento (Figura 246). A decoração da Lipsanoteca tem atraído a atenção dos estudiosos desde muito tempo, e uma considerável bibliografia já foi escrita. A excepcional qualidade de seus relevos de marfim é o seu único aspecto incontestado, mas sua procedência, seu propósito e seu significado são grandes mistérios. A questão mais difícil de se esclarecer é a grande quantidade de cenas do Antigo e do Novo Testamento, junto com um bom número de pequenos bustos clipeados, e a distribuição dessas cenas nos diversos lados da caixa, criando uma complexa inter-relação, cujo sentido, caso houver, não é transparente. A cena que mais nos

²⁸² Esses mosaicos serão discutidos no final deste capítulo.

²⁸³ Referência em Bottari: S. Paolin. Poema 18. v. 30.

²⁸⁴ Daí o nome de *lipsanoteca*, do grego λειψανοθήκη, um sinônimo de relicário. Em inglês a chamam de *Brescia Casket* (*Canasta de Brescia*), devido à sua forma cúbica e a seu grande formato.

interessa para a presente discussão, localizada na parte frontal da caixa, logo abaixo da sua fechadura, é a que mostra um belo Cristo jovem, de pé, com os braços abertos a desenrolar um livro, num recinto aparentemente interno, diante de um grupo de pessoas sentadas e, emoldurando a cena, grandes cortinas.

Nosso guia para entender as discussões sobre a Lipsanoteca foi um estudo recente de Catherine Brown Tkacz, *The Key to the Brescia Casket* (2001), no qual ela propõe que o objeto traz um programa iconográfico coerente, e que o mesmo seria baseado no *pensamento tipológico*, ou seja, a ideia de que os personagens e histórias do Antigo Testamento são prefigurações veladas das teofanias do Novo. No livro, ela apresenta argumentos convincentes para defender sua hipótese, e também discute outras interpretações propostas nas últimas décadas, de modo que se pode ter uma boa ideia das principais posturas historiográficas sobre a peça.

Seria interessante, primeiramente, traçar uma sucinta descrição da caixa, para que o leitor possa ter uma ideia de seu conteúdo e do sentido da hipótese de Tkacz. Apresentaremos aqui as imagens de cada lado da caixa, inclusive as da tampa, na interpretação daquela autora, sendo que em seu livro ela apresenta todas as outras interpretações, desde um documento anônimo do século XVIII, o mais antigo documento a descrever e comentar o objeto. Mas a discussão das diferentes interpretações de cada cena seria demasiado complexa para ser reproduzida aqui, de modo que nos limitaremos a apresentar a sua interpretação do arranjo geral da caixa. O lado frontal, que é o mais relevante para a presente discussão, será deixado por último.

Começando pela tampa (Figura 247), vemos, no alto, uma faixa com pássaros, e, logo abaixo, à esquerda, Jesus medita sozinho no Getsêmani, ladeado por duas árvores. Logo ao lado, a prisão de Jesus. Omitiu-se o beijo de Judas, e, “ao invés de mostrar Jesus aceitando passivamente a traição, o artista apresenta Cristo se identificando ativamente para os soldados, apontando para si mesmo” (TKACZ, 2001: 28-9).²⁸⁵ A seguir temos a negação de Pedro: uma mulher dirige-se a Pedro,

²⁸⁵ “Instead of showing Jesus passively accepting betrayal, the artist presents Christ actively making himself known to the soldiers by pointing to himself” (TKACZ, 2001: 28-9). Tradução nossa em citações de Catherine Tkacz.

e, atrás dos dois, vê-se um galo num pedestal. Nos sarcófagos, essa negação já era um tema usual, mas normalmente mostrava-se Cristo predizendo e anunciando a Pedro que este o negaria. Aqui, preferiu-se mostrar o fato mesmo da negação, criando-se assim uma sequência narrativa. No registro inferior, os dois episódios do julgamento de Cristo, imediatamente anteriores à sua Paixão: à esquerda, no Sinédrio, Caifás, num gesto de condenação, aponta para Jesus, contido por dois guardas, e, à direita, Jesus, igualmente preso por dois guardas, comparece diante de Pilatos, que lava as suas mãos numa bacia d'água trazida por servos. Tkacz diz que o corpo do servo que segura a bacia para Pilatos e, no registro superior, o soldado central do grupo que prende Cristo, que carrega um escudo oval com uma estrela de quatro pontas, criam um forte eixo vertical (TKACZ, 2001: 29-30). Ela encontra esse tipo de eixo nos outros lados também, além de arcos unificando cenas contíguas. Essa tampa é marcante por constituir a mais longa sequência narrativa da arte paleocristã, e a mais completa representação da Paixão de Cristo até então. Omitem-se somente os episódios cruentos, mas eles são sugeridos implicitamente, segundo a autora, através das tipologias.

No lado esquerdo da caixa (Figura 248), no registro superior, abaixo dos bustos clipeados, duas cenas do Antigo Testamento, raras na arte paleocristã: Davi enfrentando Golias e a história de Jeroboão, abaixo da fileira de bustos. O ciclo de Jeroboão é raríssimo na arte cristã como um todo: Tkacz nota que Louis Réau registra somente quatro representações, e que o *Index de Princeton* lista apenas 21 exemplos (TKACZ, 2001: 44-5). Davi é mostrado com a funda em mãos, mas Golias já cai, em diagonal; Jeroboão é mostrado, à direita, com o braço estendido sobre o altar no qual fazia oferendas a um bezerro, no momento em que sua mão secou; na história bíblica, um profeta, um “homem de Deus”, o admoestou e curou sua mão, mas depois o mesmo profeta desobedeceu a Deus, sendo atacado na estrada, enquanto viajava em lombo de burro, por um leão, mas sem ser devorado. Esse profeta desobediente é mostrado deitado, no centro do registro, envolto em bandagens, com o leão e o jumento imóveis ao seu lado. Já no registro central, a ressurreição da filha de Jairo por Jesus ocupa todo o espaço disponível, exceto pelos símbolos nas laterais: uma cruz à esquerda e uma lâmpada em forma de pássaro à direita. As mortes providenciais de Golias e do profeta desobediente são,

assim, contrastadas com a ressurreição da moça. Tanto na história de Jeroboão quanto na da filha de Jairo, o momento anterior é colocado à direita. Nesse lado, as mulheres choram e zombam de Jesus, mas a menina já se levanta à esquerda; do mesmo modo, o sacrifício e o castigo de Jeroboão acontecem à direita, *antes* da morte do profeta desobediente à esquerda. Segundo Tkacz, isso se dá por razões de ênfase, para que a moça ressuscitada ocupe o centro do registro. Abaixo, na faixa inferior, vê-se a adoração do bezerro de ouro e as danças e festejos dos israelitas, dos quais faz parte um banquete ao redor de uma mesa circular.

No lado direito da caixa (Figura 249), há uma organização semelhante: um grande registro central dedicado ao Novo Testamento, acompanhado de cenas veterotestamentárias menores, acima e abaixo, além da faixa superior de bustos. Aquele apresenta dois milagres de Cristo: a cura do cego e a ressurreição de Lázaro, lado a lado. Já o registro superior traz, à esquerda, Moisés tirando as sandálias diante da sarça ardente, e à direita o mesmo profeta recebe a Lei. As duas cenas lembram um arranjo que é tradicional nos sarcófagos, no qual a imagem de Moisés recebendo a Lei da mão de Deus é emparelhada com o sacrifício de Isaac por Abraão, impedido igualmente pela mão divina. Aqui, no entanto, enquanto a mão de Deus aparece na cena da sarça, na cena da entrega da Lei vemos um rosto humano que se dirige a Moisés. Separando as duas cenas mosaicas, encontra-se o mais interessante desse registro superior: a cena que Tkacz identifica como os três jovens hebreus jogados na fornalha por ordem do rei babilônico, tema comum na arte paleocristã. No entanto, aqui se veem, ao invés de três, sete pessoas no fogo, e essa anomalia já gerou tantas discussões que Tkacz dedica-lhe os dois capítulos finais, embora o último já vincule seu argumento à sua interpretação geral da obra (2001: 139-185 *passim*). Com efeito, ela passa em revista as outras interpretações que já foram propostas para a cena, nos últimos duzentos anos: para alguns a cena representaria as *almas do Purgatório*, o que explicaria sua postura orante; o problema dessa visão, bem apontado por Tkacz, é o seu anacronismo, pois a crença no Purgatório ainda estava em seus primórdios na Antiguidade Tardia e ele não aparece na arte senão no final da Idade Média. Para outros, seria o *Bando de Korah*, um grupo que, no Livro do Êxodo, se rebelou contra Moisés, e acabou sendo tragado pela terra em meio a chamas; mas, nesse caso, a postura orante dos

personagens não faz sentido. Mais convincente, segundo Tkacz, e uma visão forte na historiografia atual, é a de que o grupo representa os *Sete Irmãos Macabeus*, que, embora martirizados de diferentes maneiras e em diferentes momentos, teriam sido aí representados todos juntos no fogo, pois a narrativa no apócrifo *Quarto Livro dos Macabeus* (IV Mac 5:1 a 18:20) dá ênfase ao caráter ígneo das torturas a eles infligidas; ela até sugere a possibilidade, embora improvável, de uma dualidade de sentidos, e que as duas passagens bíblicas (os três hebreus e os sete Macabeus) possam estar representadas ao mesmo tempo. Mas a interpretação com mais defensores, e com a qual ela concorda, é a de que a cena mostra os três jovens hebreus na fornalha, do *Livro de Daniel*, sendo que as sete figuras seriam explicáveis como a justaposição de dois momentos da história: atrás, à direita, estariam os três jovens de mãos atadas, entrando na fornalha; à frente, à esquerda, os três já assumiram a postura de orantes porque o fogo já queimou suas cordas, sem feri-los; e já acompanhados da quarta figura, vista junto a eles pelo rei babilônico, com o aspecto de um *filho de Deus*. Essa presença celestial, com fortes ressonâncias cristológicas, faria a conexão com as cenas de Moisés, nas laterais, através justamente da noção do *fogo inteligente*, vinculada à glória divina, que queima as cordas sem ferir os jovens, do mesmo modo que, na sarça ardente, brilha sem destruir a planta.

No registro inferior, vemos partes da história de Jacó: à esquerda, Rebeca, cuidando de seu rebanho e conversando com Jacó, junto ao poço, ocupa o centro do registro; mais à direita, a luta de Jacó com o anjo; e na extrema direita, o próprio Jacó sobe a escada do seu sonho, ao invés dos anjos, num desvio em relação à narrativa. Além dessa anomalia, a história é contada fora de ordem, pois o sonho da escada é narrado no Gênesis antes dos outros acontecimentos, mas aqui ele é mostrado depois; esses fatores são bem discutidos por Tkacz, e seriam explicáveis para enfatizar o simbolismo cristológico. Por fim, ladeando as cenas do Evangelho, há uma árvore do lado esquerdo e uma estela com uma balança à direita.

No lado traseiro da Lipsanoteca (Figura 250), vê-se, no alto, a fileira de bustos. Abaixo deles, vemos três personagens do Antigo Testamento em cenas de vitória: Susana como orante entre duas árvores, já livre de seus perseguidores; Jonas em seu descanso, já liberto do monstro; e Daniel envenenando o dragão

adorado pelos pagãos (Dn 11:27). No registro central, como nos outros lados, cenas neotestamentárias: à esquerda, a Transfiguração, com Jesus entre Moisés e Elias – os discípulos não estão presentes; um elemento curioso é a mão de Deus Pai apontando para Cristo, elemento incomum em cenas da Transfiguração. À direita, a única cena do Novo Testamento presente na caixa que não vem dos Evangelhos, e sim dos Atos dos Apóstolos: Pedro, sentado como juiz, profetisa para Safira a sua morte, enquanto alguns homens já estão levando seu marido morto, Ananias. No relato bíblico, esse casal, que vendera um terreno, reteve uma parte do dinheiro, ao invés de partilhá-lo com toda a Igreja; ambos morrem instantaneamente diante da palavra de Pedro. Nas laterais, uma torre à esquerda e, à direita, Judas, enforcado, pende de uma árvore. É uma das poucas aparições de Judas na arte paleocristã; não há o beijo de Judas na sequência narrativa da tampa. Finalmente, no registro inferior, Moisés torna a aparecer em três cenas: seu salvamento das águas pela filha do faraó; o episódio de sua juventude em que ele mata o soldado egípcio que maltratava um hebreu, e um repasto festivo na casa de Jetro, seu sogro. O repasto é bem semelhante, em seu arranjo formal, ao festim com a adoração do bezerro de ouro. Note-se também que o egípcio morto cai diagonalmente, da mesma maneira que Golias na cena com Davi. Esse lado traseiro parece concentrar em si os modelos negativos de comportamento.

Finalmente, a porção frontal da Lipsanoteca traz outra faixa superior de bustos, como nos outros lados (Figura 251). Há um consenso em admitir que o busto central, logo acima da fechadura, seja o próprio Cristo, e os dois bustos que o ladeiam seriam de Pedro e Paulo; quanto aos bustos dos outros lados, podem ser outros apóstolos, mas uma identificação precisa de todos é muito difícil, embora existam hipóteses. Ladeando a fechadura, vemos os dois episódios da história de Jonas mais comumente executados nos afrescos das catacumbas e nos sarcófagos: à esquerda, Jonas é jogado do navio para dentro do monstro, e à direita, ele é cuspidor pelo monstro. Segundo Tkacz, a composição formal dessas duas cenas de Jonas orienta nossa visão para o centro e para baixo, para o registro central. À esquerda do mesmo, a cura da hemorroíssa, e à direita, uma representação bastante incomum da iconografia do Bom Pastor; as ovelhas são mostradas dentro do seu pasto, e os lobos, de fora, tentam entrar, mas Cristo está posicionado na

porta, sob um arco, e parece usar uma chave. A cena parece ser inspirada em João 10:1-10: a passagem em que Cristo se refere a si mesmo como o Bom Pastor, dizendo ser, ao mesmo tempo, “a porta”, e ainda que, sendo o verdadeiro pastor, “entra no rebanho pela porta”. Essa “autodescrição” de Cristo como pastor só aparecerá novamente na arte, segundo Tkacz, no século XI. Segundo ela, essas três cenas frontais: Cristo curando a hemorroíssa, Cristo ensinando ao centro, e o Bom Pastor, estão unidas por um arco sutil, que, do corpo da hemorroíssa, passa pelo braço de Cristo, continuando no arco do frontão arquitetônico, repousando finalmente no lobo, à direita. Além disso, a presença da fechadura entre as duas cenas de Jonas remete, segundo ela, ao simbolismo da chave, ideia que aparece em alguns escritos patrísticos.

Abaixo dessa sequência cristológica, veem-se ainda dois dos mais importantes “tipos” de Cristo do Antigo Testamento: Daniel e Susana. Esta, à esquerda, é mostrada na posição de orante, enquanto os dois anciãos escondem-se atrás de árvores, dos dois lados da moça, e parecem avançar para capturá-la. Ao centro, no julgamento de Susana, Daniel está sentado como juiz, na cena que conecta as duas histórias, pois foi Daniel quem proclamou a inocência da jovem e disse: “Estou limpo do sangue dessa pessoa”. À direita, vemos a cena de Daniel na cova dos leões, exatamente como em tantos sarcófagos e afrescos: Daniel se posiciona como orante, nu, entre dois leões. O paralelismo entre a posição dos orantes e os braços abertos de Jesus é bastante evidente, e as punições sofridas por esses personagens veterotestamentários podem ser lidas como prefigurações da Paixão neotestamentária: como Susana foi falsamente acusada, assim também Cristo, e do mesmo modo que Daniel foi jogado à cova dos leões, Cristo foi sepultado, o que realmente faz com que a hipótese de Tkacz de uma alusão cruciforme no gesto de Cristo seja bem plausível. Por fim, nos cantos do conjunto, há um peixe que pende de um anzol à esquerda e um galo sobre uma coluna à direita.

Finalmente, ao centro, Cristo ensina, com os braços amplamente abertos, num gesto que para essa autora sugere a posição cruciforme, num cenário fortemente caracterizado por uma estrutura arquitetônica e um par de grandes cortinas abertas (Figura 252). Todas essas inovações são muito significativas,

segundo Tkacz (2001: 34):

Em nenhuma outra obra paleocristã com Cristo de pé, Ele ergue os braços tão alto. Ambos estão na altura dos cotovelos. Embora suas mãos não estejam altas como as de Susana e Daniel, os orantes do Antigo Testamento do registro inferior, as mãos de Cristo são tão altas quanto as das figuras no fogo da fornalha, presentes no lado direito da caixa. O fato visual da postura de Cristo é importante, porque a Lipsanoteca foi esculpida décadas antes da primeira representação da Crucificação [...], e até então era muito raro que Cristo fosse mostrado com seus braços estendidos. O artista introduziu uma inovação modesta, ao mostrar Cristo numa postura que lembra a posição cruciforme, ou seja, com seus braços estendidos.²⁸⁶

Além disso, como na tampa, Tkacz vê um eixo vertical central, que conecta o busto clipeado de Jesus na faixa superior, a fechadura da caixa, o corpo ereto de Cristo ensinando e Susana no registro inferior. Com efeito, esse lado da Lipsanoteca pode ser lido como uma síntese da obra, e mesmo como uma profissão de fé:

[Os braços] estão estendidos porque ele abre amplamente o rolo das Escrituras. O artista mostrou com sucesso que Cristo ensinava com autoridade [...]. Conseguiu-se expressar isso pelo modo com o qual Cristo segura o rolo, e pelo arranjo da cena. Cristo segura o rolo, não por sua própria necessidade: ele olha por cima do mesmo, não o lê. Ao contrário, Ele o mostra aos outros, abrindo-o, num duplo sentido. Ele o explicou, de modo que seu sentido foi aberto, e segura sua superfície escrita voltada para o público, inclusive os que fitam a caixa. Apropriadamente, a cena é arranjada para criar um foco em Cristo, não no rolo. A curvatura deste se torna um complemento inferior para o telhado curvo da sinagoga, definindo assim uma oval horizontal, cujo centro é a face de Cristo. O artista, além disso, reforça o foco em sua face por meio da audiência: as cabeças dos seis homens que o ladeiam, três de cada lado, formam duas linhas ascendentes que se encontram na cabeça de Cristo, para o qual os homens olham. Essa cena de Cristo ensinando mostra de forma eloquente a ideia de que as Escrituras hebraicas, o Antigo Testamento cristão, se abrem e se tornam inteligíveis quando se coloca o foco em Cristo (TKACZ, 2001: 34).²⁸⁷

²⁸⁶ “Of all the surviving Early Christian depictions of Christ standing, this is the one in which his arms are raised the highest. Both are at elbow height. Though his hands are not as high as those of Susanna and Daniel, both orant in the Old Testament register below, Christ’s hands are as high as those of some of the figures in the fiery furnace, depicted on the right side of the casket. The visual fact of Christ’s stance matters because the casket was carved decades before the first depiction of the crucifixion [...], and as yet Christ was very rarely shown with his arms extended. The artist of the casket introduced a modest innovation by showing Christ in a stance recalling the cruciform position, i.e., with his arms spread” (TKACZ, 2001: 34).

²⁸⁷ “They are spread because he has opened the scroll of scriptures wide. The artist deftly depicts that Christ taught with authority [...]. On the casket this is conveyed by the way Christ holds the scroll and by the design of the scene. Christ holds the scroll, not of his own need: he gazes above it, not reading it. Rather, he displays it to others, opening it in a double sense. He explained it so that its meaning

Em suma, seria possível dizer que a cena traz um Evangelho em miniatura, e por isso mesmo se pode defender que a cena talvez não transcorra na sinagoga de Nazaré, como pensa Tkacz, onde Cristo anuncia o cumprimento das profecias de Isaías e o início da era messiânica; ela defende essa interpretação a partir da passagem de Lucas 4: 20: “todos na sinagoga tinham os olhos fixos nele”. A nosso ver, a cena pode igualmente se passar no Cenáculo, ou na casa de um de seus seguidores, no momento em que o Cristo ressuscitado explica o sentido das Escrituras para os discípulos reunidos, dizendo: “... ‘é preciso que se cumpra tudo o que foi escrito sobre mim na Lei de Moisés, nos Profetas e nos Salmos’. *Então ele lhes abriu as Escrituras,*²⁸⁸ e lhes disse: ‘É como foi escrito: o Cristo sofrerá e ressuscitará dos mortos no terceiro dia’ [...]” (Lc 24:44-46). Ora, esta passagem se adequa muito melhor à cena talhada no marfim do que o anúncio na sinagoga de Nazaré, principalmente considerando-se a interpretação tipológica proposta por Tkacz.

Mas o detalhe que mais nos interessa nesse lado frontal, e na verdade na caixa inteira, é a presença das cortinas que emolduram Cristo e seus ouvintes:

O artista adicionou um elemento intrigante à cena: um par de cortinas que vão até o chão, pendentes de um bastão que ocupa todo o espaço da sinagoga. Cada uma das cortinas está amarrada de um dos lados, revelando a cena interior. Nem os Evangelhos nem as linhas focais que o artista constrói no interior da cena exigem esse véu. E ainda assim o artesão da caixa o adicionou, e não deveríamos dispensá-lo como puramente decorativo (TKACZ, 2001: 34).²⁸⁹

was opened, and he is shown holding its written surface turned toward the viewers, including those who see the casket. Fittingly, the scene is designed to focus on Christ, not the scroll. Its curved lower edge complements the curved roof of the synagogue, defining a lateral oval whose center is Christ's face. The design further strengthens the focus on his face by means of his audience: the heads of the six men who flank him, three on each side, form two ascending lines that meet at the head of Christ, at whom the men are gazing. Thus in the central scene of the central panel of the front, Christ's face is the center. This scene of Christ teaching, (*sic*) eloquently depicts the idea that the Hebrew scriptures, (*sic*) the Christian Old Testament, are opened and understandable when one focuses on Christ” (TKACZ, 2001: 34).

²⁸⁸ Grifo nosso.

²⁸⁹ “The artist has added an element to the scene which is puzzling: a pair of floor-length curtains that hang from a rail that spans the breadth of the synagogue. Each curtain has been gathered and fastened to the side, revealing the scene within. Neither the Gospel accounts nor the focusing lines the artist constructs within the scene require this veil. Yet the designer of the casket has added it, and we should not hastily dismiss it as purely decorative” (TKACZ, 2001: 34).

O livro de Tkacz já seria bastante inovador simplesmente por reconhecer um valor semântico a esse elemento que não é muito discutido, e que muitas vezes não é nem sequer mencionado nos estudos sobre a caixa. Com efeito, numa nota de rodapé esclarecedora, a autora diz:

[Richard] Delbrueck é um dos poucos estudiosos que se digna a mencionar as cortinas [...]. Ele descreve a cena e sua arquitetura cuidadosamente, e relaciona as cortinas a imagens de manuscritos, derivadas do teatro antigo; *Probleme der Lipsanothek*, 25-26. Soper considera que as cortinas foram adicionadas possivelmente para esclarecer que a ação se passa num espaço interno; “Brescia Casket”, 284. Sem mencionar as cortinas, Watson (“Program of the Brescia Casket”, 285) descreve o cenário como “teatral” (TKACZ, 2001: 34-35).²⁹⁰

Essas interpretações que associam as cortinas ao teatro são relativamente comuns nos estudos sobre a arte tardo-antiga e especialmente sobre a arte paleocristã, mas concordamos com Tkacz quando ela sugere algum significado mais profundo. Afinal, se a cena realmente mostra Cristo revelando o significado das Escrituras aos ouvintes, sejam os frequentadores da sinagoga de Nazaré, sejam os seus próprios discípulos, as cortinas abertas podem bem significar a “abertura” do sentido, o desvelamento de um conhecimento que antes era oculto.

Essa discussão nos remete ao significado geral da caixa. As razões das escolhas formais se tornam mais claras se consideramos a possibilidade de um programa iconográfico coerente, a partir das tipologias. Essa palavra, quando usada para designar as correspondências entre o Antigo e o Novo Testamento, não tem nada a ver com a noção de tipologias formais, como quando falamos de *tipos* de Cristo, jovem ou maduro, ou de *tipos* de sarcófagos, colunares ou de dois registros; nesse caso, a palavra tem o sentido de padronização ou de semelhança formal entre

²⁹⁰ “Delbrueck is one of the few critics who even mention the curtain [...]. He describes the scene and its architecture carefully and refers the curtain to manuscript images indebted to the ancient theatre; *Probleme der Lipsanothek*, 25-26. Soper considers the curtain possibly added to clarify that the figures are indoors; ‘Brescia Casket,’ 284. Without mentioning the curtain, Watson (‘Program of the Brescia Casket,’ 285) describes the setting as ‘stage-like.’” (TKACZ, 2001: 34-35). As referências completas das obras citadas, na nomenclatura do livro de Tkacz, são:

DELBRUECK, Richard. *Probleme der Lipsanothek in Brescia*. Theophaneia: Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 7. Bonn: Peter Hanstein Verlag, 1952.

SOPER, A. C., III. “The Brescia Casket: A Problem in Late Antique Perspective.” *American Journal of Archaeology* 47 (1943) 278-90.

WATSON, Carolyn Joslin. “The Program of the Brescia Casket.” *Gesta* 20 (1981) 283-98.

vários exemplares. Na origem, a palavra *tipo* designava um selo, o produto de um sinete ou de um anel impresso sobre cera, trazendo o aspecto do selo original.²⁹¹ Assim, Jonas, por exemplo, é um *tipo* de Cristo, por causa de sua estadia de três dias no ventre do monstro marinho para depois sair ileso, como Cristo passou três dias no seio da terra sem ser vencido pela morte. Cristo é, portanto, o *antítipo* de Jonas, ou seja, aquele que realiza o tipo, cumprindo a profecia e atualizando seu sentido, velado na história de Jonas, e desvelado na morte e na ressurreição de Cristo; este seria o sinete, e Jonas a impressão do mesmo (TKACZ, 2001: 52).

O procedimento tipológico já existia na literatura judaica e no pensamento rabínico. Os escritos do filósofo judeu Filon de Alexandria propõem uma leitura das Escrituras judaicas como alegorias de realidades suprassensíveis, e também como prefigurações de eventos futuros. Desde o início, a exegese escritural e a liturgia cristã sempre foram marcadas pela tipologia, e o Novo Testamento faz uso abundante de comparações tipológicas, a começar pelo próprio Cristo, ao dizer que daria apenas o “sinal de Jonas”. As cartas de Paulo e o Apocalipse também são altamente tipológicos. Mas essa forma de interpretação não era apanágio exclusivo dos judeus e dos cristãos. Como vimos, Franz Cumont (1942: 21-2) mostrou como, a partir da difusão, no mundo mediterrânico, das doutrinas estoicas, pitagóricas e platônicas, a interpretação alegórica da mitologia greco-romana se tornou cada vez mais comum. Certos personagens e/ou episódios mitológicos eram mais populares na escultura funerária, porque eram lidos num sentido escatológico, e algumas vezes as interpretações que se encontram nos textos são surpreendentes. Por exemplo, a história do romance adúltero entre Afrodite e Ares, e a subsequente punição dos dois por Hefesto, deixando-os suspensos, amarrados nus numa mesma rede, e sofrendo o riso e a pilhéria dos outros deuses, é muito encontrada, segundo Cumont, nos sarcófagos romanos. Que motivo pode haver, pergunta Cumont, para que uma história tão escabrosa tenha sido preferida para a decoração de monumentos funerários? Ele afirma que o episódio era lido em chave escatológica, como uma alegoria da descida da alma das esferas superiores, sendo

²⁹¹ No *Oxford Latin Dictionary*, dá-se o sentido de um baixo-relevo ou um projeto construtivo: “**typus (typos)** ~î, m. [Gk. τύπος] 1 A bas-relief. [...] 2 A surveyor’s ground-plan” (LEE, OLD, 1968: 1998).

ligada ao corpo numa rede inescapável durante o processo, assim como Ares e Afrodite ficaram presos na rede; e a alma vai sofrendo influências astrológicas durante o seu percurso descendente, e esse seria o significado do escárnio dos deuses; Hefesto, por sua vez, seria uma representação do demiurgo que preside ao processo. Embora nesse caso não se trate propriamente de tipologia, e sim de alegoria, as duas coisas são bem próximas, pois a leitura tipológica não deixa de ser alegórica, no sentido de se propor um sentido velado para uma narrativa que não o sugere por si mesma. Segundo Cumont, essas tradições se iniciaram, no mundo pagão, a partir dos estoicos e pitagóricos, e foram primeiramente aplicadas aos poemas de Homero, nos quais se descobriam várias formas de sabedoria oculta, e estendendo-se depois a outros mitos. Fílon teria sido grandemente influenciado por essa tendência, aplicando-a às Escrituras, e por sua vez os sábios cristãos, principalmente Orígenes e seus admiradores, também a seguiram.

Ora, na Lipsanoteca se encontram três cenas da história de Susana; três cenas de Daniel; três de Jacó; três de Jonas (este em posição de destaque); e seis cenas da vida de Moisés. Todos esses eram considerados importantes tipos de Cristo nos escritos patrísticos, e todos são encontrados com bastante frequência nas catacumbas e sarcófagos. Também encontramos uma cena com Davi e, por fim, os modelos negativos de conduta: a história de Jeroboão; a adoração do bezerro de ouro com o festim dos israelitas; os perseguidores de Susana; as mortes de Safira e Ananias, e, quase escondido num canto, Judas. O ciclo de Jacó, por exemplo, pode ser lido de forma tipológica, na qual o seu encontro com Rebeca junto ao poço remete ao diálogo de Jesus com a samaritana, também junto a um poço, e o rebanho de ovelhas remete diretamente à ideia do bom pastor, já expressa em outra parte da caixa, de forma veemente. A luta de Jacó com o anjo seria uma referência à Crucificação, e o ato de subir a escada, realizado por Jacó (em contradição com o relato bíblico, no qual ele vê anjos subindo e descendo uma escada), remeteria ao mesmo tempo à Crucificação, pela semelhança entre a estrutura ortogonal da escada e uma cruz, e à Ascensão de Cristo. A alteração da história, em relação à cronologia bíblica, se justificaria em função do seu sentido tipológico. Em todos os lados, o registro central, com figuras maiores, é reservado ao Novo Testamento, e a tampa é completamente ocupada com a narrativa da Paixão, a mais longa na arte

até então, ecoada e complementada por todos esses episódios e seus personagens. Inclusive, um dado visual importante para o qual Tkacz chama a atenção é que os lados não são vistos separadamente, pois o formato da caixa permite uma visão simultânea de pelo menos dois lados ao mesmo tempo, especialmente com a tampa aberta (Figura 253).

A Lipsanoteca expressaria, segundo essa visão, um elaborado discurso sobre a unidade das Escrituras, e a sua síntese final estaria no seu lado frontal, em que Cristo, para exibir o rolo aberto, abre bem os braços num gesto que faz lembrar a Crucificação. Seis pessoas ouvem a sua explicação, num recinto guarnecido por cortinas. Richard Delbrueck aponta que todas as cenas neotestamentárias da obra também são encontráveis em leituras litúrgicas da Quaresma ou da Páscoa, *menos* esta, e, no entanto, ela é a cena central do lado frontal da caixa, um destaque que, para Tkacz, indica que a cena é um convite para entender as Escrituras tipologicamente. Essa relação de velamento e desvelamento entre as duas partes da Escritura era importante nos escritos dos Pais da Igreja, chegando inclusive a inspirar a criação de neologismos a Santo Agostinho, em *In solemnitate martyrum Machabaeorum*:

Em [um sermão], Agostinho cria um jogo de palavras com *velatio/revelatio*, usando frases absolutamente paralelas, para destacar o contraste entre os dois termos:

Pois o Antigo Testamento é o velamento (*velatio*) do Novo Testamento, e o Novo Testamento é o desvelamento (*revelatio*) do Antigo Testamento.

Testamentum enim vetus velatio est novi Testamenti, et Testamentum novum revelatio est veteris Testamenti.²⁹²

A palavra *revelatio*, como a sua contraparte, *velatio*, é um termo novo, cristão. *Velamen* e *velarium* já eram usados nos tempos clássicos, mas Agostinho usa uma palavra nova, criada a partir da palavra *revelatio*, também nova, e cunhada especificamente para descrever o velamento do Antigo Testamento, revelado através do Novo (TKACZ, 2001: 97).²⁹³

²⁹² A autora apresenta, em sua citação, tanto a tradução inglesa quanto o texto latino.

²⁹³ “In [a sermon] Augustine plays with the pair of words *velatio/revelatio*, using strictly parallel clauses to contrast the two terms:

For the Old Testament is the veiling (*velatio*) of the New Testament, and the New Testament is the unveiling (*revelatio*) of the Old Testament.

Essas novas palavras, cunhadas por Agostinho, com o tempo se integraram plenamente ao vocabulário comum, sendo que *revelatio* acabou por se tornar um termo teológico importante e um conceito central na religião cristã, mas o fato de constituir uma novidade no final do século IV pode auxiliar a esclarecer o significado das cortinas na Lipsanoteca, e também em outras obras tardo-antigas:

Dado esse memorável jogo de palavras, é inteiramente possível que o curioso fato visual das cortinas da sinagoga, amarradas para revelar Cristo, seja nada menos que uma forma visual, encontrada pelo artista, para representar o “velamento” do Antigo Testamento do qual fala Agostinho. [...] Na Lipsanoteca, as cortinas da sinagoga foram abertas e amarradas, desvelando a figura de Cristo abrindo o rolo. Embora o estilo das cortinas seja familiar, a partir de outras imagens tardo-antigas, parece que o inovador artesão da Lipsanoteca fez com que elas recebessem um batismo cristão: as cortinas parecem iguais, mas agora elas portam um novo significado. A cena encarna perfeitamente a dupla ideia de que é Cristo que abre o sentido das Escrituras, tanto porque Ele é a realização dos tipos que o prefiguram, quanto porque Ele as explica; além disso, com o sentido das Escrituras aberto, o que se vê em seu centro é o próprio Cristo (TKACZ, 2001: 98).²⁹⁴

Tkacz sugere aqui um processo de ressignificação das cortinas, no sentido de um desvelamento das profecias. Vimos, no entanto, que um motivo como esse podia se prestar a vários usos e significados, e parece, desde o início, ter sido usado na arte cristã com um sentido semelhante. De todo modo, o importante é que, na lastra de Sant’Agnese, o significado das cortinas parece ser esse, pois o centro também é ocupado por Cristo, prestes a atravessá-las. Recuperando a noção antiga de *sinonímia de imagens*, utilizada por Olszewski para analisar os dois mosaicos

Testamentum enim vetus velatio est novi Testamenti, et Testamentum novum revelation est veteris Testamenti (PL 38:1377-78).

Like *revelatio*, its counterpart *velatio* is a new, Christian term. *Velamen* and *velarium* were classical terms, but Augustine is using a new word, minted from the new word *revelatio* and coined specifically to describe the Old Testament’s veiling of what was revealed through the New Testament” (TKACZ, 2001: 97).

²⁹⁴ “Given this memorable word play, it is entirely possible that the puzzling visual fact of the synagogue’s curtains, fastened back to reveal Christ, is nothing less than the artist’s visual depiction of the Augustine’s ‘veil’ of the Old Testament [...]. In the scene on the casket the curtain of the synagogue has been drawn wide open and secured, disclosing the figure of Christ opening the scroll. While the style of curtain is familiar from late antique depictions, it seems that the innovative artist of the casket has, in effect, baptized them: the curtains look the same, but now they convey a new meaning. The scene depicts perfectly the twofold idea that it is Christ who opens the meaning of scripture, in that he fulfills its types foretelling him and in that he explained its meaning; and also that, with the meaning of scripture opened, what one sees centrally within them is Christ himself” (TKACZ, 2001: 98).

pavimentais, poderíamos dizer que a mesma ideia se aplica aqui, entre a Lipsanoteca de Brescia e o fragmento romano. Com efeito, no relicário há um jogo de reciprocidade entre as cenas do Antigo e do Novo Testamento, de modo a mostrar que este último é a realização daquele, e essa complementaridade é expressa de forma sintética com o gesto com que Cristo abre o rolo. No fragmento marmóreo, Cristo não abre um rolo, mas um códice; a ideia de um desvelamento está presente da mesma forma, e nos dois casos as cortinas destacam essa *revelatio*. Cristo tem a seus pés, no entanto, um cesto com uma coleção de rolos. Essa “biblioteca”, escrita no formato mais tradicional do livro, bem poderia representar os livros do Antigo Testamento, cujo sentido está finalmente esclarecido. Há, do mesmo modo, uma complementaridade entre o passado e o presente, expressa, não com a variedade de cenas veterotestamentárias, mas pela multiplicidade de rolos à disposição de Cristo. A grande diferença a ser destacada é que, enquanto o objeto de Brescia coloca apenas a tradição escritural hebraica como portadora dos tipos proféticos, a lastra romana, ao sintetizá-los num conjunto de rolos num cesto, abre o leque de interpretações possíveis, e qualquer tradição poderia ser assim ressignificada, como, por exemplo, as tradições filosóficas greco-romanas, e até mesmo, como em Eusébio de Cesareia, a própria história; tudo aquilo que, das eras passadas, tivesse algum valor, poderia ser acondicionado nessa *capsa*. Na discussão sobre o rolo e o códice, vimos como, desde o século III, eruditos cristãos inventaram formas inovadoras de confecção e uso dessa nova forma do livro. Tais invenções davam ao códice a possibilidade de uma visão global simultânea de qualquer conteúdo, fossem as várias versões do texto bíblico, as obras de um autor, ou os períodos históricos. Considerando-se essas características, não é de se surpreender que o códice aberto fosse utilizado para representar a revelação divina, e o seu contraponto com um conjunto de rolos pudesse transmitir a noção da complementaridade dos tempos, a realização de profecias antigas, o desvelamento de conteúdos antes ocultos, mas que nem por isso não estavam presentes. Vimos como o rolo, símbolo tradicional e vetusto, jamais foi abandonado, e continuou sendo usado em grande quantidade nos sarcófagos do século V.

Em suma, o estudo da Lipsanoteca de Brescia aponta a possibilidade de um

processo mais complexo de significação do que o apontado por Eberlein. Ao invés da mera teologização “ingênua” de um motivo originalmente secular, o que parece haver nessa obra é uma complexa e coerente reflexão teológica, a escolha consciente de um objeto para expressar uma doutrina. E é possível inclusive identificar as passagens das Escrituras que poderiam justificar essa escolha. É o próprio Eberlein que nos aponta essas fontes escriturísticas (1982: 32):²⁹⁵

[A] teologia oferece a possibilidade de se compreender o local atrás das cortinas como o Céu. O fundamento para todas as interpretações teológicas mais tardias das cortinas, desde o cristianismo primitivo, vem da *Carta aos Hebreus* (6: 19 e 10: 19):

“quam sicut anchoram habemus animae tutam ac firmam, et incedentem usque in interiora velaminis, ubi praecursor pro nobis introivit Jesus secundum ordinem Melchisedech pontifex factus in aeternum”.²⁹⁶

“Habentes itaque, fratres, fiduciam in introitu sanctorum in sanguine Christi, quam initiavit nobis viam novam et viventem per velamen, id est, carnem suam, et sacerdotem magnum super domum Dei [...]”.²⁹⁷

²⁹⁵ “Dazu müssen die Ansätze genannt werden, welche die Theologie für eine christliche Deutung der herrscherlichen Vorhänge bereithielt. Wie der folgende kursorische Überblick zeigt, bot sie die Möglichkeit, den Ort hinter dem Vorhang als Himmel aufzufassen. Die Grundlage für alle späteren theologischen Vorhanginterpretationen ist seit dem Urschristentum durch den Hebräerbrief vorgegeben; wörtlich heißt es 6, 19 u. 10, 12 (*sic*; o correto é 10,19): [seguem as citações bíblicas; ver notas 43 e 44]. Die Gläubigen werden aufgefordert, nach dem Vorbild Christi den Vorhang – gemeint ist der Tempelvorhang – zu durchschreiten, um an jenen Ort zu gelangen, der mit Himmel, Paradies, Verheißung zu umschreiben ist. Da Christus den Weg durch seinen Opfertod gebahnt hat, ist die Vorhangklärung zweiseitig: *velum* = *caro Christi* und *velum* = *coelum*. Die anschließenden Vorhangdeutungen betonen meist die letztere Gleichung [...]. Im Osten wird sie deutlich und mehrfach ausgesprochen von Johannes Chrysostomos, z.B. in der Homilie 15,2 zum Hebräerbrief: [segue o trecho de Crisóstomo; ver texto principal e nota 44]. In diesen Worten klingt die verbreitete pythagoräisch-neoplatonische Vorstellung vom Leib als dem Kleid oder Vorhang der Seele an [...]. Schon im 4. Jahrhundert gebraucht Basilius von Caesarea die Wendung: [segue a frase de Basílio; ver texto principal e nota 45]” (EBERLEIN, 1982: 32).

²⁹⁶ Hb 6: 19-20 – “Esperança esta que seguramos qual âncora da nossa alma, firme e sólida, e que penetra até além do véu, no santuário onde Jesus entrou por nós como precursor, Pontífice eterno, segundo a ordem de Melquisedeque”. Eberlein cita somente a Vulgata. Texto grego: “ἦν ὡς ἄγκυραν ἔχομεν τῆς ψυχῆς ἀσφαλῆ τε καὶ βεβαίαν καὶ εἰσερχομένην εἰς τὸ ἐσώτερον τοῦ καταπετάσματος, ὅπου πρόδρομος ὑπὲρ ἡμῶν εἰσῆλθεν Ἰησοῦς, κατὰ τὴν τάξιν Μελχισέδεκ ἀρχιερεὺς γενόμενος εἰς τὸν αἰῶνα” (NESTLE-ALAND, 2012).

²⁹⁷ Hb 10: 19-21 – “Por esse motivo, irmãos, temos ampla confiança de poder entrar no santuário eterno, em virtude do sangue de Jesus, pelo caminho novo e vivo que nos abriu através do véu, isto é, o caminho de seu próprio corpo. [...]”. Eberlein cita somente a Vulgata. Texto grego: “ἔχοντες οὖν, ἀδελφοί, παρρησίαν εἰς τὴν εἴσοδον τῶν ἁγίων ἐν τῷ αἵματι Ἰησοῦ, ἣν ἐνεκαίνισεν ἡμῖν ὁδὸν πρόσφατον καὶ ζῶσαν διὰ τοῦ καταπετάσματος, τοῦτ’ ἔστιν τῆς σαρκὸς αὐτοῦ, καὶ ἱερέα μέγαν ἐπὶ τὸν οἶκον τοῦ θεοῦ [...]” (NESTLE-ALAND, 2012).

os fiéis são convidados a atravessar as cortinas – e entende-se aqui as cortinas do Templo – para chegar ao lugar que se identifica com o Céu ou o Paraíso, à promessa. Como Cristo abriu a via através do seu sacrifício, a explicação para as cortinas é dupla: *vellum* = *caro Christi*, *vellum* = *coelum*. É sobre esse último paralelo que as interpretações das cortinas dão mais ênfase [...]. No Oriente, essa interpretação é expressa claramente e mais vezes por São João Crisóstomo, por exemplo, na *Homilia sobre Hebreus*, 15, 2:

“Οἷόν τι λέγω, καταπέτασμα ὁ οὐρανός ἐστιν· ὡσπερ γὰρ ἀποτεικίζει τὰ ἅγια καταπέτασμα καὶ ἡ σὰρξ κρύπτουσα τὴν θεότητα (*sic*)· καὶ σκηνὴ ὁμοίως ἡ σὰρξ, ἔκουσα τὴν θεότητα· καὶ σκηνὴ πάλιν ὁ οὐρανός· ἐκεῖ γὰρ ἐστὶν ἔνδον ὁ ἱερεὺς”.²⁹⁸

Nessas palavras [de Crisóstomo] ressoa a difusa concepção pitagórica e neopitagórica do corpo como uma veste ou uma tenda da alma [...]. Já no século IV, São Basílio usa a expressão: “τὸ μὲν τῆς σαρκὸς παραπέτασμα”.²⁹⁹

Note-se que tanto o autor da Carta aos Hebreus quanto João Crisóstomo usam, para referirem-se a véus, a palavra καταπέτασμα – *catapetasma* – palavra que era um sinônimo de παραπέτασμα – *parapetasma* – que é a palavra usada na frase de Basílio; essas duas palavras gregas eram quase intercambiáveis, e eram, de fato, mais usadas, no mundo grego, para designar véus e cortinas, do que βῆλον, que, como vimos, vem do latim. Atualmente os arqueólogos e historiadores da arte usam a palavra *parapetasma* para designar os tecidos estendidos atrás dos retratos, nos relevos dos sarcófagos antigos; abordaremos esse motivo mais à frente.

Mas vamos analisar agora outra obra importante a trazer cortinas, datada de algumas décadas após a Lipsanoteca, e talvez posterior também à lastra de Santa Agnese: um dos painéis, dito da *Aclamação*, das célebres portas de madeira da *Basílica de Santa Sabina*, na Colina do Aventino, em Roma. A interpretação desse painel já gerou muita discussão, e ainda permanece em aberto. Jean-Michel Spieser, em um artigo sobre a obra, lembra que alguns estudiosos afirmam que a desordem das figuras e o desaparecimento de algumas impede o conhecimento do seu

²⁹⁸ Citado em grego por Eberlein. “Quero dizer, por exemplo, que o Céu é um véu, pois como um véu ele separava o Santo dos Santos; a carne [de Cristo é um véu] encobrendo a Divindade; e o Tabernáculo da mesma forma encobria a Divindade. E, de novo, o Céu [é] um tabernáculo: pois o sacerdote lá se encontra”. Tradução nossa de: “I mean for instance, the Heaven is a veil, for as a veil it walls off the Holy of Holies; the flesh [is a veil] hiding the Godhead; and the tabernacle likewise holding the Godhead. Again, Heaven [is] a tabernacle: for the Priest is there within” (NPNF, 1, 14, 1889: 440).

²⁹⁹ “Verdadeiramente, o véu da carne”. Tradução nossa.

significado geral, e talvez o próprio questionamento sobre o mesmo. Mas, segundo Spieser, sempre houve um consenso na historiografia em relação à existência de um programa nesses painéis, e ele pensa que, apesar das lacunas, o estado atual do monumento permite algumas conclusões (SPIESER, 1991: 47-8).

A igreja foi construída sob o pontificado de Celestino I (422-432) e dedicada no início do pontificado de Sixto III (432-440). A iniciativa foi de um padre iliriano chamado Pedro, que talvez tenha se tornado bispo. As portas são de madeira de cipreste, nas quais existem 28 painéis: doze grandes e dezesseis pequenos. Dezoito deles contêm relevos: oito dos doze painéis grandes, e dez dos dezesseis painéis pequenos; seis (quatro grandes e dois pequenos) trazem cenas do Antigo Testamento, e dez (dois grandes e oito pequenos) as trazem do Novo Testamento, e três painéis são, aparentemente, não bíblicos. Um manuscrito do século XVII (a mais antiga fonte a mencionar as portas) menciona um painel que já não existia em 1756, data do mais antigo desenho das portas, e que mostra os painéis já em sua ordem atual (SPIESER, 1991: 49). Spieser defende que há uma concordância entre os testamentos, mas não uma estrita correspondência de painéis, e para ele não se devem considerar os painéis, e sim as “cenas”, pois, com efeito, alguns painéis são compostos de várias cenas, e a hipótese de Spieser é que eles devem ser lidos de baixo para cima. Várias cenas da vida de Moisés, por exemplo, são agrupadas em apenas dois painéis. Vê-se, a seguir, o painel dos milagres de Cristo: as Bodas de Caná em baixo, a seguir a multiplicação dos pães e dos peixes e, em cima, a cura de um cego. Assim, não se deve pensar em cada imagem como uma ilustração precisa de uma passagem bíblica correspondente. Embora as portas sejam bidimensionais, não possuindo os diversos lados que se encontram na Lipsanoteca, a interação entre os painéis é mais obscura, além de não termos como saber se estão em sua ordem original. Na Figura 254 temos uma visão geral das portas. Percebem-se claramente os dezoito painéis esculpidos, no alto, e os painéis vazios embaixo. São quatro fileiras verticais de painéis, e sete fileiras horizontais, sendo que as duas fileiras inferiores não trazem imagens, e a terceira fileira de baixo para cima contém dois painéis esculpidos e dois vazios. Talvez esses painéis vazios tenham substituído antigos painéis com relevo. Embora a maioria dos painéis já tenha sido bem identificada, alguns permanecem obscuros.

Essa porta traz uma das mais antigas cenas da Crucificação de Cristo (Figura 255), o que, por si só, já torna a obra importante para a arte paleocristã. Mas o painel que nos interessa agora é também o mais obscuro: o *Painel da Aclamação* (Figura 256) é o segundo, da esquerda para a direita, na primeira fileira horizontal completa de painéis, logo acima do vidro protetor atualmente colocado diante das portas. Apresenta um homem de pé, entre cortinas, vestido como um alto magistrado, com clâmide e botas, na porta de um grande edifício encimado por uma cruz, com um anjo ao lado. Abaixo, duas fileiras de personagens elevam seus braços, como se estivessem à sua frente e o aclamassem; daí o nome que se deu ao painel.

Em um artigo clássico³⁰⁰, Ernst Kantorowicz propõe uma interpretação do painel baseada na comparação entre a Entrada de Cristo em Jerusalém e o *adventus* imperial, o aparato festivo que acompanhava a visita do imperador a uma cidade. A primeira parte do artigo é dedicada à apresentação de testemunhos escritos sobre a cerimônia monárquica, sendo a maioria deles da época medieval:

[É] evidente que a Entrada de Cristo em Jerusalém no Domingo de Ramos foi o protótipo a partir do qual as recepções dos príncipes medievais foram modeladas. Esse protótipo evangélico certamente tornava cada representante individual da realeza temporal transcendente em sua chegada. Contudo, o recurso ao modelo bíblico estabeleceu também uma tradição contínua desde a Antiguidade, na medida em que o cerimonial cristão das recepções reais aparece [...] como a continuação do cerimonial observado nas epifanias dos reis helenísticos e imperadores romanos. Isso não é surpresa. Afinal, Jesus, nas portas de Jerusalém, foi saudado como o rei helenístico dos judeus (KANTOROWICZ, 1965: 43).³⁰¹

Esses argumentos sintetizam bem o que constitui o paradigma imperial discutido anteriormente, ao qual pertence também Eberlein. Nessa visão, quase todos os elementos da liturgia e da arte cristã, desde a Antiguidade Tardia, advêm

³⁰⁰ Publicado pela primeira vez em 1944, na revista *The Art Bulletin*, XXVI, e reproduzido em uma coletânea de ensaios em 1965.

³⁰¹ “[It is] quite evident that the Entry of Christ into Jerusalem on Palm Sunday was the prototype after which the receptions of mediaeval princes were modeled. This evangelical prototype, to be sure, made each individual representative of the temporal kingship transcendent at his entry. However, the recourse to the biblical model established also the unbroken tradition from antiquity in so far as the Christian ceremonial of royal receptions appears [...] as the continuation of the ceremonial observed at the epiphanies of Hellenistic Kings and Roman Emperors. This is not surprising. After all, Jesus, at the gates of Jerusalem, was received as the Hellenistic King of the Jews” (KANTOROWICZ, 1965: 43). Tradução nossa em citações de Ernst Kantorowicz.

da ideia da epifania imperial, ou seja, a noção da sacralidade real, e as noções propriamente religiosas teriam cumprido apenas um papel secundário.

Mas qual a relação disso com o painel de Santa Sabina? A argumentação de Kantorowicz é que a cena quer exprimir exatamente o *adventus* do Senhor, mas de outra maneira. Ele diz que não existe apenas o *adventus* “histórico” do Domingo de Ramos: “[O] tipo ‘histórico’ não é o único a indicar um *adventus*. Em seu lugar encontramos frequentemente outro conceito que não antecipa nem reencena os eventos do Domingo de Ramos, nem mesmo alude a eles. Esse outro tipo pode ser chamado de *adventus* ‘escatológico’” (1965: 52).³⁰² Segundo Kantorowicz, esse segundo tipo de *adventus* é iconograficamente marcado pelo motivo do “precursor”, no caso o anjo, enquanto o homem de clâmide seria o próprio Senhor, mas esse mesmo anjo tem, segundo Kantorowicz, confundido os estudiosos mais do que ajudado (1965: 60-1):³⁰³

A presença do anjo deveria ser uma pista e não um obstáculo. Um governante com um anjo e a aclamação do povo sugere, quase *a priori*, um *adventus*, desde que possamos nos emancipar da ideia de que esse episódio tenha que ser sempre representada do modo clássico da Entrada do Senhor em Jerusalém no Domingo de Ramos. Mas uma vez que saibamos que um *adventus* também pode ser “escatológico”, e com isso

³⁰² “[The] ‘historical’ type is not the only one to indicate an *Adventus*. In its stead we find frequently another concept which neither anticipates nor recalls the events on Palm Sunday, nor even alludes to them. This other type may be called the ‘eschatological’ *Adventus*” (KANTOROWICZ, 1965: 52).

³⁰³ “The presence of the angel should have been a hint rather than a handicap. A ruler with angel and acclaiming people suggests, almost *a priori*, an *Adventus*, provided that we can emancipate ourselves from the idea that this scene always must be depicted in the classical manner of the Lord’s Entry into Jerusalem on Palm Sunday. But once we know that an *Adventus* may as well be ‘eschatological’ and thus reflect the verse ‘Ecce mitto angelum meum’ the solution becomes in fact very simple. A checking of the Bible for the few places where the verse is quoted is sufficient to make the meaning of the panel quite obvious. The carving refers to Malachi 3, 1-2:

Behold I send my angel and he shall prepare the way before my face. And the Lord [κύριος], whom you demand, and the Angel of the Covenant, whom you desire, shall suddenly come to his Temple. Behold he shall come, saith the Lord of Hosts [Κύριος Παντοκράτωρ]. And who may abide the day of his coming [εἴσοδος, adventus], and who shall stand when he appeareth? [...]

[...] The scene which is shown in the panel refers, almost verbatim, to this promise. It is the sudden, flash-like *Adventus*, the Epiphany of the *Kyrios* before his temple, the cross on the roof of which foreshadows the New Covenant and, maybe, the second advent to come. Both he and his angelic forerunner are acclaimed (‘diagonally’) by those ‘who have demanded’ him and ‘that have desired’ the angel; they have ‘abided the day of his advent and stand, when he appeareth,’ to form the ἀπάντησις at his coming. This, I believe, is the only possible and consistent explanation of the image [...]” (KANTOROWICZ, 1965: 60-1).

refletir o versículo “Ecce mitto angelum meum”³⁰⁴, a solução torna-se de fato muito simples. Uma consulta à Bíblia em busca das poucas passagens nas quais o versículo é citado é suficiente para tornar o sentido do painel muito óbvio. O relevo se refere a Malaquias 3: 1-2:

Vou mandar o meu mensageiro para preparar o meu caminho. E imediatamente virá ao seu templo o Senhor que buscais, o anjo da aliança que desejais. Ei-lo que vem – diz o Senhor dos exércitos [Κύριος Παντοκράτωρ]. Quem estará seguro no dia de sua vinda [εἰσόδος, *adventus*]? Quem poderá resistir quando ele aparecer?³⁰⁵

[...] A cena que é mostrada no painel se refere, quase ao pé da letra, a essa promessa. É o súbito *adventus*, semelhante a um raio, a Epifania do *Kyrios*, diante do seu templo, em cujo telhado a cruz antecipa a Nova Aliança e, talvez, o segundo advento, ainda por acontecer. Tanto ele quanto seu precursor angélico são aclamados (“diagonalmente”) por aqueles “que imploraram” por ele e “que desejaram” o anjo; eles “permaneceram fiéis ao dia da sua chegada e estão firmes quando ele aparece”, para formar a ἀπάντησις do seu advento. Essa, acredito, é a única explicação possível e consistente da imagem [...].

O argumento de Kantorowicz é muito interessante, e é uma hipótese econômica e elegante. Mas, apesar disso, resta uma questão: por que o Senhor, em seu advento, seria representado com vestes de um alto magistrado? A partir desse problema, a hipótese foi contestada por Richard Delbrueck.³⁰⁶ Levando a tese imperial um passo além, Delbrueck defende, através da análise das roupas e dos adereços, que o personagem *chlamydatus* no painel de Santa Sabina seria o imperador Teodósio II em pessoa, filho de Arcádio e neto de Teodósio I, e não Cristo, como defende Kantorowicz. No entanto, essa hipótese também esbarra com alguns senões:

[Em sua] fíbula, faltam os três pingentes que eram prescritos para a fíbula imperial; falta, também, a auréola; mas ambos poderiam ter sido pintados, uma vez que os painéis eram certamente policromados. Além disso, o personagem não tem diadema, mas os governantes retiravam suas coroas quando na casa de Deus. A presença do anjo depõe fortemente em favor de

³⁰⁴ Eis que envio o meu anjo (ou meu mensageiro).

³⁰⁵ Texto grego na Septuaginta: “ἰδοὺ ἐγὼ ἐξαποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου, καὶ ἐπιβλέμεται ὁδὸν πρὸ προσώπου μου, καὶ ἐξαίφνης ἦξει εἰς τὸν ναὸν ἑαυτοῦ κύριος, ὃν ὑμεῖς ζητεῖτε, καὶ ὁ ἄγγελος τῆς διαθήκης, ὃν ὑμεῖς θέλετε· ἰδοὺ ἔρχεται, λέγει κύριος παντοκράτωρ. καὶ τίς ὑπομενεῖ ἡμέραν εἰσόδου αὐτοῦ; ἢ τίς ὑποστήσεται ἐν τῇ ὀππασίᾳ αὐτοῦ; διότι αὐτὸς εἰσπορεύεται ὡς πύρ χωνευτηρίου καὶ ὡς πῶα πλυνόντων” (RAHLFS-HANHART, 2006).

³⁰⁶ Em um artigo publicado na mesma revista (*The Art Bulletin*), em 1949.

uma identificação com o imperador; é improvável que um mortal comum estaria assim acompanhado (DELBRUECK, 1949: 216).³⁰⁷

Outro problema é que não se conhece nenhuma visita desse imperador ao Ocidente, e, se fosse o caso, ele estaria acompanhado pelo seu co-imperador Valentiniano III. As botas que ele usa são botas de viagem, que a etiqueta mandava que se retirasse quando na urbe de Roma, e provavelmente em outras cidades também. Para Delbrueck, portanto, a cena deve se passar no Oriente. Ele defende que as portas não pertencem originariamente a Santa Sabina, pois se relacionam mais aos surpreendentes mosaicos encontrados nas escavações do palácio de Teodósio II em Constantinopla do que a uma obra romana do século V. Outra hipótese aventada é que o personagem poderia ser um alto dignitário, o prefeito do pretório, por exemplo, mas a presença do anjo não condiz com essa hipótese. Em suma, Delbrueck explicita o problema da interpretação de Kantorowicz, mas sua hipótese também apresenta grandes problemas, embora ele a proponha com o mesmo grau de certeza:

Além das alternativas sugeridas aqui, não parece haver nenhuma outra explicação possível para a cena. Um tema do Antigo Testamento deve ser excluído pela presença da cruz. Não encontrei nada que se encaixasse no Novo Testamento nem nos apócrifos. O *chlamydatus* não pode, em nenhuma circunstância, ser considerado uma representação de Cristo; suas vestes oficiais e suas botas de viagem afastam uma tal identificação (DELBRUECK, 1949: 217).³⁰⁸

Percebe-se que o problema da identificação do personagem reside na peculiar mistura de elementos religiosos, no caso, o anjo e o edifício sacro, e as vestes oficiais, de um alto dignitário do governo secular. O francês Jean-Michel

³⁰⁷ “[His] fibula lacks the three pendants which were a prescribed part of the imperial fibula; the nimbus, too, is lacking; but both could have been painted on, since the panels were certainly polychromed. Moreover, the personage wears no diadem, but rulers removed their crowns when in the house of God. The presence of the angel speaks strongly in favor of an identification with the Emperor; it is unlikely that an ordinary mortal would be so accompanied” (DELBRUECK, 1949: 216). Tradução nossa.

³⁰⁸ “Aside from the alternatives suggested here, there would seem to be no other possible explanation for the scene. An Old Testament theme is excluded by the presence of the Cross. I have found nothing that fitted it in the New Testament or its Apocrypha. The *chlamydatus* can under no circumstances be regarded as a representation of Christ; his official dress and his riding boots preclude such an identification” (DELBRUECK, 1949: 217). Idem.

Spieser, em seu artigo sobre as portas,³⁰⁹ concorda com o livro de Gisela Jeremias sobre as mesmas. Ela acredita que o personagem principal deva estar ligado, de alguma forma, à história da própria Igreja de Santa Sabina, e propõe que a cena represente Pedro, o padre ilírio fundador da igreja, sendo nomeado bispo, alguns anos depois da construção da basílica. Spieser tende a concordar, mas também deixa a questão em aberto, afirmando, ao final, que “a única conclusão que pode ser admitida, por enquanto, é que é difícil não ver ao menos uma dimensão histórica nessa cena” (SPIESER, 1991: 71).³¹⁰ Pois também aí há um problema: se o personagem é um bispo, por que não usa roupas eclesiásticas, e sim as de uma autoridade civil? Em suma, sem uma identificação correta do personagem de clâmide, fíbula e botas, o problema é insolúvel, e uma interpretação precisa, impossível. Se se pode imaginar que o personagem em questão é uma figura histórica, também não se pode negar a presença de um forte elemento religioso e quase “atemporal”, a partir do anjo, do edifício encimado pela cruz, e, principalmente, pelas cortinas, abertas, como a “revelar” o personagem.

Essa ambiguidade entre o temporal e o espiritual abre caminho para um uso político mais explícito do motivo, que ganha terreno durante o século V, culminando nos dípticos consulares de marfim, nos quais os cônsules romanos e constantinopolitanos são mostrados entre cortinas. Um precedente isolado é o *Díptico de Probianus*, *vicarius* de Roma, que, como vimos, não traz cortinas, mas um *aulaeum*. De 428 é o díptico do cônsul Félix, do qual apenas a placa esquerda se conservou (Figura 257). E de meados do século V é este outro, do Tesouro da Catedral de Novara (Figura 258). Se, nas obras do final do século IV, o motivo foi usado principalmente em obras com sentido puramente religioso, isso não quer dizer que não pudesse haver um uso secular do mesmo, como se pode verificar na chamada *Canastra de Proiecta*, um baú matrimonial, certamente um presente de casamento (Figura 259). Inteiramente feita de prata, ela faz parte do chamado

³⁰⁹ O artigo de Spieser foi publicado em 1991 no *Journal des Savants*; o livro de Jeremias foi publicado em 1980: JEREMIAS, Gisela. *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*. Tübingen: E. Wasmuth, 1980.

³¹⁰ “[La] seule conclusion qui paraît pouvoir être retenue pour l’instant est qu’il est difficile de ne pas voir au moins une dimension historique dans cette scène” (SPIESER, 1991: 71).

Tesouro do Esquilino, e hoje se encontra no *British Museum*. Composto de um corpo principal e uma tampa, ambos em forma piramidal, mas de forma reciprocamente invertida, ele mostra a noiva e duas damas entre cortinas, sendo que aquela carrega um objeto semelhante à própria canastra. Na tampa, *putti* e imagens da mitologia pagã, e, ao mesmo tempo, a inscrição: SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHR[ISTO] – *Que Secundus e Proiecta vivam em Cristo*. A peça, do final do século IV, mostra outra forma de uso do motivo: nem totalmente profano, haja vista a inscrição, mas nem totalmente sacro (no sentido cristão), pois ainda havia espaço para símbolos pagãos nos objetos e festividades matrimoniais.

Alguns objetos de cerâmica circularam poucos anos atrás no mercado antiquário, e foram estudados em um artigo de Annewies van den Hoek (2013); eles podem ajudar a esclarecer como o motivo das cortinas passou a ser usado também com uma significação política. São três fragmentos de cerâmica e um molde, que apresentam um cônsul, entre cortinas, ladeado pelos apóstolos Pedro e Paulo (Figura 260); uma inscrição permite identificar o cônsul: *Anici(us) Auchen(us) Bassus, v(ir) c(larississimus)*. Houve três homens com o nome de Anicius Auchenius Bassus: um foi prefeito de Roma em 382, e dois foram cônsules, um em 408 e o outro em 431. Para Hoek, eles eram todos parentes, talvez mesmo avô, filho e neto. Em dois dos fragmentos, o cônsul segura um cetro com três bustos, o que pode indicar três governantes. O único período em que houve três imperadores foi no início de 408: Honório era imperador no Ocidente, Arcádio e Teodósio II eram césaes. Hoek, seguindo a opinião de Alan Cameron e Jeffrey Spier, acredita que as peças sejam desse ano, e que sejam oriundas do norte da África. Hoek apresenta uma hipótese que talvez explique a peculiar iconografia:

Colocar um cônsul numa posição central entre os dois maiores santos de Roma e do cristianismo é uma notável interpenetração de imagens seculares e religiosas. Esse desvio da prática iconográfica normal e o envolvimento de Anicius Auchenius Bassus faz sentido num contexto político e ideológico específico, de duração relativamente curta. Desde o início do século IV, as províncias romanas da África estiveram envolvidas num violento conflito entre duas facções cristãs: os católicos e os donatistas. [...] Em geral, as igrejas donatistas eram mais fortemente representadas em áreas rurais e os católicos se identificavam mais com as classes altas que dominavam as cidades e possuíam grandes propriedades. Ocasionalmente, as autoridades imperiais tentavam resolver os conflitos, mas suas medidas inexpressivas eram aplicadas apenas esporadicamente. Governadores e magistrados locais (muitos ainda pagãos) não desejavam impor medidas impopulares, e os latifundiários estavam relutantes em ver

seus camponeses donatistas (e suas colheitas) perturbados por medidas punitivas. [...] Os comandantes das milícias locais tinham se revoltado contra o governo romano e recebiam apoio de camponeses aliados à causa donatista, e de alguns dos líderes donatistas. Gildo, um rico latifundiário com vastas propriedades e forças militares à sua disposição, liderou uma revolta particularmente perigosa em 397/398, que, se tivesse tido sucesso, poderia ter levado à separação do norte da África da parte ocidental do Império. Essa revolta conseguiu obstruir a *annona* daquele ano, o transporte de grãos para Roma. Por causa da invasão das províncias ocidentais por tribos germânicas, a Itália tinha se tornado cada vez mais dependente da África, tanto como fonte de alimentos quanto como local de refúgio. Esses fatores levaram a administração romana a considerar a disputa eclesiástica na África mais a sério e lidar com a situação mais decisivamente. [...] Em consequência, a causa donatista foi condenada e as leis subsequentes foram aplicadas mais rigorosamente. Essa política derrubou o forte movimento e levou o cisma praticamente ao fim. [...] Agostinho pode ter tido uma conexão pessoal com Anicius Auchenius Bassus, o cônsul de 408. Este escreveu o epitáfio para o túmulo de Mônica, a mãe de Agostinho, que morrera em Ostia, onde os Anicii tinham propriedades. Além disso, quatro editos do período do consulado de Bassus mostram como a administração imperial tentou injetar sua autoridade no conflito donatista. A composição da tampa de Vermeule, misturando tão visivelmente a autoridade romana secular e eclesiástica, reflete essa intervenção dos altos oficiais do Estado nos assuntos das igrejas africanas (HOEK, 2013: 144-6).³¹¹

Com efeito, desde o reinado de Teodósio e a derrota dos arianos, a

³¹¹ “Placing the consul in a central position between the two major saints of Rome and Christianity is a remarkable intertwining of religious and secular imagery. This deviation from standard iconographic practice and the involvement of Anicius Auchenius Bassus makes sense in a particular political and ideological context, one that was of relatively short duration. From the early fourth century onwards the Roman provinces of Africa had been involved in a violent conflict between two Christian factions: the Catholics and Donatists. [...] In general, the Donatist churches were more strongly represented in rural areas and the Catholics were more identified with the upper classes that dominated the cities and owned wealthy estates. Occasionally the imperial authorities tried to resolve the conflicts but their half-hearted measures were only sporadically enforced. Governors and local magistrates (many of them still pagan) seemed unwilling to impose unpopular rulings, and landowners were reluctant to have their Donatist peasants (and their crops) disturbed by punitive measures. [...] Local militia commanders had revolted against Roman rule and received support from peasants allied with the Donatist cause and from some of the Donatist leaders. Gildo, a rich landowner with vast estates and military forces at his disposition, led a particularly dangerous uprising in 397/398, which, if successful, could have led to the secession of North Africa from the western Empire. His revolt managed to obstruct the *annona*, the grain shipments to Rome in that year. Because of the invasion of the western provinces by German tribes, Italy had become increasingly dependent on Africa, both as a source of food and as a place of refuge. These factors led the Roman administration to take the ecclesiastical struggle in Africa more seriously and deal with the situation more decisively. [...] As a result, the Donatist cause was condemned and the subsequent laws were more strictly enforced. These policies broke the powerful movement and brought the schism to a virtual end. [...] Augustine may have had a personal connection to Anicius Auchenius Bassus, the consul of 408. The latter wrote an epitaph for the tomb of Monica, Augustine’s mother who died in Ostia, where the Anicii had estates. In addition, four edicts from the period of Bassus’s consulship show how the imperial administration tried to inject its authority into the Donatist conflict. The composition of the Vermeule cover, blending so visibly Roman ecclesiastical and secular authority, reflects this intervention by high officials of the state into the affairs of the African churches” (HOEK, 2013: 144-6). Tradução nossa.

administração romana e os bispos católicos estavam mais alinhados. A situação na África abriu uma brecha para a ambiguidade entre o temporal e o espiritual, que se faz perceptível também no painel das portas de Santa Sabina. Hoek nada comenta sobre as cortinas nos fragmentos de cerâmica, mas podemos, seguindo sua linha de raciocínio, imaginar que, se a presença dos apóstolos junto ao cônsul serve para legitimar a intervenção oficial nos assuntos da Igreja, as cortinas, um elemento com tradicional sentido religioso, também tivessem essa função de legitimação, pois investiria o cônsul com uma autoridade espiritual. A partir daí, o motivo, ao longo do século V, pôde ser usado com um significado político, até chegar aos dípticos consulares de marfim. O processo parece ter ocorrido de forma um pouco mais complexa do que a sugerida por Eberlein: apesar de uma potencial ambiguidade do motivo, seu uso artístico foi, a princípio, exclusivamente religioso, desde seu surgimento nas últimas décadas do século IV, até que o motivo saiu da esfera puramente religiosa e adentrou nas representações seculares, como na canastra matrimonial, e depois, já no início do século V, políticas. Mas mesmo com a ambiguidade que o motivo estava ganhando, perceptível em Santa Sabina, ele continuou sendo usado predominantemente em obras com significado religioso, e ao longo do século V e VI o número dessas é bem maior do que aquelas com um teor secular ou político, a começar pelos próprios sarcófagos.

Outra obra importante a trazer cortinas: os mosaicos da Basílica de Santa Maria Maggiore, presentes nos clerestórios dos dois lados da nave e no arco triunfal, executados durante o pontificado de Sixto III (432-440), pouco tempo posterior, portanto, às Portas de Santa Sabina (Figura 261 – o baldaquino em primeiro plano e o mosaico absidal são de épocas posteriores). Eberlein, ao comentar sobre o monumento, apesar de reconhecer a importância que os precursores e antepassados de Cristo têm nos mosaicos, sugere que as cortinas cumprem apenas a função de enfatizar aqueles personagens que cumprem um papel “senhorial”, ou seja, como governantes:

Em edifícios, aparece o motivo das cortinas em Santa Maria Maggiore em Roma. Ele é recorrente, e aparece não menos de oito vezes nos mosaicos das paredes da nave e no arco triunfal do presbitério. Os edifícios colocados em evidência desse modo estão atrás ou ao lado das cortinas, na seguinte sucessão bíblico-histórica: Abraão e Isaac na separação de Abraão e Lot; Abraão (e sua mulher) na hospitalidade aos três anjos; Isaac dando a bênção a Jacó e negando-a a Esaú; Moisés e Aarão na sua missão como

exploradores; Moisés com Aarão e Kaleb na tentativa de lapidação da parte dos israelitas; José na sua Anunciação; e finalmente, a apresentação do Menino Jesus no Templo.³¹² As casas são representadas em uma forma simples, com teto de duas águas. Somente atrás de Isaac, e para colocar em evidência o Templo, aparece uma fachada de quatro colunas [...]. Não pode haver dúvida de que, com o último edifício, é sugerido o Templo [...]. Do grande número de exemplos, resulta sempre que somente os personagens privilegiados são caracterizados pelo motivo das cortinas. Esses personagens são, muitas vezes, chefes de sua família e, além disso, há outro elemento que conecta os personagens colocados em evidência: Abraão, Isaac e Jacó são todos patriarcas, de cuja estirpe, passando por José, que é importante por sua ligação com Davi, Cristo veio ao mundo. Desse modo, o motivo cumpre uma constante significativa: é a “Casa do Senhor”, que, através da história bíblica, é prolongada, com a inclusão do Tabernáculo, até o ponto de chegada: o Templo [...] (EBERLEIN, 1982: 37-8).³¹³

Portanto, os mesmos edifícios que apresentam cortinas por serem, segundo Eberlein, “palácios senhoriais”, são todos relacionados a personagens que são precursores e/ou antepassados de Cristo, representando também protótipos do Tabernáculo e do Templo de Salomão. A alusão que é feita, como admite o próprio Eberlein, é à continuidade da aliança e ao plano divino, protegendo a linhagem que permitiria o advento do Messias. Ora, em um artigo no *Art Bulletin*, publicado poucos anos antes do livro de Eberlein, Suzanne Spain, embora não discuta a questão das cortinas, chama a atenção para a complexa inter-relação entre as cenas dos dois testamentos nos mosaicos, tanto os da nave quanto os do arco, e a importância do mesmo pensamento tipológico que encontramos na Lipsanoteca de Brescia (1979:

³¹² A interpretação dessas cenas é sujeita a controvérsias e existem várias hipóteses (SPAIN, 1979).

³¹³ “In der Gebäudefront tritt das cortina-Motiv in Sta. Maria Maggiore zu Rom auf. Es kommt nicht weniger in den achtmal in den Mosaiken von Langhauswänden und Triumphbogen (432-440) vor. Die mit ihm ausgezeichneten Gebäude stehen hinter oder bei (in biblisch-historischer Abfolge:) Abraham (und Isaak) in der Trennung zwischen Abraham und Lot, Abraham (und seiner Frau) in der Bewirtung der drei Engel, Isaak bei der Erteilung seines Segens an Jakob sowie der Verweigerung des Segens an Esau, Mose und Aaron in der Aussendung der Kundschafter, Mose mit Aaron und Kaleb in der versuchten Steinigung durch die Israeliten, Joseph in der Verkündigung an ihn und schließlich am Tempel in der Darbringung Jesu. Die Häuser sind in einfacher Kastenform mit flachem Giebeldach wiedergegeben, nur hinter Isaak und zur Kennzeichnung des Tempels erscheint eine viersäulige Tempelfront [...]. Kein Zweifel kann sein, daß mit dem letzten Gebäude in obiger Abfolge der Tempel gemeint ist [...]. Aus der Aufzählung geht hervor, daß immer nur die Häuser bevorzugter Personen mit dem Vorhangmotiv ausgezeichnet werden; sie sind jeweils die Oberhäupter ihrer Familie. Darüber hinaus verbindet die so Hervorgehobenen noch eines: Abraham, Isaak und Jakob sind die Erzväter, aus deren Stamm über Joseph, der wegen der Verbindung mit David wichtig ist, Christus in die Welt kommen wird. Damit schafft das Motiv eine sinnvolle Konstante: Es ist das ‚Haus des Herrn‘, das durch die biblische Geschichte hindurch gekennzeichnet wird unter Einbeziehung der Stiftshütte bis zu dem Schlußpunkt des Tempels [...]” (EBERLEIN, 1982: 37-8).

525): “Se nos voltamos para os [...] mosaicos no arco triunfal e para o ciclo do Antigo Testamento nos painéis da nave, percebemos que comprovações do plano divino, do papel da profecia, e da esperança messiânica e seu cumprimento estão na base do programa da decoração”³¹⁴ de Sta. Maria Maggiore.

Nas figuras 262 e 263 podemos ver mais detalhes dos mosaicos do arco triunfal, que são justamente os de mais difícil interpretação: no lado esquerdo do arco, vemos, de cima para baixo, uma cena geralmente identificada como a *Anunciação a José e Maria*, e na qual Spain propõe que se veja, na verdade, uma *Anunciação a Sara e a Abraão*: a mulher de vestido dourado tem sido considerada, na historiografia, como uma imperialização de Maria, ou, dito de outro modo, como o exemplo mais antigo da iconografia de *Maria Regina*. Spain acredita que isso é improvável pelas seguintes razões: os três exemplos seguros e mais antigos de *Maria Regina* em Roma, todos ligados à população grega da cidade, são: um afresco na Igreja de Sta. Maria Antiqua, descoberto como a terceira camada de um "palimpsesto" mural, datado de meados do século VI; um mosaico, originalmente parte de um oratório em S. Pedro, mas agora em S. Marco de Florença; e um ícone da Basílica de Sta. Maria de Trastevere. Em cada um desses três exemplos, Maria veste um vestido escuro, um grande colar de joias, e uma coroa com longos pingentes, ou seja, a indumentária de uma imperatriz bizantina. E a mulher de dourado dos mosaicos de Sta. Maria Maggiore não usa essa indumentária; ela usa uma túnica com cinto, dalmática, e trabea: a vestimenta característica das mulheres de alta classe na Antiguidade Tardia e no início do Império Bizantino. Os paralelos mais próximos estão na procissão de mártires no clerestório de Sant'Apollinare Nuovo, em Ravena. Além disso, Averil Cameron demonstrou que não há evidências para uma tal exaltação de Maria antes de meados do século VI; a ascensão do culto de Maria na segunda metade do século VI foi resultado, segundo Cameron, de um “patrocínio imperial deliberado em assuntos religiosos, bem como artísticos”, por

³¹⁴ “If we turn now to the other mosaics on the triumphal arch and to the Old Testament cycle in the panels of the nave, we shall find that demonstrations of divine planning, of the role of prophecy, and of the messianic hope and its fulfillment are basic to the program of decoration” (SPAIN, 1979: 525). Tradução nossa em citações de Suzanne Spain.

Justino II e Sofia” (CAMERON *apud* SPAIN, 1979: 530).³¹⁵ Ademais, não se conhece nenhuma anunciação com tantos anjos, e nenhuma anunciação a José é conhecida na arte paleocristã. Se a dama de dourado não é Maria e o homem não é José, quem seriam eles? Segundo Spain, trata-se de Sara e Abraão, sendo comunicados do nascimento de Isaac, mesmo em idade avançada; os três anjos que receberam hospedagem do casal se encarregam de dar-lhes a mensagem, primeiro a Abraão, depois a Sara. Nessa cena, pode-se ver claramente um edifício guarnecido de cortinas, com um telhado de duas águas, atrás do personagem masculino, seja José ou Abraão.

No registro logo abaixo, uma Adoração dos magos, na qual o Menino Jesus recebe as homenagens, sentado em um “trono”, ou seja, uma poltrona luxuosa com um alto espaldar, que, como vimos, não implica necessariamente um trono, embora, no entanto, essa possível referência a uma posição monárquica de Jesus é explicada por Spain a partir do sentido profético dos mosaicos: uma “profecia de Isaías pode ter encorajado o uso de um modelo iconográfico imperial para a ilustração do jovem rei adorado pelos gentios: [...] ‘porque um menino nos nasceu, um filho nos foi dado; a soberania repousa sobre seus ombros [...]. Seu império será grande e a paz sem fim sobre o trono de Davi e em seu reino’ (Isaías 9: 5-6)” (SPAIN, 1979: 526).³¹⁶ Aqui também aparece a dama de dourado, que tem sido por anos igualmente identificada como uma *Maria Regina*, mas, se é esse o caso, quem é a mulher que aparece logo à direita do “trono” do Menino Jesus, de vestido azul-escuro e um véu sobre a cabeça? Essa, como defende Spain, é a iconografia “quase padronizada” de Maria na Antiguidade Tardia, sendo mais provável que seja ela, enquanto a outra seria Sara, tendo atrás de si seu marido Abraão; as variações no aspecto de Abraão (em alguns painéis com barba e cabelos brancos, como Pedro, e em outros com barba e cabelos negros) seriam explicáveis por restaurações feitas

³¹⁵ “[Deliberate] imperial patronage in religious affairs as in art’ by Justin II and Sophia” (CAMERON *apud* SPAIN, 1979: 530-1).

³¹⁶ “A prophecy of Isaiah may have encouraged the use of an imperial iconographic model for the depiction of the young king adored by Gentiles: [...] For to us a child is born, to us a son is given; and the government will be upon his shoulder [...]. Of the increase of his government and of peace there will be no end, upon the throne of David, and over his kingdom [...]’ (Isaiah 9: 2-3, 6-7)” (SPAIN, 1979: 526).

ao longo dos séculos. Abaixo desse painel, há o painel do Massacre dos Inocentes, e uma representação sintética de Jerusalém. Do lado direito, no alto, vemos um casal ao centro, dando-se as mãos, enquanto várias pessoas estão ao redor, inclusive a dama de dourado, com o Menino Jesus ao colo, e, do outro lado, o homem de barbas brancas, com as mãos veladas, vários anciãos atrás de si, e, ao fundo, outro edifício guarnecido de cortinas é perceptível; a interpretação mais comum diz que se trata da *Apresentação do Menino Jesus no Templo*: a dama de dourado seria Maria, e o casal seria o velho Simeão e a profetisa Ana; Spain acredita tratar-se, antes, dos *Esponsais de José e Maria*, uma vez que os dois realizam o gesto tradicional de matrimônio na sociedade romana, a *dextrarum junctio*, e a presença de Abraão e Sara, esta com o Menino Jesus, seria explicável como uma visão, antecipando o cumprimento das profecias; abaixo desse registro, está o painel mais misterioso de todo o conjunto, no qual dois grupos parecem se encontrar, e vemos o Menino Jesus no grupo da direita, e atrás dele aparece novamente o casal com a dama de dourado e um grupo de quatro anjos, e no outro grupo, um homem com vestes visivelmente imperiais (diadema, clâmide e botas vermelhas) e um homem trajando um *pallium*, com o tórax descoberto e um cajado, e um grupo de dignitários. A interpretação desse mosaico que tem sido mais aceita é como o encontro da Sagrada Família com Afrodósio (ou Afrodísio em algumas fontes), um governador egípcio, durante sua fuga ao Egito; as fontes dessa história são livros apócrifos como o *Liber de Infantia Salvatoris*, ou *Evangelho do Pseudo-Mateus*, uma compilação latina de dois outros apócrifos: o *Protoevangelho de Tiago* e o *Evangelho de Tomé*. Spain tem bons argumentos de que o mosaico não representa o encontro da Sagrada Família com Afrodósio: a diferença do mosaico em relação à narrativa; a raridade do episódio na arte paleocristã e bizantina; a atitude cuidadosa da Igreja em relação ao cânone, e em consequência a falta de episódios apócrifos na arte da época; e, finalmente, a possibilidade de que o episódio só tenha aparecido em textos tardios, posteriores ao mosaico. Por outro lado, alguns autores propuseram que o personagem com clâmide seja um imperador romano: a hipótese de Nina Brodsky é a de que o personagem seja Valentiniano III, imperador do Ocidente de 425 a 455, contemporâneo ao mosaico, portanto; já Ursula Schubert defendia que o personagem fosse Otávio Augusto, imperador

contemporâneo ao nascimento de Cristo. Para Spain, ambas as teses são improcedentes, pois personagens mortais só muito raramente aparecem junto com personagens bíblicos na arte paleocristã, e no início do século V as lendas a respeito de Augusto ainda não haviam se desenvolvido. No entanto, o personagem é, sem dúvida, um imperador, ou ao menos um monarca, pois sua indumentária não deixa dúvidas. A tese de Spain é que o personagem “imperial” é o Rei Davi, e o homem com o peito descoberto seria o profeta Isaías. Ambos se encontram com o Menino Jesus para demonstrar o cumprimento das profecias anunciadas por ambos, e o casal que acompanha o Menino seria, obviamente, Abraão e Sara, que receberam as promessas de uma frutífera descendência; ela argumenta que tais justaposições dos dois testamentos são comuns na arte paleocristã (1979: 519-25). No registro abaixo, temos os três magos se apresentando a Herodes, identificado pelo nome no mosaico, e abaixo dessa cena se vê a representação simbólica de Belém, da mesma forma que Jerusalém aparece do lado esquerdo. E, finalmente, nos mosaicos da nave, os painéis que contêm cortinas são quatro (Figuras 264, 265, 266 e 267): a Bênção de Isaac a Jacó e sua negação a Esaú; a Revolta contra Moisés e Aarão e sua salvação do apedrejamento; a Separação de Abraão e Lot; e a Hospitalidade de Abraão aos três anjos. Assim, no fim das contas, as cenas em que aparecem edifícios com cortinas são os que envolvem os seguintes personagens: Abraão, Sara e Lot; Isaac, Esaú e Jacó; e Moisés e Aarão: a linhagem dos patriarcas que deu origem ao povo de Israel, especialmente Abraão e Sara, e o profeta do Êxodo e seu irmão. Mas, há um mosaico com o Encontro entre Abraão e Melquisedec, sem cortinas nem edifícios. Aparentemente, ou as cortinas são distribuídas conforme a ambiência da cena, ou para marcar a proximidade das casas dos patriarcas e/ou do Tabernáculo, mas Davi, por exemplo, não recebe cortinas, nem Herodes, o que seria o caso se elas representassem tão somente edifícios senhoriais ou reais.

Pode datar dessa mesma época, ou seja, dos anos 430-40, um outro relicário de marfim, hoje no Museu Arqueológico de Veneza: a *Capsela de Samagher*, também chamada de *Canastra de Pola*, encontrada em 1906 na região homônima da Croácia, sob as ruínas da Basílica de S. Hermágoras (Figura 268). Sua datação, como a maioria das obras paleocristãs, é sujeita a muitas discussões (JENSEN,

2011: 95-6). Seu lado traseiro mostra figuras femininas e masculinas, orantes, sob cortinas, e há um certo consenso de que a composição retrata o presbitério da antiga Basílica de S. Pedro (MANCINELLI, 1996: 15-6). Aparentemente, grandes cortinas separavam o presbitério da nave. Vimos que existiam cortinas nas igrejas, mas estas, numa das mais importantes basílicas do mundo cristão do século IV, tinham certamente uma maior importância simbólica. Ainda no terreno do marfim, mas bem posterior a essas obras, é o Marfim de Dijon (século VI), sobre o qual discutimos no capítulo anterior (ver Figura 191), no qual os apóstolos estão reunidos com Cristo ao redor de um cesto com rolos, e um par de cortinas emoldura a cena.

5.3.2 – O parapetasma e o motivo das cortinas nos sarcófagos

Era comum, nos sarcófagos produzidos na(s) oficina(s) romana(s), desde os tempos pagãos, a presença de um tecido estendido atrás do retrato do falecido, às vezes representado em corpo inteiro, outras vezes somente o busto, chamado pelos estudiosos modernos de *parapetasma*,³¹⁷ da palavra grega que designava um véu ou qualquer objeto estendido diante de outro; é o momento de dedicarmos alguma atenção a esse motivo. Como vimos, ele era bastante comum nos sarcófagos pagãos, seja sustentado por gênios alados, seja amarrado por nós nos cantos superiores do nicho reservado ao retrato; é um motivo fortemente ligado ao hábito de se retratar o falecido, e pode haver algum parentesco, na sua origem, com a *imago clipeata*. Há uma variedade de formas nas quais o motivo é usado; em muitos sarcófagos mitológicos ele está presente apenas na tampa, atrás dos retratos, como no sarcófago com temas dionisíacos de Quintus Marcius Hermes e Marcia Thraso,

³¹⁷ O verbete no Liddell-Scott define a palavra como *cortina* ou *tecidos pendentes*, mas também como *qualquer coisa estendida diante de outra*, trazendo ainda os sentidos metafóricos de *cobertura* ou *tela*; eis a transcrição com as referências (LS, 1996: s/p): “*παραπέτασμα*, ατος, τό, *that which is spread before a thing, hanging, curtain, παραπετάσματα πακίλα* Hdt. 9.82; π. Μηδικά Ar. Ra 938; τό π. Κύπριον Id. Fr. 611; π. λιτόν IG I².330.6: metaph., *screen, cover, ταῖς τέχνηαις ταύταις παραπετάσμασιν ἐχρήσαυτο* Pl. Prt. 316e, cf. D.45.19; *τά χρήματα..π. τοῦ βίου* Alex. 340 (=Antiph. 327); *εἶχεν δέ π. τήν ἐρημίαν* Men. 406.4. II. pl., *mantlets, Agath. 3.7.*” No verbete do *Patristic Greek Lexikon*, de G. Lampe, além desses mesmos sentidos literais, há exemplos dos seguintes sentidos metafóricos nas fontes patrísticas: a) uma expressão obscura na literatura pagã; b) um afastamento do mundo; c) um véu entre o humano e o divino; d) a carne como envoltório ou veste; e) a Divindade na Encarnação (LAMPE, 1968: 1023). Como se vê, uma palavra com um sentido original preciso, mas bem versátil em sentidos metafóricos.

na Necrópole Vaticana (Figura 269). Porém, muitas vezes o retrato com parapetasma é o tema principal do sarcófago, como nesse pseudo-sarcófago do Museu Pio Cristiano, que traz no centro o retrato de um jovem de corpo inteiro, com saiote militar, sobre o parapetasma, erguido por dois grandes gênios alados, sob os quais se deitam a Terra e o Oceano (Figura 270); a inscrição nos diz que o defunto pertencia à ordem equestre. Apesar de estar no Museu Pio Cristiano, a iconografia é completamente pagã.

O significado desse motivo é tão obscuro quanto o das cortinas, e existem várias interpretações, mas, ao contrário das cortinas, que inspiraram o livro de Eberlein, há décadas não aparecem novas discussões. Bovini passa em revista as opiniões acerca do motivo até a época de seu livro (BOVINI, 1949: 57-8), e nos diz que Franz de Ruyt propõe que, quando o parapetasma é erguido por gênios ou vitórias, a intenção seria indicar que o morto passou às regiões superiores. Já Franz Cumont (1938) acredita que o tecido signifique uma veste luminosa que a pessoa receberia de psicopompos benfazejos, no processo de levá-la aos céus; o dado curioso da interpretação de Cumont é que ele acreditava que esse simbolismo seria derivado de apócrifos judaicos, como a *Ascensão de Isaías* e o *Livro de Enoque*, o que pressupõe uma considerável influência de concepções judaicas sobre as populações pagãs cultas que utilizavam sarcófagos de mármore. Danilo Mazzoleni (2000: 243) afirma que essa hipótese de Cumont não encontrou muitos seguidores. Já Marucchi afirma (em um livro de 1910) que o tecido representa o ingresso da pessoa nos “tabernáculos eternos”, e Grossi-Gondi o interpreta, em 1923, como uma referência genérica ao além. Percebe-se que todas essas hipóteses são muito semelhantes entre si, e todas são um tanto quanto vagas. Bovini considera que todas essas interpretações são plausíveis, mas chama a atenção para a possibilidade de que tecidos ou véus fossem efetivamente utilizados nos ritos fúnebres, e ao mesmo tempo transmite a advertência de De Ruyt e Floriani-Squarciapino (em 1943) de que o sentido original do motivo poderia ter se perdido, e, nesse caso, os artistas continuavam usando-o apenas por uma questão de tradição, ou para dar maior ênfase ao retrato do comitente, colocando-o sobre um fundo mais dinâmico. No dicionário de iconografia paleocristã organizado por Fabrizio Bisconti (2000), Danilo Mazzoleni, autor do verbete *parapetasma*, não

menciona nenhuma nova interpretação, e aponta que a ausência de fontes específicas impede uma hipótese mais precisa.

Porém, em um artigo de 1939, William Lameere, diretor da *Academia Belgica* nos anos 1950, propôs uma hipótese interessante, que é mencionada por Bovini apenas em nota, e de forma alguma por Mazzoleni. Ele segue a linha de interpretação de Cumont, inclusive agradecendo-o pela ideia do artigo, em nota. Poucos anos antes, um sarcófago com parapetasma havia sido encontrado e publicado por Franz de Ruyt, em um artigo de 1936, e que ficou conhecido como *Sarcófago de Pantano Borghese* (da região de Roma onde foi encontrado), depois levado para o Museu de História e Belas Artes de Bruxelas (Figura 271), e a interpretação de De Ruyt é o ponto de partida da discussão de Lameere. Em relação à origem do motivo, De Ruyt sugeriu que, à imagem do véu inflado dos deuses, que simbolizava os céus³¹⁸, se somou uma iconografia da arte etrusca, no caso, o lençol que aparece nas pinturas de tumbas etruscas, como na *Tumba de Pulcella* da *Necrópole de Tarquínia*, na região do Lácio, na qual dois gênios envolvem um morto em um lençol, da mesma maneira que Hipnos e Tânatos o fazem em alguns vasos gregos. Pois bem, Lameere concorda com o pressuposto de De Ruyt de que o parapetasma tem um sentido escatológico, não sendo apenas uma decoração de fundo ou a indicação de um ambiente fechado, mas, em sua hipótese, ele inverte o argumento. Para Lameere, se o parapetasma tem um sentido escatológico, o seu nuance exato não é o mesmo do lençol inflado dos deuses, que sugere a abóbada celeste. Ele argumenta que o parapetasma dos sarcófagos é completamente diferente do véu das divindades celestes: este faz parte da veste da divindade ou está em suas próprias mãos, enquanto aquele é sustentado por gênios, e não faz parte da vestimenta da pessoa. Além disso, o véu das divindades forma um tipo de guarda-chuva, bem acima de suas cabeças, já o parapetasma fica por trás do personagem, e amolda-se à sua cabeça, nuca e ombros. Assim, Lameere rejeita a identificação feita por De Ruyt entre os dois panos, por causa da grande variedade de doutrinas místicas em curso naquela época, e também da grande diferença de

³¹⁸ Lembremo-nos do deus *Coelus* no Sarcófago de Junius Bassus, ou do véu que Sêmele segura em alguns sarcófagos com o mito de Endimião.

aspecto entre os dois, mas reconhece a similaridade entre o parapetasma e o lençol fúnebre que os dois gênios etruscos estendem sobre o morto, dizendo que o grande número de gênios dos sarcófagos romanos deriva realmente dos monumentos etruscos. Há, porém, uma diferença crucial: Hipnos e Tânatos, bem como os gênios etruscos, carregam um cadáver ou o envolvem com um lençol, mas nos sarcófagos os gênios sustentam um “retrato” da pessoa, de pé. Para Lemeere, é o surgimento da crença numa felicidade *post mortem*, tanto entre pagãos quanto entre cristãos, que explica a diferença iconográfica entre o lençol dos etruscos e o parapetasma dos sarcófagos: se vivessem de acordo com os preceitos de suas respectivas religiões, os comitentes poderiam nutrir esperanças de ir para um paraíso, ao invés do Hades monótono e sombrio dos antigos, fruto de uma época na qual a crença na vida espiritual ainda era pouco desenvolvida:

Que significa, a partir de então, esse véu, ou esse lençol, com o qual as potências sobrenaturais estão prestes, segundo De Ruyt, a envolver essa alma, prometida a uma vida melhor, e preservada da destruição? Para os espíritos religiosos dessa época, longe de ser um desaparecimento sem retorno, e o triste sepultamento de um cadáver, destinado a permanecer para sempre no seio da terra, a morte, que liberta, é uma viagem para as regiões inundadas de luz da abóbada celeste (LAMEERE, 1939: 54).³¹⁹

Então, talvez os gênios não estejam envolvendo o defunto num lençol, e sim retirando o lençol que impedia a pessoa de conhecer as verdades eternas, ou seja, o corpo. Segundo Lameere, só há duas possibilidades: ou os gênios alados vão envolver a pessoa com o véu, ou estão retirando-o. Para Lameere os gênios desvelam, ao invés de cobrir, os bustos dos defuntos, e esse motivo deve se harmonizar com os outros motivos e com as tendências místicas do século III. Ele cita mais alguns exemplos de composições semelhantes, como este outro sarcófago do Museu Pio Cristiano, também pagão (Figura 272), e chama a atenção para a unidade de inspiração dos monumentos citados, que levam a colocar o parapetasma em relação com as ideias religiosas do século III: a imortalidade celeste e a elevação

³¹⁹ “Que signifie dès lors ce voile ou ce linceul dont les puissances surnaturelles s'apprêteraient, selon M. De Ruyt, à recouvrir cette âme promise à une vie meilleure et préservée de la destruction? Pour les esprits religieux de cette époque, loin d'être une disparition sans retour et le triste ensevelissement d'un cadavre destiné à demeurer pour toujours dans le sein de la terre, la mort, qui délivre, est un voyage vers les régions inondées de lumière de la voûte céleste” (LAMEERE, 1939: 54). Tradução nossa.

às regiões superiores. Algumas fontes escritas do período comparam o corpo a uma veste: ele cita uma carta de Sêneca e uma passagem das *Enéadas* de Plotino, e ainda um texto de Plutarco sobre um antigo filósofo que afirmava que muitos costumes dos romanos tinham origem pitagórica. Em suma, para Lameere o parapetasma simboliza o desvelamento simbólico da alma, ao deixar o corpo.

No entanto, Lameere pretende que sua hipótese seja aplicável apenas a um grupo muito reduzido de sarcófagos, que atendam a um conjunto de requisitos: que dois gênios carreguem o véu atrás do busto da pessoa; que uma só pessoa esteja retratada; que o véu flutue livremente nas mãos dos gênios; e que a borda superior do véu forme, ao redor da cabeça do retratado, uma linha sinuosa. Ora, poucos sarcófagos cumprem todos esses requisitos, tanto que ele cita apenas seis: o de Pantano Borghese, um em Copenhague, na Gliptoteca Ny-Carlsberg; um no Camposanto de Pisa; e três em Roma: um na Catacumba de Pretextato; um no Museu Cristão de Latrão (hoje Museu Pio Cristiano); e um no Pátio dos Museus Vaticanos, todos, segundo o autor belga, pertencentes ao século III (1939: 56-7). Ele não menciona o sarcófago do Museu Pio Cristiano com o retrato do jovem militar, embora o mesmo pareça preencher seus requisitos. Essa escolha pode, no entanto, ser considerada um tanto quanto arbitrária, pois, se os tecidos estendidos atrás dos retratos dos falecidos têm um sentido escatológico, por que perderiam esse sentido se não estiverem nas mãos de um par de gênios? Ele diz que, nesse caso, se trata apenas de uma decoração de fundo; ora, o mesmo argumento poderia ser aplicado a todos os panos de fundo, sustentados por gênios ou não, pois todos funcionam, do ponto de vista formal, como uma moldura para os retratos, da mesma forma que os medalhões.

Nos sarcófagos cristãos, o parapetasma é adotado de dois modos principais: na tampa, atrás dos bustos, com os gênios, de forma muito semelhante aos sarcófagos pagãos, ou na frente do sarcófago, com retratos de corpo inteiro, sem gênios, geralmente atrás de figuras orantes. Não há sarcófagos cristãos com composições semelhantes ao que vimos em Pantano Borghese; existe apenas uma exceção, com um orante com parapetasma, sustentado por grandes gênios, na frente de um pseudo-sarcófago com “bons pastores” nos cantos, e golfinhos na tampa, pertencente ao Museu Nacional Romano (Figura 273); a peça é considerada

“neutra” por Koch (2000: 8). Mas o número de sarcófagos cristãos com parapetasma na tampa não é tão desprezível, e orantes de corpo inteiro, destacados pelo parapetasma (Figura 274), também são comuns; nesse caso, o tecido parece estar amarrado por dois “nós” nos cantos superiores. Há também um bom número de monumentos estrigilados em que o orante está centralizado, com a presença de apóstolos ou pastores nos cantos, como no sarcófago do Museu de Arles discutido no capítulo anterior (ver Figuras 180, 181 e 182); aqui, até os dois apóstolos dos nichos laterais têm atrás de si o parapetasma, e o fardo de rolos aos pés.

Enfim, essas são as principais formas de uso do parapetasma nos sarcófagos cristãos. Fazendo um levantamento manual nos três volumes do *Repertorium*, e contando também os fragmentos, pudemos encontrar, salvo engano, a seguinte distribuição: dos 1042 monumentos catalogados no primeiro volume, dedicado a Roma e cercanias, 41 apresentam o parapetasma. Já no segundo volume, que cataloga os sarcófagos do restante da Itália, Dalmácia e os de origem romana em museus estrangeiros, contam-se apenas nove com o motivo, de um total de 427. Finalmente, no terceiro volume, que trata da Gália e do norte da África, encontramos dez sarcófagos com parapetasma, de um total de 650. Isso nos dá que aproximadamente 3,9% dos monumentos localizados em Roma têm o motivo, enquanto que, no restante da Itália e nas províncias da Dalmácia, o total é 2,1%. Finalmente, na Gália e norte da África, apenas 1,5% das peças apresentam o motivo. Assim, do total de 2119 sarcófagos, distribuídos nos três volumes, cerca de 60 apresentam parapetasma, o que significa aproximadamente 2,8% do total dos monumentos catalogados no *Repertorium*, que exclui, é bom lembrar, as peças de Constantinopla e da Espanha. O livro de Bovini sobre os sarcófagos paleocristãos da Espanha nos permite pelo menos suprir em parte aquela ausência: dos 48 sarcófagos hispânicos analisados, apenas *um* traz um elemento semelhante ao parapetasma, 2% do total, mas, nesse único exemplar, o tecido parece estar dependurado em duas árvores, com uma mulher entre elas, à frente, e dois homens que se erguem atrás das árvores (Figura 275); segundo Bovini (BOV Esp, 1954: 115), trata-se da personagem bíblica de Suzana, no jardim entre os dois velhacos, ainda mais que o ciclo de Suzana é desenvolvido no restante do sarcófago; nesse caso, não se trataria de um parapetasma, mas de uma tenda, erguida com o fim de

proteger a privacidade da jovem durante o seu banho. Quanto aos sarcófagos de Constantinopla, a questão é mais complicada: segundo Brandenburg (2004: 16), são conhecidas ao todo cerca de 80 peças, mas não pudemos encontrar um catálogo ilustrado. Koch (2000) faz uma listagem sistemática, mas não é exaustivamente ilustrado como o *Repertorium*; de qualquer maneira, nunca nos deparamos com nenhuma fotografia de um sarcófago constantinopolitano em que um parapetasma estivesse presente. Em suma, somando o mini-catálogo de Bovini e o *Repertorium*, são listadas 2167 peças arqueológicas, entre sarcófagos e fragmentos, e desses, 61 apresentam o parapetasma ou algo símile, o que representa 2,8% do total, sendo que a maioria pertence aos sarcófagos mais antigos e produzidos na própria Roma ou na Itália, e se percebe que o uso do motivo foi decaindo nas províncias. Esses valores nos indicam que o parapetasma foi um motivo, a princípio, típico das oficinas romanas, como uma continuidade da tradição dos sarcófagos pagãos, depois difundido pela Itália e outras províncias, mas que foi sendo cada vez menos usado nas oficinas provinciais; enquanto o *volumen*, que, como se viu no capítulo anterior, permaneceu forte e com um alto percentual de uso mesmo na Gália, na Hispânia e em Ravena, a decadência do parapetasma é bem nítida. No catálogo alemão e no de Bovini constam apenas os sarcófagos cristãos, embora um número bem pequeno dentre eles podem ser, na realidade, pagãos. Obviamente, a frequência do parapetasma aumentaria bastante se considerássemos também todos os monumentos pagãos, mas não temos condições para isso. Os dados foram sintetizados na Tabela 3:

CATÁLOGO	LOCALIZAÇÃO DAS PEÇAS	Nº. DE PEÇAS COM PARAPETASMA	PERCENTUAL DO TOTAL	Nº. TOTAL DE PEÇAS
REPERTORIUM - VOLUME 1	ROMA E OSTIA	41	3,9%	1042
REPERTORIUM - VOLUME 2	ITÁLIA, DALMÁCIA, MUSEUS DO MUNDO	9	2,1%	427
REPERTORIUM - VOLUME 3	GÁLIA E NORTE DA ÁFRICA	10	1,5%	650
TOTAL DO REPERTORIUM		60	2,8%	2119
CATÁLOGO DE BOVINI	ESPAÑA	1	2,1%	48
TOTAL GERAL		61	2,8%	2167

Tabela 3 – Distribuição geográfica e percentual de sarcófagos e fragmentos com parapetasma.

Poderia o parapetasma dos sarcófagos cristãos ser interpretado da maneira proposta por Lameere para os monumentos pagãos? Por um lado, os cristãos não partilhavam das crenças pitagóricas de se considerar o corpo como uma simples veste, pois haviam herdado a ideia judaica da ressurreição do corpo. Por outro lado, não era claro se a ressurreição ocorreria na forma de um corpo material ou espiritual, havendo então um suficiente interesse na vida *post-mortem* para que as associações espirituais despertadas pelo motivo fossem atraentes também para os cristãos. Também se deve levar em conta a advertência de Bovini (BOVINI, 1949: 57-8), de que o motivo pode ter se tornado uma mera tradição decorativa, com seu sentido original (se é que o havia) esquecido pelo público e pelos artistas. O fato de se encontrar também apóstolos com o motivo, e não apenas os falecidos, depõe contra uma aplicação estrita da teoria de Lameere, mas isso não quer dizer que o motivo não pudesse ser interpretado num sentido de desvelamento espiritual.

O que nos leva de volta ao motivo das cortinas e à discussão de seu significado. Após sua aparição nas últimas décadas do século IV, quando o motivo das cortinas foi usado sobre diversos materiais, ele passa a figurar com mais frequência na escultura funerária, e o primeiro exemplo conhecido de seu uso nesses monumentos é, de fato, o pseudo-sarcófago de Sant'Agnese, que, como vimos, pertence ao final do século IV ou ao início do século V, talvez alguns anos

após o relicário de Brescia, e alguns anos antes das portas de Santa Sabina e dos mosaicos de Sta. Maria Maggiore. Mas também é possível que ele seja contemporâneo a algum desses monumentos. Assim, além do ineditismo da presença simultânea da caixa de rolos e do códice, há o ineditismo do motivo das cortinas na escultura funerária. A partir dele, porém, a presença do motivo se torna mais frequente, em que pese o progressivo abandono dessa forma de sepultamento já na primeira metade do século V, como vimos no segundo capítulo. No entanto, cortinas propriamente ditas quase não existem na produção local romana, sendo a peça de Sant'Agnese uma exceção. Um fragmento, localizado na Basílica de S. Valentino, no Campo Santo Teutônico, mostra dois orantes sob um grande tecido estendido de um modo semelhante a cortinas, mas que não chega a compor verdadeiramente o motivo. Para reencontrarmos o motivo, é preciso procurá-lo no grupo de sarcófagos oriundos do sudoeste da Gália, bem como na Hispânia, nos quais o motivo comparece, sempre sobre Jesus ou sobre apóstolos individualizados.

Se considerarmos igualmente os números, o resultado é, de certa forma, o inverso do que se verificou no caso do parapetasma: no primeiro volume do *Repertorium* (sarcófagos de Roma e Ostia), temos somente uma peça com cortinas, que é justamente o fragmento de Santa Agnese. No segundo volume há apenas dois sarcófagos: um de Ravena e outro de Portogruaro, comentados mais à frente. Já no terceiro volume, as peças da Gália, mais tardias, perfazem dezenove peças. Esses dados representam 0,096% do total no primeiro volume, mas 0,47% para o segundo, e 2,9% para o terceiro. No livro de Bovini sobre os sarcófagos da Espanha, das 48 peças consideradas, duas, um sarcófago inteiro e um fragmento, têm as cortinas, perfazendo 4,2%. Somando tudo nos dois catálogos, encontramos, portanto, 24 obras com o motivo das cortinas, de um total de 2167, o que representa um percentual de 2,8%, entre sarcófagos e fragmentos. Mas, desses, ao contrário, a imensa maioria foi produzida na Gália, ao longo do século V. Embora o motivo tenha sido inventado, nas décadas finais do século IV, nos centros italianos de Roma e Milão, como se prova por diversos tipos de obras: portas, marfins e pratarias, seu uso na escultura funerária tornou-se um fenômeno essencialmente gaulês e hispânico. Esses mesmos dados estão organizados na seguinte tabela:

CATÁLOGO	LOCALIZAÇÃO DAS PEÇAS	N ^o . DE PEÇAS COM O MOTIVO DAS CORTINAS	PERCENTUAL DO TOTAL	N ^o TOTAL DE PEÇAS
<i>REPERTORIUM</i> -VOLUME 1	ROMA E OSTIA	1	0,096%	1042
<i>REPERTORIUM</i> -VOLUME 2	ITÁLIA, DALMÁCIA, E MUSEUS DO MUNDO	2	0,47%	427
<i>REPERTORIUM</i> -VOLUME 3	GÁLIA E NORTE DA ÁFRICA	19	2,9%	650
TOTAL DO <i>REPERTORIUM</i>		22	3,466%	2119
CATÁLOGO DE BOVINI	ESPAÑA	2	4,2%	48
TOTAL GERAL		24	2,8%	2167

Tabela 4 – Distribuição geográfica e percentual de sarcófagos e fragmentos com o motivo das cortinas.

Não se pode dizer que houve uma mera substituição, pois o novo motivo nunca alcançou o mesmo grau de difusão, e para afirmar isso seria preciso supor uma exata correspondência de significado entre os dois. É, porém, seguro dizer que, enquanto o rolo pôde conviver harmonicamente com o códice, em complementaridade nas mesmas obras, as cortinas e o parapetasma parecem ter sido mutuamente excludentes. Vejamos agora, com mais vagar, essas peças com o motivo das cortinas. Em escavações realizadas nos anos 1920, foi descoberta uma necrópole paleocristã em Tarragona, na região da Catalunha, da qual foram recuperados vários sarcófagos. No sítio das escavações, foi construído um museu, onde permanece exposto um sarcófago que porta o motivo das cortinas sobre dois homens nos nichos laterais, que Wilpert (I, 1929: 41) e Bovini (BOV Esp, 1954: 194) afirmam tratar-se de Pedro e Paulo, razão pela qual a peça é às vezes chamada de *Sarcófago dos Apóstolos* (Figura 276), embora outros aí identificassem doutores togados ou figuras de poetas, o que é pouco provável, dado o contexto em que foi encontrado. O sarcófago é normalmente atribuído às primeiras décadas do século V. Ambos seguram rolos fechados e cada um tem um *scrinium* a seus pés, mas que aqui se encontra fechado; não aparece, no entanto, nenhum códice. No centro, uma *corona lemniscata* compõe um círculo vazio; Wilpert e Bovini afirmam que havia aí,

outrora, o monograma de Cristo, realizado em metal ou mosaico de pedras. Quanto às cortinas, Bovini faz uma pequena discussão, na qual cita, em espanhol, um autor chamado Pijoan, que relaciona o motivo, ao mesmo tempo, com as cortinas do antigo Templo de Jerusalém e com as que eram usadas contemporaneamente nas igrejas cristãs; a seguir, Bovini praticamente repete o que já havia escrito sobre o parapetasma em seu livro anterior:

A respeito das *cortinae*, no meio das quais estão os dois apóstolos, Pijoan diz que *são as cortinas do Santuário, o ARON HO-KADESH, porque o sacrifício, nos primeiros séculos, era feito atrás das cortinas do presbitério. Os oficiantes se isolavam dos fiéis para o rito da oferta, tremendo, invisível, misterioso.* Marucchi, a propósito dos panos colocados atrás das figuras dos defuntos esculpidos sobre os sarcófagos paleocristãos, pensa que representam o ingresso nos tabernáculos eternos, enquanto Grossi-Gondi defende que são um símbolo genérico do mundo do além. De qualquer maneira, à parte o significado originário verdadeiro desses *vela*, tenhamos presente que os artistas, com o passar do tempo, podem ter atribuído a eles o valor de um simples ornamento, bem adaptado, de resto, a colocar em evidência o personagem a ser representado (BOV Esp, 1954: 194-6).³²⁰

O autor relaciona, assim, as cortinas do sarcófago espanhol e a tradição do parapetasma, aproximação que, como vimos, não deixa de fazer sentido, mas o motivo das cortinas era demasiado novo para que uma diluição de seu significado já estivesse completa. Ele mal tinha sido adotado nos sarcófagos; este é um dos primeiros exemplos de seu uso sobre os apóstolos, junto com um fragmento, também de Tarragona, muito semelhante a esse, faltando somente o cesto no chão (Figura 277). Nesses sarcófagos, percebemos uma transformação sutil em relação às peças do século IV, que é um incremento na estilização dos personagens, e os caracteres faciais beiram a abstração; os grandes olhos e a posição da cabeça, de perfil, faz com que se assemelhem às figuras da arte oriental, suméria e cicládica, dos milênios anteriores. Também nas dobras das vestes se percebem linhas

³²⁰ “Riguardo alle *cortinae* in mezzo a cui stanno i due Apostoli il Pijoan dice che *son las cortinas del Santuario, el ARON HO-KADESH, porque el sacrificio en los primeros siglos se hacía detrás de las cortinas del presbitério. Los oficiantes se aislaban de los fieles para el rito de la consignación, tremendo, invisible, misterioso.* Il Marucchi a propósito dei drappi posti dietro alle figure dei defunti scolpite sui sarcofagi paleocristiani pensa che stiano a rappresentare l’ingresso agli eterni tabernacoli, mentre il Grossi-Gondi è del parere che si tratti d’un simbolo generico del mondo dall’al di là. A parte comunque il vero significato originario de questa *vela*, facciamo presente che gli artisti, col volger del tempo, possono aver attribuito ad essi il valore d’un semplice ornamento ben adatto del resto a mettere meglio in risalto il personaggio da rappresentare” (BOV Esp, 1954: 194-6).

paralelas bem planas (ver Figura 192). Por isso, Bovini diz que Josep Puig i Cadafalch, arquiteto e um dos principais responsáveis pelas escavações, propôs que eram obras importadas da parte oriental do Império, mas o material, de pedra calcária local, impede tal conclusão. Pode ser que a oficina tivesse artesãos vindos do Oriente, mas tudo indica que esse é um desenvolvimento autônomo das províncias ocidentais no século V. Também no destaque dado à coroa central, que substitui a figura de Cristo, se vê uma preferência pelo simbolismo. Embora no século IV também foram produzidos sarcófagos com cruzes e cristogramas em centralidade, essa preferência aumenta bastante no século V, especialmente na Gália.

Se os exemplos espanhóis de cortinas se resumem a essas duas peças, na Gália há um número maior de ocorrências do motivo, e lá o gosto pelo cristograma central entre cortinas chegou a seu auge, aliado ao uso de uma luxuriante decoração de arabescos vegetais, às vezes também com pássaros. Mas encontramos também, nos exemplares mais antigos, Cristo e os apóstolos em nichos, numa sobrevivência da forma do sarcófago colunar. Na cripta da Catedral de Notre-Dame de l'Assomption de Clermont-Ferrand, bem no centro do território francês, localiza-se um desses sarcófagos colunares, com um Cristo no nicho central, e pares de apóstolos nos outros nichos, todos com cortinas, que parecem fazer as vezes de frontões (Figura 278). Os apóstolos aparentam estar discutindo questões teológicas entre si, e em cada nicho somente um deles segura um rolo; Cristo ocupa um nicho sozinho, também com um rolo; as colunas têm caneluras espirais.

Já no sul da França, em Nîmes, um sarcófago, da segunda metade do século V, dito de Valbonne, por provir da cartuxa de mesmo nome, traz também um Cristo central entre cortinas, mas há somente dois nichos laterais com apóstolos, como em Tarragona; os três personagens estão entre cortinas e portam rolos (Figura 279). O restante do sarcófago é preenchido com abundante decoração vegetal, inclusive a tampa, em formato piramidal, que traz um monograma de Cristo no centro, com as letras alfa e ômega. Já se percebe o desenvolvimento dos arabescos, mencionado

acima, mas que ainda se combina com elementos figurativos. Quase idêntico a esse, e também proveniente do sudoeste da Gália,³²¹ é um sarcófago hoje pertencente ao Museu do Louvre (Figura 280). A grande diferença entre os dois é que o de Nîmes possui pilastras com caneluras retas separando os nichos entre si, e o de Paris só apresenta duas dessas pilastras, idênticas, nas extremidades.

Alguns exemplares trazem cenas narrativas de milagres entre cortinas, o que pode ter se iniciado com modelos vindos de Roma. Na cripta da Basílica de Sta. Maria Madalena, em Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, há um sarcófago colunar que o *Repertorium* afirma provir de oficinas romanas, do final do século IV ou do início do V, que não tem cortinas na frente, mas que traz, em sua face lateral esquerda, a ressurreição de Tabita por Pedro, passagem de Atos 9: 36-42 (Figuras 281 e 282).³²² Peças com arranjos semelhantes, mais tardias, são, por exemplo, um sarcófago colunar, fragmentário e sem tampa, hoje no Louvre, com uma cena de difícil interpretação no nicho central, e que os estudiosos identificam como a ressurreição do jovem de Naim por Jesus (Figura 283); esse arranjo da ressurreição do jovem também está presente, numa forma muito semelhante, também entre cortinas, no nicho central da tampa de um sarcófago colunar do Museu Saint-Raymond de Toulouse (Figura 284). E nos fragmentos de um sarcófago conservado numa igreja de Narbonne, transformada em Depósito Lapidário, acredita-se ver Jesus curando um cego entre cortinas (Figura 285). As três tradições: a dos sarcófagos colunares, a das cenas narrativas entre cortinas, e a decoração vegetal parecem se encontrar no sarcófago conservado no Museu Lapidário da antiga abadia de Saint-Guilhem-le-Désert; vemos aí a estrutura colunar com Cristo ao centro e apóstolos, sendo que pendem cortinas sobre os apóstolos dos nichos laterais; na tampa, a decoração vegetal curvilínea dos sarcófagos “gêmeos” de Nîmes e Paris, mas com um detalhe central um tanto raro: cortinas sobre a figura de Daniel entre os leões (Figura 286).

Do segundo terço do século V em diante, essa produção gaulesa, originária,

³²¹ Segundo o *Repertorium*, eles provêm de uma oficina em Tolosa, a atual Toulouse (Rep, III, 2003, *passim*).

³²² Comentamos esse sarcófago no capítulo anterior (ver Figuras 184 e 185). A mulher orante com o *scrinium* aos pés ocupa a lateral direita do sarcófago, e essa cena da ressurreição de Tabita por Pedro ocupa a lateral esquerda.

segundo se acredita, de Toulouse, apresenta uma nítida tendência à decoração vegetal pura, sem elementos figurativos, com o cristograma no centro do corpo principal ou da tampa do sarcófago, e alguns exemplares desse tipo têm cortinas sobre o símbolo. O maior número das peças desse tipo, muito semelhantes entre si, foi parar em Bordeaux: em um deles, do Museu da Aquitânia, tanto o corpo principal fragmentário quanto a tampa possuem o cristograma, mas as cortinas aparecem apenas na tampa (Figura 287). Outros três se localizam na cripta da Basílica de Saint-Seurin, e nesses as cortinas emolduram o crismon da face frontal, no corpo do sarcófago (Figuras 288, 289 e 290). Há algumas características marcantes, como o surgimento de uma decoração com faixas paralelas em ziguezague, ocupando zonas quadrangulares, como caixotões; essa decoração lembra um pouco os sarcófagos estrigilados. Em dois dos sarcófagos da cripta de Saint-Seurin, é digna de nota a presença de uma mão que aparece entre as cortinas, segurando o crismon, provavelmente simbolizando a mão de Deus-Pai entregando a revelação de Cristo, já que o crismon representa o seu nome; se esse simbolismo traduz alguma crença específica nesses anos de formação do reino visigótico, é difícil dizer. Num deles (Figura 290), sob o crismon, parece haver uma corda formando um nó, entre duas flores. No outro, as arcadas separadas por colunas chamam a atenção. Além de Bordeaux, também encontramos esse tipo de sarcófago em Moissac, na igreja da antiga Abadia de Saint-Pierre (Figura 291). Parece, também aqui, haver a mão e o cordão, e dois pássaros bebem água sob este último. Por fim, em Toulouse se encontram vários exemplares desse tipo, como este exemplo fragmentário do Museu Saint-Raymond (Figura 292); aqui, ao invés de pássaros vemos peixes (ou golfinhos?), e, ao invés da mão, outra cortina, como se estivesse amarrada no centro, atrás do crismon, lembrando um *aulaeum*. Outra peça, muito simples, também do Museu Saint-Raymond, mostra apenas o crismon entre cortinas no centro do sarcófago, duas coluninhas nos cantos, e mais nada (Figura 293). Outro fragmento muito pequeno, no Convento dos Cordeliers, em Toulouse, deixa ver apenas as cortinas, uma mão e o topo do crismon (Figura 295). Em Mas d'Agénais também existe um fragmento menor, digno de nota, na Igreja de Saint-Vincent (Figura 294): a decoração de faixas paralelas substitui totalmente as formas vegetais, e, ao invés da mão, das cordas e dos animais, o crismon parece estar

apoiado sobre um pedestal coberto por um tecido.

Também em outros lugares existem fragmentos, que mostram nitidamente a presença de cortinas, seja sobre o símbolo do crismón, seja sobre apóstolos. Um pedaço da frente de um sarcófago em Manglieu mostra o cristograma entre cortinas, com o que parece ser o mesmo pano central que o do Museu Saint-Raymond em Toulouse, e o padrão de faixas paralelas em ziguezague (Figura 296). Já dois interessantes fragmentos numa propriedade privada em Pâa, nos Altos Pireneus, são os remanescentes de um sarcófago colunar do estilo mais antigo: um deles revela, nitidamente, o que já foi um nicho com apóstolo; é possível ver a cabeça do apóstolo e as cortinas, uma coluna do canto e outra cortina, que estaria na face lateral do sarcófago; o outro fragmento revela apenas as dobras da túnica de um personagem (Figura 297).

De Constantinopla, o único exemplo de um sarcófago com cortinas, da época paleocristã, foi um fragmento encontrado durante uma restauração das Muralhas de Teodósio, mas que foi quase destruído, e somente alguns fragmentos foram conservados no Museu Arqueológico de Istambul (Figura 298). Vê-se uma família sob dois frontões, e um cristograma entre cortinas ao centro, sendo que um menino segura um códice aberto.

Depois, reencontramos o motivo em Ravena, nos séculos V e VI, quando a cidade ganha nova importância, com a presença das sucessivas cortes romana, ostrogoda e bizantina, e o seu bispado se torna uma importante força política. Segundo Schoolman (2013: *passim*), a demanda por sarcófagos leva ao surgimento de uma oficina local, tanto para a confecção de novos monumentos quanto para o reaproveitamento de antigas peças, e, dessa produção, cerca de uma centena de peças foi conservada na cidade. Do final do século V ou início do VI é um grande sarcófago em formato de arca, da Basílica de Sant'Apollinare in Classe, no qual um par de cortinas se abrem para revelar a cruz na face frontal, dentro de uma estrutura arquitetônica, que lembra, ao mesmo tempo, tanto os presbitérios das igrejas quanto o Tabernáculo judaico (Figura 299). Mas há um precedente interessante desse sarcófago: uma peça descoberta na região do Vêneto, nas escavações do complexo basilical de *Concordia Sagittaria*, uma pequena cidade próxima a Portogruaro. Ali foi encontrado um sarcófago fragmentário, provavelmente da primeira metade do século

V, que traz, na frente, uma estrutura arquitetônica, com uma inscrição ao centro, e nos vãos laterais dois *aulaea* pendem de barras horizontais colocadas sob arcos (Figura 300); na face lateral esquerda, aparece uma composição semelhante à de Ravena: uma cruz com o motivo das cortinas (Figura 301). Esses dois exemplos geograficamente próximos sugerem a possibilidade de uma tradição local autônoma, embora não se possa excluir contatos com a Gália.

Mas, fora do terreno da arte funerária, as cortinas retornam, em Ravena, na arte dos mosaicos monumentais. Na Basílica de São Vital, elas ajudam a compor a ambiência, como vimos, do mosaico de Teodora (ver Figura 233); na Basílica de Sant'Apollinare Nuovo elas aparecem no mosaico do *Palatium*, sob a forma de cortinas nos três nichos centrais, e como *aulaea* nos laterais (ver Figura 232); antes havia personagens nesses nichos, até que foram apagados por ordem do bispo Agnellus, no século VI (EBERLEIN, 1982: 38). Não se sabe bem a razão dessas intervenções, se foi por causa do arianismo da corte do rei ostrogodo ou se houve influência da nova corte bizantina. De todo modo, parece que as cortinas já estavam no mosaico antes disso. Mas são os mosaicos monumentais da Basílica de Sant'Apollinare in Classe que representam o ponto mais alto do uso do motivo no período tardo-antigo. No presbitério, abaixo do mosaico da abside com Santo Apolinário sob a Transfiguração simbólica, mosaicos ocupam os espaços entre as janelas, nos quais aparecem quatro bispos de Ravena, sucessores de Apolinário: Ursicinus, Orsus, Severus e Ecclesius, todos sob cortinas brancas (Figura 302). Finalmente, nas paredes laterais, em mais dois mosaicos com cortinas, temos, do lado esquerdo do presbitério, uma cena histórica: o imperador Constantino IV entrega os privilégios autocéfalos da igreja de Ravena ao representante do bispo de Roma, como parte de sua política de reaproximação com Roma (Figura 303); esse mosaico, pelo fato que retrata e pelo estilo, parece ser um pouco mais tardio. Mas, do lado direito do presbitério, num mosaico talvez mais antigo, a cena é não só bíblica, mas altamente alegórica, pois três personagens, Abel, Melquisedeque e Abraão entregam suas respectivas ofertas a Deus, representado por uma mão acima, que parece sair de trás das cortinas (Figura 304). Dos três, Melquisedeque, o

único em posição frontal e claramente destacado, parece presidir a cerimônia, atrás da mesa, como em uma missa.³²³ Sua aparência recorda bastante a do Ancião dos Dias, que estava começando a se difundir, como vimos anteriormente, no século VI. O Salmo 110 (109 na Septuaginta) diz que o messias é “sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedeque”; uma identificação deste último com Cristo não é, portanto, estranha. Se o compararmos à figura de Cristo no centro da cruz do mosaico da abside (Figura 305), é bem visível uma semelhança, talvez intencional. Além disso, as espécies eucarísticas sobre a mesa trazem a cruz.

Essas alusões cristológicas, bem como a exaltação da cruz, e a conexão de ambos com o motivo das cortinas, podem ser percebidas na tradição dos sarcófagos discutidos anteriormente, da Gália e da própria Ravena, e aparecem novamente no verso de uma encadernação em marfim de Milão, de cerca do início do século VI (Figura 306). Nela, uma cruz de pedras preciosas se ergue sobre um monte com quatro rios, dentro de uma estrutura arquitetônica de duas colunas e um entablamento, e cortinas que se abrem para revelá-la. Uma reflexão sobre essa conexão tão recorrente entre Cristo, ou os símbolos cristológicos, e as cortinas, se faz necessária.

5.4 – O SENTIDO DO MOTIVO DAS CORTINAS NA ARTE PALEOCRISTÃ

Como vimos, o parapetasma, usado ao longo do século IV, a partir da antiga capital do Império, se difunde pela Itália e chega às províncias já enfraquecido. Nas últimas décadas do século IV o motivo das cortinas aparece, usado de início em outros tipos de obras, com outros materiais: relicários de marfim, portas de madeira e mosaicos, e também vimos um uso privado e secular num baú matrimonial de prata. Na virada do século ele é usado no pseudo-sarcófago romano de *Santa Agnese fuori le mura*, e ao longo do século V já o encontramos em vários outros sarcófagos, mas não em Roma, e sim nas províncias, nomeadamente na Gália e na Hispânia, e no século VI novamente na Itália, especificamente em Ravena, tanto em

³²³ A arquitetura das basílicas sugere que, nessa época, a posição mais comum do sacerdote fosse *versus populum*, e não *ad orientem*.

sarcófagos quanto nos grandes mosaicos, e talvez em Constantinopla. Ao longo do século V, os dípticos de marfim já atestam o seu uso sobre autoridades políticas, cônsules no caso, mas o uso religioso e especialmente funerário continua sendo dominante. Contudo, o motivo das cortinas não funciona da mesma maneira que o parapetasma, pois não envolve os falecidos, e sim, na maioria das vezes, Cristo e os apóstolos, e nos exemplos tardios o seu uso é concentrado sobre a cruz e sobre o monograma de Cristo.

Já no período constantiniano, a preferência dos comitentes para emoldurar os seus retratos foi recaindo, aos poucos, sobre outras formas, como o medalhão – a *imago clipeata*, e a concha ovalada, bem como as árvores. Depois da virada do século, as cortinas são mais valorizadas, e ao invés do retrato próprio, preferia-se Cristo em centralidade, juntamente com os apóstolos; afinal, as cortinas também transmitem, ao personagem retratado, um valor de distinção, que podia ser usado num sentido político. Talvez, o parapetasma tenha sido aos poucos abandonado, em favor das cortinas, porque carregava excessivas reminiscências pagãs, apesar de ter sido favorecido, de início, graças à sua carga semântica: um senso de mistério, uma alusão à vida espiritual; depois que surgiu o motivo das cortinas, este passou a ser preferido, porque transmitia, de uma maneira mais condizente com a sensibilidade cristã, uma imagem com um teor espiritual semelhante, somado a um sentido de desvelamento, de abertura, de passagem através de uma porta. De onde vem tal importância, tal senso de distinção? Vimos que Eberlein defende que o uso no cerimonial imperial seria a explicação. Por outro lado, nas fontes escritas, é bem mais fácil encontrarmos exemplos de seu uso nas igrejas, e a Capsela de Samagher atesta a presença de grandes cortinas em São Pedro do Vaticano, ao mesmo tempo uma das principais igrejas e um dos mais importantes *martyria* do século IV. Vimos também que o uso do conceito de véu para se referir à vida de Cristo aparece no Novo Testamento e na literatura patrística. Aparentemente, no final do século IV, as cortinas já faziam parte importante do vocabulário cristão, tanto escrito quanto figurativo. Talvez elas fossem um objeto relativamente comum, parte integrante do mobiliário de luxo, ressignificado ao receber um uso eclesiástico e um sentido espiritual.

Eberlein sugere que as passagens bíblicas que serviram de base para essa

ressignificação foram os dois trechos da Carta aos Hebreus, 6: 19 e 10: 19, na qual o apóstolo diz que Cristo nos deu “total garantia de acesso ao santuário”, e uma âncora fixada “para além do véu, ali onde Jesus entrou como precursor em nosso lugar”. Ora, essas passagens contêm já uma considerável dose de elaboração teológica, e representam, provavelmente, não a origem, mas sim o desenvolvimento dessa “mitologia do véu”. Parece-nos muito mais lógico que a passagem, ou as passagens bíblicas cruciais, estejam na própria narrativa dos evangelhos, especificamente no único trecho que menciona um véu em conexão com Cristo e o santuário: trata-se do momento imediatamente após a morte de Jesus na cruz, quando se diz, nos três evangelhos sinópticos, que o véu do santuário *se rasgou em dois*. A frase é praticamente idêntica em Mateus 27: 51; Marcos 15: 38; e Lucas 23: 45.³²⁴ A ideia de um véu que se rasga em dois, de alto a baixo, sugere um tecido inteiriço que se transforma em um par de cortinas; esse véu é, obviamente, o tecido que separava as duas partes do Templo, o santuário externo, o *Santo*, e o santuário interno, o *Santo dos Santos*, conforme o modelo paradigmático do Tabernáculo no deserto (Êxodo 26: 33), que Fílon de Alexandria, contemporâneo dos primeiros cristãos, interpretava, em termos platônicos, como o véu que separa o mundo físico do suprassensível:

O que é “o véu”? Pelo véu, o interior (do tabernáculo) é enfatizado e separado das coisas exteriores, pois o interior é santo e verdadeiramente divino, enquanto que o exterior, embora também seja santo, não possui uma natureza idêntica, nem similar. Além disso, ele diferencia as partes móveis do mundo, que são sublunares, estando sujeitas a mudanças de estado, da (região) celeste, imutável e isenta de eventos transitórios. E (ele mostra) como elas estão demarcadas e separadas uma da outra, pois a

³²⁴ Comparação dos trechos em português e grego: Mateus 27: 51 – “E eis que o véu do templo se rasgou em duas partes de alto a baixo [...]”. Texto grego: “Καὶ ἰδοὺ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ ἐσχίσθη ἀπ’ ἄνωθεν ἕως κάτω εἰς δύο”. Marcos 15: 38 – “O véu do templo rasgou-se então de alto a baixo em duas partes”. Texto grego: “Καὶ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ ἐσχίσθη εἰς δύο ἀπ’ ἄνωθεν ἕως κάτω”. Lucas 23: 45 – “Escureceu-se o sol e o véu do templo rasgou-se pelo meio”. Texto grego: “[...] τοῦ ἡλίου ἐκλιπόντος, ἐσχίσθη δὲ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ μέσον” (NESTLE-ALAND, 2012). Os três usam a palavra καταπέτασμα (catapetasma) para se referir ao véu do templo. O verbete no Liddell-Scott dá à palavra o significado de *cortina* ou *véu*, um sentido bem próximo de παραπέτασμα (parapetasma), e praticamente um sinônimo de βῆλον (bélon): “Καταπέτασμα, ατος, τό, (καταπέταννυμι) a curtain, veil, N. T.” (LS, 1996: 726).

substância aérea e etérea é, por assim dizer, um manto protetor (FI Qt Ex, II, 91).³²⁵

A partir dessa leitura alegórica do Êxodo, seria possível interpretar o rasgamento do véu do santuário, nos evangelhos, também alegoricamente, como uma abolição das fronteiras que separam o sensível do suprassensível, e eis porque a Carta aos Hebreus fala do “acesso ao santuário”, franqueado por Cristo, que entrou “como precursor”. É já uma interpretação alegórica dos evangelhos que a carta indica. É mais correto, assim, considerar que a importância dos véus e, conseqüentemente, das cortinas, no imaginário cristão, tenha se originado dessas passagens dos evangelhos sinópticos, e não de Hebreus.

E quanto ao Evangelho de João? Contribuiu para o surgimento da “mitologia dos véus”? Talvez uma contribuição diferente: ao desenvolver a narrativa da Ressurreição, esse evangelho se estende um pouco mais ao narrar a visita dos discípulos ao sepulcro vazio, no caso, Simão Pedro e “o outro discípulo”,

[que] chegou primeiro ao sepulcro. Inclinou-se e viu ali os panos no chão, mas não entrou. Chegou Simão Pedro que o seguia, entrou no sepulcro e viu os panos postos no chão. Viu também o sudário que estivera sobre a cabeça de Jesus. Não estava, porém, com os panos, mas enrolado num lugar à parte (Jo 20: 4-7).³²⁶

Embora todos os evangelhos nos contem que José de Arimateia envolvera Jesus em panos, Mateus nada diz sobre seu destino, nem Marcos; Lucas menciona a ida de Pedro ao túmulo, e que, “inclinando-se para olhar, viu só os panos de linho na terra” (Lc 24: 12). Somente o Evangelho de João dedica um trecho tão longo aos

³²⁵ “What is ‘the veil’? By the veil the inside (of the tabernacle) is set off and separated from the things outside, for the inside is holy and truly divine, while the outside, though it is also holy, does not attain the same nature or a similar one. Moreover, it indicates the changeable parts of the world which are sublunary and undergo changes of direction, and the heavenly (region) which is without transient events and is unchanging. And (it shows) how they are set off and separated from one another, for the ethereal and airy substance is, as it were, a covering” (MARCUS, 1953: 140). Tradução nossa, a partir desta tradução das fontes armênicas, de Ralph Marcus.

³²⁶ Texto grego: “ἔτρεχον δὲ οἱ δύο ὁμοῦ· καὶ ὁ ἄλλος μαθητὴς προέδραμεν τάχιον τοῦ Πέτρου καὶ ἦλθεν πρῶτος εἰς τὸ μνημεῖον, καὶ παρακύψας βλέπει κείμενα τὰ ὀθόνια, οὐ μέντοι εἰσῆλθεν. ἔρχεται οὖν καὶ Σίμων Πέτρος ἀκολουθῶν αὐτῷ καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὸ μνημεῖον, καὶ θεωρεῖ τὰ ὀθόνια κείμενα, καὶ τὸ σουδᾶριον, ὃ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, οὐ μετὰ τῶν ὀθονίων κείμενον ἀλλὰ χωρὶς ἐντετυλιγμένον εἰς ἓνα τόπον” (NESTLE-ALAND, 2012). A palavra usada para “panos” é ὀθόνια (othónia), e para o pano da cabeça é σουδᾶριον (sudáριον).

panos que envolviam o corpo de Jesus, informando que eram dois, e chegando a dar detalhes de sua posição dentro do sepulcro. Tal narrativa pode ser uma forma de enfatizar o caráter inaudito da ressurreição, pois Jesus estava envolvido nesses panos, e no entanto eles estavam por terra. Jesus livrara-se deles, “atravessando-os” como se nada fossem. Essa “passagem” do estado de morte para um estado de vida superior, até então desconhecido, certamente cumpre, em João, uma função análoga, ou até superior, à menção do rasgamento do véu do Templo nos outros três evangelhos. Aqui, trata-se, “literalmente”, da travessia de um véu. Obviamente, pode haver passagens semelhantes, ou até mais explícitas ou emblemáticas, em textos apócrifos, mas não os conhecemos bem o suficiente para ensaiar uma discussão.

Eis porque toda uma mitologia do “véu do santuário”, que Jesus teria atravessado como precursor, se desenvolveu, com um sentido que transcendia a ideia do véu físico do Templo de Jerusalém, e sim englobando a ideia de uma revelação sobrenatural, que a aproximava das velhas concepções pitagóricas do corpo como um véu. Por isso, o motivo das cortinas pôde, nos sarcófagos, servir como herdeiro do parapetasma, para depois ganhar um lugar de importância na arte cristã, inclusive na arte monumental, que teria muitos frutos ao longo do tempo.

CONCLUSÃO: ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO

Após esse percurso, através do qual pudemos refletir sobre tantos aspectos da arte e da cultura paleocristã, estamos agora em condições de fazer uma proposta de interpretação de nosso objeto de estudo. Primeiro, foram comentados todos os estudos que já o citaram, traçando, ao mesmo tempo, como foi se constituindo, ao longo do tempo, a tradição de se estudar a arte paleocristã através de um instrumental arqueológico. Depois se tentou contextualizar o mundo dos sarcófagos antigos, tanto pagãos quanto cristãos, para que pudesse ficar claro o lugar peculiar que o objeto ocupa nessa história. Foram então analisadas as formas antigas de representação de Cristo, desde os signos gráficos até o surgimento das tradições figurativas, primeiramente as narrativas, no caso dos afrescos e sarcófagos policêntricos, e depois as figuras que revelam uma maior reflexão teológica, que, por extrapolarem a mera narrativa bíblica, e apresentarem muitas vezes um caráter bem sintético, tornam-se por isso mais difíceis de se interpretar. É o caso, por exemplo, do complexo de temas iconográficos comumente conhecidos com a denominação unificadora de *Traditio legis*, mas o tema do Colégio Apostólico e do Cristo frontal, isolado, também apresentam não poucas dificuldades. Foi considerado o estado atual da questão das representações figurativas de Cristo, e se viu como a tese dominante na historiografia privilegia a esfera política como elemento explicativo, especialmente as instituições da corte imperial, e como tal posição vem sendo contestada, e, nas últimas duas décadas, como novas propostas têm sido feitas. Discutiram-se os dilemas e as incertezas suscitadas por cada uma das hipóteses já lançadas, propondo-se, por fim, a ampliação do escopo interpretativo vigente, para que incluía as transformações na cultura cristã ao longo do século IV, especialmente a cultura visual, a partir da influência, em Roma e nas províncias ocidentais, das experiências ascéticas e monástico-comunitárias em curso nas províncias orientais, bem como o reforço do poder episcopal na estrutura eclesiástica, processo complexo que incluiu embates com a autoridade imperial, controvérsias teológicas com a formação de respectivos “partidos”, e a difusão de formas específicas de erudição, intimamente relacionadas à consolidação do códice como formato de

preferência para o suporte da escrita.

Propusemos a ideia de se aplicar o conceito de sinonímia de imagens, extraída pelo arqueólogo polonês Marek Olswelski da obra *Onirocriticon*, de Artemidoro de Daldis, aos paralelos existentes entre a lastra e a Lipsanoteca de Brescia, da mesma forma que Olswelski o fez para dois mosaicos do século V. No sarcófago de Sant’Agnese, realizada na mesma época ou com uma diferença de poucos anos após a Lipsanoteca, também é frisada a complementaridade dos tempos, e a dinâmica do velar e do desvelar do Evangelho, que antes estava oculto sob o véu da Lei de Moisés, dos Salmos e dos profetas. Um dos meios de se transmitir esse sentido é através da dualidade dos livros. Vimos como as transformações do livro e a exploração de suas potencialidades, ao longo dos duzentos anos que antecedem essas obras, foram importantes para a construção de uma forma específica de erudição cristã. Junto a isso, devem-se mencionar as heranças recebidas pela Igreja: dos judeus, as Escrituras e a exegese tipológica; dos pagãos, a tradição filosófica e os ideais de ascetismo e de austeridade a serviço do esforço intelectual. Mesmo na mitologia havia elementos que poderiam ser lidos como tipológicos pelos cristãos: a descida de Orfeu aos infernos, os doze trabalhos de Hércules, certos aspectos das histórias de Apolo, Dionísio e outros deuses, alguns episódios da Odisseia, etc. Por outro lado, todos os povos mediterrânicos que tinham escrita se utilizavam do mesmo suporte, colocando seus mitos e suas histórias por escrito por meio de rolos, e neles se poderiam encontrar antevisões de Cristo, de sua doutrina e de sua Paixão, em qualquer personagem heroico, especialmente se fosse perseguido, injustiçado ou submetido a grandes testes ou esforços. Esses elementos “velados” estão representados pelos rolos na *capsa*, todos fechados, enquanto Cristo revela sua doutrina com um códice aberto. O novo formato, que permitia um acesso aleatório, uma consulta diacrônica do conteúdo do livro, mas não exclusivamente, é perfeito para expressar o desvelamento do que antes estava oculto, “fechado”. Desse modo, as duas coisas se reforçam mutuamente: as cortinas desvelam o Cristo, que trouxe a revelação de uma sabedoria imemorial, cujo conteúdo passou a ser transmitido em livros de um tipo novo. Mais ou menos na mesma época, é realizado o grande mosaico de Santa Pudenciana, onde não há cortinas, mas há o códice na mão esquerda de Cristo,

exatamente como no sarcófago. A postura de Cristo, nas duas obras, é bastante semelhante, num curioso contraposto que, no dizer de Wilpert (1929: 57), parece com a de alguém que não está nem de pé nem sentado, com uma das pernas dobrada como se estivesse se levantando, ou girando o corpo, num constante dinamismo. Também encontramos, em obras cronologicamente bem próximas, coisas semelhantes, como o afresco da abóbada do Cubículo dos Santos na Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro, o sarcófago com Cristo e dois apóstolos transformado em altar na Basílica de Saint-Trophyme de Arles, o grande sarcófago da Basílica de Sant’Ambrogio de Milão, e o Sarcófago de Concordius, também de Arles.

Quanto às cortinas, vimos que fontes escritas mostram que, em meados do século IV, existiam cortinas tanto na corte quanto nas igrejas, sem que se possa saber os exatos caminhos da procedência desse costume. Nos conflitos entre os bispos e as autoridades imperiais, há menções a cortinas, dos dois lados, e o seu modo de uso nas igrejas também gerava debates; tratava-se de um objeto sujeito a significações ambíguas, o que sugere que não tivesse um significado “originário”. Nesses mesmos decênios, começam a aparecer obras cristãs com a sua representação figurativa, sempre em um contexto funerário, como na *confessio* da Basílica de São João e São Paulo e no Sarcófago 174; no último quartel desse século, o motivo é relacionado com Cristo, como no marfim de Brescia, com os apóstolos, como em Tarragona, ou com os patriarcas, como em Santa Maria Maggiore. Na virada para o século V, a ambiguidade do motivo permite que ele possa ser usado para celebrar o matrimônio, na Canastra de Proiecta, e com ressonâncias políticas, primeiro sobre uma misteriosa e exaltada figura nas portas de Santa Sabina, e, de forma mais explícita, sobre os cônsules nos seus dípticos de marfim. Mas, como podemos saber se a figura em Santa Sabina e os cônsules, assim representados, ainda estavam vivos? Se essas obras fossem uma forma de homenagem póstuma, talvez as cortinas continuassem a ter um sentido ligado ao contexto funerário. Na maioria dos casos, essa continuou sendo a forma principal de seu emprego, sobre o monograma de Cristo, em vários sarcófagos gauleses, e em exemplos isolados de Ravena e Constantinopla. As cortinas podiam, assim, ser usadas para exaltar um personagem, mas parece que frequentemente eram ligadas

à concepção de uma revelação do suprassensível, e vários escritos patrísticos associavam o papel salvífico da Paixão e Ressurreição de Cristo à travessia pioneira de um “véu”, que não especificam bem. Essa ideia remonta, por um lado, à tradição pitagórica, mas também pode ter suas fontes nos próprios evangelhos, que narram que o véu do templo se rasgou quando da morte de Jesus, que também, na narrativa de João, teria “atravessado” os panos mortuários quando da Ressurreição, dando uma ideia de transcender a existência corporal. A superação dos limites espaciais associa-se à superação das barreiras temporais, de forma que essa revelação do transcendente abrange também o passado, em que ela estava implícita, daí a junção do simbolismo dos “véus” com a dos livros.

No mais, não seria exagero considerarmos essa lastra o único exemplo de um Cristo entre cortinas, exibindo um códice aberto e com um cesto de rolos aos pés ao mesmo tempo, apresentando uma sabedoria que antes estava oculta, e que agora finalmente foi aberta a todos. Como vimos, existem inúmeros Cristos com rolo, do século III e IV, bem como alguns com códices, e alguns poucos com *capsa* e códice, e alguns poucos com cortinas, mas, com todos esses elementos ao mesmo tempo, não encontramos nenhum outro exemplo sequer, em todos os catálogos consultados, nem na bibliografia especializada. Pode-se dizer, sem sombra de dúvida, que foi uma obra inovadora, mas se ela foi influente, é muito difícil saber. Teria sido essa obra a matriz geradora de tantos sarcófagos gauleses com Cristo entre cortinas, ou com cortinas sobre o cristograma, ou dos sarcófagos espanhóis com apóstolos sob cortinas e com cestos aos pés, ou ainda, dos de Ravena, com os personagens sacros com códices em posturas solenes? Por um lado, seu ineditismo é notável, pois não se encontra, em Roma, nem um único outro sarcófago com o motivo das cortinas, nem com o códice e o rolo ao mesmo tempo (embora, na reconstituição de Bovini, ele tenha imaginado um feixe de rolos nos fragmentos encontrados em S. Sebastião). Ele parece ter sido o primeiro a “ousar” incluir todos esses elementos. Por outro lado, os sarcófagos posteriores, da Gália, da Espanha e de Constantinopla, que parecem ter seguido seu exemplo, já apresentam um estilo bem diferente, marcado por uma forte estilização, que foi ganhando terreno ao longo do século V. Assim, ele se destaca como um caso à parte, como uma obra idiossincrática, em que a tendência classicizante das últimas décadas do século IV,

capitaneada pela elite senatorial, tradicionalmente pagã, convive, bem ou mal, com a vaga estilizadora percebida em obras oriundas de Constantinopla. É uma espécie de síntese das duas facetas da chamada “Renascença teodosiana”, apontadas por Kitzinger (1995: *passim*); poderíamos dizer que foi tentada uma espécie de reconciliação. Cada um dos elementos iconográficos recebeu um grande destaque, uma atenção desmesurada, que não era encontrada, dessa forma, nos sarcófagos, como se houvesse a intenção de frisar seu significado e sua interação mútua.

Saber alguma coisa sobre a família que o encomendou talvez ajudasse, mas, infelizmente, nada podemos dizer sobre Discolia e Ursus, além do fato de serem um homem e uma mulher que, provavelmente, foram sepultados em um *loculus* no hipogeu contíguo à Basílica de Sant’Agnese, atrás dessa grande pedra de mármore esculpido, nos anos próximos à virada do século IV para o V. Fora isso, nem ao menos sabemos qual era realmente a ligação entre os dois, se marido e mulher, irmão e irmã. Podemos, no entanto, lançar algumas conjecturas. Se considerarmos que, segundo Brandenburg (2004: *passim*), foi durante o período teodosiano que grande parte dessa classe mais tradicional se converteu ao cristianismo, não seria descabido imaginarmos uma família recém-convertida, que, embora genuinamente cristã, poderia ter permanecido bastante ciosa da herança intelectual pagã, especialmente a tradição literária e filosófica. Isso poderia explicar o detalhe tão enfatizado do cesto de rolos ao chão, como se a família quisesse dizer que a sua conversão não excluía o cultivo intelectual clássico. Ora, Agostinho também se maravilhava com os sermões de Ambrósio em Milão, ao perceber que era possível interpretar as Escrituras com a mesma sutileza, o mesmo refinamento intelectual com que se interpretavam os mitos e a literatura antiga com os quais estava acostumado. Para as famílias apegadas a essa tradição intelectual, perceber que o cristianismo a continuava devia trazer uma espécie de tranquilidade. Pode ser que a dualidade dos livros busque transmitir, afinal, que o cristianismo continuava a tradição clássica, da mesma forma que o códice continuava a tradição do rolo, ao mesmo tempo em que a transcendia nas suas possibilidades. Daí a semelhança tão grande desse Cristo com os filósofos-sacerdotes que ainda existiam naquela época.

Mas, obviamente, trata-se de uma especulação, e é igualmente possível que Discolia e Ursus já fizessem parte de uma família tradicionalmente cristã há algumas

gerações. Pois, também nesse caso, o *scrinium* de rolos estaria cumprindo o papel de representar o Antigo Testamento, a lei judaica, que prefigurava e profetizava o advento de Cristo, de forma oculta. E o códice, elemento ligado de maneira muito forte à tradição cristã, desde o século II (CAVALLO, 2008: *passim*; VIELLIARD, 1940: *passim*), representaria esse desvelamento de Deus, levado a efeito na própria pessoa de Cristo, que, ao “atravessar o véu”, guia seus discípulos nessa mesma travessia. Esses dois elementos, tão caros, ao que parece, à tradição cristã, o códice e o véu, sugerem uma família já ligada ao estudo escriturístico e à reflexão teológica, e já imbuída, em maior grau, de uma cultura visual específica, que garantia a esses símbolos um pronto entendimento. Daí também o aspecto idoso de Cristo, sua aparência um tanto descuidada em relação aos ditos filósofos, com a barba e os cabelos tão grandes e desalinhados, sugerindo o início de um distanciamento dos valores clássicos e a adoção de um modo de vida mais pautado pela ética ascética, pelo ideal monástico de vida, então em decidida ascensão.

Há também a questão da preferência por uma lastra, ao invés de um verdadeiro sarcófago. Aqui, duas explicações também são possíveis: a econômica ou a cultural. Um sarcófago era uma encomenda bastante cara, e se pode imaginar uma família com dificuldades econômicas, arruinada, talvez, pelo saque de Roma pelos godos, pois, se a obra é considerada como do final do século IV ou do início do V, pode bem ser um pouco posterior a 410, ano do referido saque. O caso do abandono do rico salão de Ostia, mais ou menos dessa época, pode dar o que pensar nesse sentido. Por outro lado, pode-se supor também uma família que nunca tivesse sido tão rica, de uma camada média, já tradicionalmente cristã, talvez até mesmo os próprios administradores do cemitério – *fossore*s. Por outro lado, sabe-se que, nessa época, o declínio dos sarcófagos já era uma realidade (BRANDENBURG, 2004: *passim*), e o sepultamento próximo aos santos, nas catacumbas, passou a ser mais valorizado, e, nesse caso, talvez a mera aparência de um sarcófago já seria considerada suficiente para honrar os falecidos e manter um bom nível de decoração nas catacumbas. Outra explicação possível seria prática: a simples falta de espaço para um sarcófago inteiro no cubículo da catacumba.

Não há, no entanto, meios para comprovar qualquer um desses cenários,

todos igualmente plausíveis. Esse talvez seja o grande empecilho nos estudos sobre a arte paleocristã: a dificuldade de se comprovar qualquer coisa, e a conseqüente necessidade de nos atermos a evidências indiretas. Não é, com certeza, um empecilho absoluto, pois as evidências podem ser consideradas com maior ou menor cuidado metodológico, levando-se sempre em consideração, por exemplo, toda a complexidade do período, evitando radicalismos, e o apego puro e simples a um ou outro paradigma interpretativo. Vimos, acima, que, partindo da mesma ideia da revelação e da complementaridade dos tempos, duas interpretações são possíveis: uma família recém-convertida estaria expressando sua adaptação ao cristianismo, tranquilizada ao percebê-lo como tão erudito quanto o paganismo, e cheio de similaridades com os conceitos consagrados da filosofia clássica; já uma família tradicionalmente cristã estaria expressando a perenidade do cristianismo, a realização das tipologias veterotestamentárias, e a crença em Cristo como precursor, a atravessar “os véus”. É um equívoco querer, a todo custo, procurar uma interpretação definitiva quando ela não é possível, sendo mais profícuo levantar as mais prováveis, ou as mais coerentes, buscando o auxílio de fontes escritas quando elas existem.

Mais importante ainda, a nosso ver, é que o estudo de um objeto, aparentemente tão ínfimo, pôde abrir as portas de discussões profícuas, auxiliando-nos a refletir sobre processos bem mais amplos, já conhecidos por outros meios, com um novo ponto de vista. Acima de tudo, espero que esta reflexão possa estimular outras pessoas no caminho da História da arte antiga e da História material e cultural da Antiguidade, a partir do instrumental erudito desenvolvido secularmente pela Arqueologia. Mas não só a tradição clássica merece mais atenção aqui, mas também a cultura cristã em formação, bem como o universo das províncias periféricas do ecúmeno romano, raiz da Cristandade oriental. Não só a cultura escrita precisa ser estudada, mas também o universo visual, e mesmo sonoro, desse período tão interessante de transição entre o antigo e o medieval, e tão pouco conhecido aqui. Se alguns poucos pesquisadores, e mesmo um só, se dedicarem a conectar o Brasil com essa rica tradição, pela influência da leitura deste trabalho, considero meu esforço válido.

REFERÊNCIAS

TEXTOS ANTIGOS

BÍBLIA SAGRADA. CASTRO, O.F.M., Frei J. J. Pedreira de (org.). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Mardsous, Bélgica (1957). São Paulo: Ave Maria, 1999.

CLEMENTE de Alexandria. *O pedagogo*. Tradução: Iara Faria e José Eduardo C. de B. Carneiro. Campinas: Ecclesiae, 2014. Ecclesiae de Bolso.

EUSÉBIO DE CESARÉIA. *História eclesiástica*. Trad.: Monjas beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe de Deus. São Paulo: Paulus, 2008. Coleção Patrística, 15.

EUSEBIUS of Cesareia. The Life of Constantine. McGIFFERT, Arthur Cushman (trad.). SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*, Series II, Volume I (1890). Oxford: Parker and Co., 1905.

EUSEBIUS Pamphili. De vita Constantini imperatori. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Graeca, XX. Paris: Imprimerie Catholique, 1857.

EVAGRIOS the Solitary. On Prayer. ST NIKODIMOS; ST MAKARIOS (orgs.); PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (trads.). *The Philokalia: the complete text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and Faber, 1983.

HISTORIA MONACHORUM IN AEGYPTO. RUSSEL, Norman (tradução para o inglês). *The Lives of the Desert Fathers*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

NOVUM TESTAMENTUM GRAECE. NESTLE, Eberhard e ALAND, Kurt (orgs.). *The Greek New Testament* (1963). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2012.

PHILO of Alexandria. *Questions and Answers on Exodus*. MARCUS, Ralph (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1953.

PHILOSTRATUS. *The Life of Apollonius of Tyana*. CONYBEARE, M. A., F. C. (trad.). Dois volumes. Bilíngue: grego/inglês. Londres: William Heinemann; Nova York: The McMillan Co., 1912. The Loeb Classical Library.

SEPTUAGINTA. RAHLFS, Alfred e HANHART, Robert (orgs.). *The Septuagint: editio altera* (1935). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006.

ST AGOSTINHO. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Dois volumes. Trad.: Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011. Coleção Pensamento humano.

ST AMBROSE. Letter XX to Marcellina as to the Arian Party. ROMESTIN, M.A., Rev. H. de (trad.); SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 10 (1891). Nova York: The Christian Literature Co.; Oxford; Londres: Parker & Co., 1896.

ST AMBROSIUS. Epistola XX. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Latina, XVI. Paris: Imprimerie Catholique, 1880.

ST ATHANASIUS. Apologia ad imperatorem Constantium. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Graeca, XXV. Paris: Imprimerie Catholique, 1857.

ST ATHANASIUS. Apology to the Emperor. Rev. ATKINSON (trad.); ROBERTSON, Archibald, SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 4 (1891). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1903.

ST ATHANASIUS. Arian History. Rev. ATKINSON (trad.); ROBERTSON, Archibald, SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 4 (1891). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1903.

ST ATHANASIUS. Historia arianorum ad monachos. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Graeca, XXV. Paris: Imprimerie Catholique, 1857.

ST ATHANASIUS. Life of Antony. ELLERSHAW, Rev. H. (trad.); ROBERTSON, Archibald, SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 4 (1891). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1903.

ST AUGUSTINE. Exposition on the Book of Psalms. Volume seis. PUSEY, E.B., WALFORD, H. e MARRIOT, Charles (trad. inglesa). *A Library of Fathers of the Holy Catholic Church: anterior to the division of the East and West*. Oxford: John Henry Parker, 1857.

ST AUGUSTINUS. De civitate Dei contra paganos. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Tomo CX. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, III. Paris: Parent-Desbarres, 1836.

ST AUGUSTINUS. De consensu evangelistarum. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Tomo CXX. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XIII. Paris: Parent-Desbarres, 1837.

ST AUGUSTINUS. De Trinitate. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Tomo CXXXVII. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XXX. Paris: Parent-Desbarres, 1839.

ST AUGUSTINUS. Enarrationes in Psalmos. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Volume CXIX. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XII. Paris: Parent-Desbarres, 1837.

ST AUGUSTINUS. Retractationum. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Volume CXLVIII. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XLI. Paris: Parent-Desbarres, 1840.

ST CLEMENS I PONTIFEX ROMANUS.³²⁷ Epistolae duae ad virgines. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Graeca, I. Paris: Imprimerie Catholique, 1886.

³²⁷ Texto ainda aceito como obra genuína de S. Clemente no tempo de Migne.

ST HIERONYMUS. Epistola LI: S. Epiphanius ad Joannem Episcopum Jerosolymorum a Hieronymo Latine reddita. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Latina, XXII. Paris: Imprimerie Catholique, 1845.

ST ISAIAH the Solitary. On Guarding the Intellect. ST NIKODIMOS; ST MAKARIOS (orgs.); PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (trads.). *The Philokalia: the complete text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and Faber, 1983.

ST JEROME. Letter LI: from Epiphanius, bishop of Salamis, in Cyprus, to John, bishop of Jerusalem. FREEMANTLE, W. H. (trad.); SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 6 (1892). Nova York: The Christian Literature Co.; Oxford; Londres: Parker & Co., 1893.

ST JOHN CHRYSOSTOMUS. Homilies on the Epistle to the Hebrews. PUSEY, E. B. (trad.); GARDINER, Rev. Frederic e SCHAFF, Philip (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series I, Volume 14 (1892). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1889.

ST PAULINUS NOLANUS. Carmen XVIII. HARTEL, Wilhelm von (org.). Paulini Nolani opera, pars II: carmina. *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*. Volume XXX. Praga: Tempsky, 1894.

TERTULLIAN. On the Apparel of Women. COXE, D.D., A. Cleveland. (trad.); ROBERTS, D.D., Alexander e DONALDSON, LL.D., James (orgs.). *The Ante-nicene Fathers*, Volume 4 (1892). Buffalo: The Christian Literature Publishing Co., 1885.

TERTULLIANUS. De cultu feminarum. MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae cursus completus*, Serie Latina, I. Paris: Imprimerie Catholique, 1879.

CATÁLOGOS E TRATADOS

ARINGHI, Paolo. *Roma subterranea novissima*. Paris: [editor desconhecido], 1659. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bosio1659bd1>> (vol. 1). Acesso em 17/04/2015.

BARONIO, Caesari. *Annales ecclesiastici*. 16 volumes. Luca: Leonardi Venturini, 1738-44. Disponível no sítio Internet Archive: <<http://www.archive.org/details/annalesecclesias01baro>> (vol. 1). Acesso em 21/12/2015.

BOSIO, Antonio e SEVERANI, Giovanni. *Roma sotterranea*. Roma: Carlo Aldonbrandini, 1632. Disponível no sítio da Universidade de Freiburg: <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/bosio1632>>. Acesso em 15/04/2014.

BOTTARI, Giovanni Gaetano. *Roma sotterranea: sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea. Três volumes. Roma: Stamperia Vaticana (vol. 1); Stamperia di Antonio de' Rossi (vol. 2); Nicollò e Marco Pagliarini (vol. 3), 1737-54. Disponível no sítio Internet Archive: <https://archive.org/details/gri_33125008746345> (vol. 1). Acesso em 17/04/2015.

BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani*: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V.

BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1954. Collezione "Amici delle Catacombe", XXII.

BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani di Ravenna*: tentativo di classificazione cronologica. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1954. Collezione "Amici delle Catacombe", XX.

CIAMPINI, Giovanni Giustino. *Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura*. Dois volumes. Roma: Typographia Joannis Jacobi Komarek Bohemi (vol. 1); Typographia Bernabò (vol. 2), 1690-9. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1690bd1>> (vol 1). Acesso em 01/05/2015.

CLARAC, Conde Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de. *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties*. Seis volumes. Paris: Imprimerie Royale, 1826-55. Disponível no sítio Internet Archive: <<https://archive.org/download/musedesculpture02unkngoog/musedesculpture02unkngoog.pdf>> (vol. 2). Acesso em 01/06/2016.

DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967.³²⁸

DOBSCHÜTZ, Ernst von. *Christusbilder*: Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1899. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 3.

DURAND, Gillaume. *Rationale divinatorum officiorum* (século XIII). Oito volumes. Lion: apud haeredes Gulielmi Rouillii, sumptibus Petri Rousselet, 1612 (edição do século XVII em dois volumes). Disponível no sítio Internet Archive: <<https://archive.org/details/rationaledivinor01dura>> (vol. 1). Acesso em 21/12/2015.

GARRUCCI, Raffaele. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Seis volumes. Prato: Gaetano Guasti; Giachetti, Figlio e C., 1876-81. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/garrucci1879bd5>>. Acesso em 01/05/2015.

GERKE, Friedrich. *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlim: Verlag von Walter de Gruyter & Co., 1940. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 11.

KOCH, Guntram. *Frühchristliche Sarkophage*. Munique: C. H. Beck, 2000. Série Handbuch der Archäologie.

³²⁸ Este primeiro volume do *Repertorium* é dividido em dois livros: Text (texto) e Tafeln (pranchas).

ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.³²⁹

ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.³³⁰

WILPERT, Giuseppe³³¹. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Monumenti dell'Antichità Cristiana. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932>>. Acesso em 01/04/2014.

LIVROS E ARTIGOS

ANDALORO, Maria. Dal ritratto all'icona. _____ e ROMANO, Serena (orgs.). *Arte e iconografia a Roma: dal Tardoantico alla fine del Medioevo*. Milão: Palombi Editori; Jaca Book, 2002.

BARBERINI, Maria Giulia e SCONCI, Maria Selene. *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*. Roma: Gestione Servizi Beni Culturali, 2009.

BARUFFA, Antonio. *The Catacombs of St. Callixus: history, archaeology, faith* (1988). Tradução para o inglês: William Purdy. Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.

BERTOLDI, Susanna. *I musei vaticani: conoscere la storia, le opere, le collezioni*. Cidade do Vaticano: Edizioni Musei Vaticani; Sillabe, 2011.

BISCONTI, Fabrizio. La decorazione delle catacombe romane. NICOLAI, Vincenzo; BISCONTI, Fabrizio e MAZZOLENI, Danilo. *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica* (1998). Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.

³²⁹ A organização do volume 2 do *Repertorium*, por Dresken-Weiland, foi feita a partir dos esboços preliminares (*Vorarbeiten von*) de Bovini e Brandenburg.

³³⁰ A organização do volume 3 do *Repertorium*, por Christern-Briesenick, foi feita a partir dos esboços preliminares (*Vorarbeiten von*) de Bovini e Brandenburg.

³³¹ Como o livro foi publicado em italiano, o prenome do autor, *Joseph*, está grafado na capa como *Giuseppe*.

BRANDENBURG, Hugo. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.

BRANDENBURG, Hugo. *The Basilica of S. Agnese and the Mausoleum of Constantina Augusta (S. Costanza)*. Regensburg: Verlag Schnell und Steiner; Jaca Book, 2011.

BROWN, Peter. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo* (1990). Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

BROWN, Peter. The Clash of Gods. Resenha. *The Art Bulletin*. Vol. 77, No. 3, Nova York: The College Art Association of America, setembro de 1995, pp. 499-502.

BUSTACCHINI, Gianfranco. *Ravenna: capitale del mosaico*. Ravenna: Edizioni Salbaroli, s/d.

CAVALLO, Guglielmo. Del rotolo, del codice e di altri aspetti della cultura scritta antica e medievale. ARDUINI, Franca (org.). *La forma del libro: dal rotolo al codice: secoli III a.C.–XIX d.C.* Catálogo de exposição na Biblioteca Medicea Laurenziana. Florença: Mandragora, 2008.

CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). El mundo cristiano hasta el siglo XI. *Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.

CRUZ, Marcus Silva da. A vida monástica nas cartas de São Jerônimo. *Revista do Departamento de História*, n.º 7. Belo Horizonte: UFMG, 1988, pp. 116-20.

CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Reimpressão fac-similar: Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966. Ed. original: Paris: Geuthner, 1942.

DECKERS, Johannes Georg. Theodosianische Sepulkralplastik in Konstantinopel: 380-450 n.Chr. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*: atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.

DELBRUECK, Richard. The Acclamation Scene on the Doors of Santa Sabina. *The Art Bulletin*. Vol. 31, No. 3, Nova York: The College Art Association of America, setembro de 1949, pp. 215-7.

DOBSCHÜTZ, Ernst von. *Immagini di Cristo* (1899). Trad. italiana: Giuseppina Giuliano e Giulia Rossi. Milão: Medusa, 2006.

EBERLEIN, Johann Konrad. *Apparitio regis – revelatio veritatis*: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 1982.

FALLANI, Giovanni et al. *Jesus na arte* (1983). Rio de Janeiro: JB Indústrias Gráficas S. A., 1986.

FIORETTI, Paolo. Il libro nell'antichità greca e romana. MENEGHINI, Roberto e REA, Rossella (orgs.). *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*. Catálogo da exposição no Coliseu de Roma: março a outubro de 214. Verona: Electa, 2014.

FISCHER, Elizabeth L. *Streams of Living Water: the strigil motif on late antique sarcophagi reused in medieval Southern France*. Dissertação de mestrado. Chapel Hill: University of North Carolina, 2011.

FOLETTI, Ivan e QUADRI, Irene. Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Opuscula Historiae Artium*, 62. Brno: Universidade de Masaryk, 2013, pp. 16-37. Supplementum.

FORRAI, Réka. Anastasius Bibliotecarius and His Textual Dossiers: Greek collections and their Latin transmission in 9th century Rome. GIOANNI, Stéphane e GREVIN, Benoît (orgs.). *L'Antiquité tardive dans les collections médiévales: textes et représentations: VIe e XVe siècle*. Roma: École Française de Rome, 2008.

FOSSIER, Robert. *The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages*. Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 3: o cuidado de si (1984). Trad.: Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: studies in the history of response* (1989). Chicago, Londres: Chicago University Press, 1992.

GERKE, Friedrich. *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948.

GHARIB, Georges. *Os ícones de Cristo: história e culto* (1993). Trad.: Pe. José Raimundo Vidigal, C. Ss. R. São Paulo: Paulus, 1997.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História* (1986). Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino* (1994). Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.

GRABAR, André. *Christian Iconography: a study of its origins* (1961). Princeton: Princeton University Press, 1980. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961. Bollingen Series, XXXV, 10.

GRAFTON, Anthony e WILLIAMS, Megan. *Christianity and the Transformation of the Book: Origen, Eusebius and the Library of Caesarea*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2006.

GRANDAZZI, Alexandre. *As origens de Roma*. Tradução: Christiane Gradwohl Colas. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

HARMLESS, William, S.J. *Desert Christians: an introduction to the literature of early monasticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HASSET, Maurice. Christian Museum of Lateran. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 9. Nova York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/09014a.htm>>. Acesso em 31/08/2015 .

HELLEMO, Geir. *Adventus Domini: eschatological thought in 4th century apses and catecheses*. Leiden: Brill, 1989. Supplements to Vigiliae Christianae, 5.

HOEK, Annewies van den. Anicius Auchenius Bassus, African Red Slip Ware, and the Church. _____ e HERRMANN JR., John J. (orgs.). *Pottery, Pavements, and Paradise: iconographic and textual studies on Late Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 2013, pp. 133-47. Supplements to Vigiliae Christianae, 122.

HOLWECK, F. Holy Name of Jesus. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível no sítio New Advent: <<http://www.newadvent.org/cathen/07421a.htm>>. Acesso em 24/04/2013.

HVALVIK, Reidar. Christ Proclaiming His Law to the Apostles: the *traditio legis*-motif in early Christian art and literature. FOTOPOULOS, John (org.). *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context: studies in honor of David E. Aune*. Leiden: Brill, 2006. Supplements to Novum Testamentum, 122.

JAEGER, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega* (1961). Trad. para o espanhol: Elsa Cecilia Frost. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

JENSEN, Robin Margaret. *Living Water: images, symbols and setting of Early Christian baptism*. Leiden: Brill, 2011. Supplements to Vigiliae Christianae, 105.

KANTOROWICZ, Ernst. The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina (1944). *Selected Studies*. Nova York: J. J. Augustin, 1965.

KILLERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015: pp. 99-134.

KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3rd-7th century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário* (1928). Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

KWASNIEWSKI, Peter. *Review: new translation of Durand's Rationale divinatorum officiorum*. 2014. Disponível em: <<http://www.newliturgicalmovement.org/2014/08/review-new-translation-of-durands.html>>. Acesso em 18/05/2016.

LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus* (1961). Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

LAMEERE, William. Un symbole pythagoricien dans l'art funéraire de Rome. *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 63, 1939, pp. 43-85.

LAMPE, Geoffrey W. H. *A Patristic Greek Lexicon* (1961). Oxford: Clarendon Press, 1968.

LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina* (1966). Trad.: Álvaro Cabral *et alli*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s/d. Coleção O mundo da arte.

LAVER, James. *A roupa e a moda* (1969). Trad.: Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEE, George Mervyn *et al* (org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

LEMERLE, Paul. *História de Bizâncio* (1960). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEVI, Peter. *Grécia: berço de Ocidente*. Dois volumes (1984). Volume dois. Tradução: Ana Berhan da Costa. Madri: Edições del Prado, 1996. Grandes impérios e civilizações.

LIDDELL, Henry e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon: with a revised supplement*. 9ª edição. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MÂLE, Émile. *L'art religieux du XI^e siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. Paris : Librairie Armand Colin, 1947.

MANCINELLI, Fabrizio. *Le catacombe romane e l'origine del Cristianesimo*. Florença: Scala, 1981.

MARROU, Henri-Irénée. *MOYCIKOC ANHP: étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Reimpressão fac-similar: Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964. Edição original: Grenoble: Didier & Richard, 1938.

MARUCCHI, Orazio. Conferenze di archeologia cristiana: 7 febbraio 1886. *Bullettino di Archeologia Cristiana del Commendatore Giovanni Battista de Rossi*, série 4, ano 4. Roma: Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1886, pp. 6-12.

MATHEWS, Thomas F. Reply to Peter Brown. *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1. Nova York: The College Art Association of America, março de 1996, p. 178.

MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.

MAZZOLENI, Danilo. Parapetasma. BISCONTI, Fabrizio (org.). *Temi di iconografia paleocristiana*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000. Sussidi allo Studio delle Antichità Cristiane, XIII.

McNARY, Bernadette. *Pre-Theodosian Ascetic Piety in Fourth-Century Egypt: a study of the ascetical letters of bishops and monks*. Tese de doutoramento. Toronto: University of Toronto, 1997.

MENEGHINI, Roberto e REA, Rossella (orgs.). *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*. Catálogo da exposição no Coliseu de Roma: março a outubro de 2014. Verona: Electa, 2014.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.

MUZJ, Maria Giovanna. Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano: aspectos problemáticos. *Cuadernos monásticos*, ns. 142-143. Rengo (Chile): Conferencia de Comunidades Monásticas del Cono Sur, 2002, pp. 387-435.

MUZJ, Maria Giovanna. La Veronica e i temi della visione faccia a faccia. FROMMEL, Ch. e WOLF, Gerhard (orgs.). *L'immagine di Cristo: dall'acheropita alla mano d'artista*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 91-116. Studi e testi, 432.

NICOLA, A. de. Anastásio Apocrisiário. In: BERNARDINO, Angelo di (org.). *Dicionário de Patrística e antiguidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002.

OLSZEWSKI, Marek Titien. Two Late Antique synonymous mosaics from Sheikh Zuweid (Egypt) and Vinon (France). Tradução do próprio autor a partir do artigo original: _____. Dwie późnoantyczne mozaiki synonimiczne z Szeikh Zued (Egipt) i Vinon (Francja). In: *Swiatowit*, tomo 4 (14), fascículo A. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 2002, pp. 99-105.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RASMUSSEN, Mikael Bøgh. Traditio legis? *Cahiers Archéologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 47. Paris: Editions Picard, 1999, pp. 5-37.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

RODENWALDT, Gerhart. *Cortinae: ein Beitrag zur Datierung der antiken Vorlage der mittelalterlichen Terenzillustrationen*. *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: philologiesch-historische Klasse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1925.

ROGERSON, John. *Bíblia: os caminhos de Deus*. Dois volumes (1984). Volume um. Madri: Edições del Prado, 1997. Grandes impérios e civilizações.

RUBENSON, Samuel. *The Letters of St. Antony: origenist theology, monastic tradition and the making of a saint*. Lund: Lund University Press, 1990. Biblioteca Historico-ecclesiastica lundensis, 24.

RUSSO, Eugenio. Per leggere «The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art» di Thomas F. Mathews. Prefácio para MATHEWS, Thomas F. *Scontro di dei: una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*. Milão: Jaca Book, 2005.

SAUER, Josef. Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae* Francisco Bulić. Zagreb; Split: 1924, pp. 303-29.

SCHOOLMAN, Edward M. Reassessing the Sarcophagi of Ravenna. *Dumbarton Oaks Papers*, 67. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 49-74.

SHERIDAN, Mark. Early Egyptian Monasticism: ideals and reality or the shaping of the monastic ideal. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 7. Toronto: 2015.

SCHULTZE, Victor. Christus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae* Francisco Bulić. Zagreb; Split: 1924, pp. 331-6.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. O caráter simbólico do deserto no Ocidente cristão medieval: o caso de Gonzalo de Berceo. *Anais do VIII Encontro Regional da ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: 1998.

SPAIN, Suzanne. "The Promised Blessing": the iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore. *The Art Bulletin*, vol. 61, no. 4. Nova York: The College Art Association of America, dezembro de 1979, pp. 518-40.

SPIESER, Jean-Michel. Invention du portrait du Christ. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.

SPIESER, Jean-Michel. Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine. *Journal des savants*, 1991, Nos. 1-2. Paris: Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 1991, pp. 47-81.

SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.

TKACZ, Catherine Brown. *The Key to the Brescia Casket: typology and the early Christian imagination*. Paris: University of Notre-Dame Press; Institut d'Études Augustiniennes, 2001. Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité, 165.

VANDERKAM, James C. Os manuscritos do Mar Morto e o cristianismo. SHANKS, Hershel (org.). *Para compreender os manuscritos do Mar Morto* (1992). Trad.: Laura Rumchinsky. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

VELMANS, Tania. Le prime icone. In: _____ (org.). *Il viaggio dell'icona* (2002). Milão: Jaca Book, 2008.

VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão*: 312-394 (2007). Trad.: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VIELLIARD, René. Codices et volumina dans les bibliothèques juives et chrétiennes: notes d'iconographie. *Rivista di archeologia cristiana*, XVII. Cidade do Vaticano/Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1940.

WARD, Benedicta, SLG. Introduction. *The Lives of the Desert Fathers: Historia monachorum in Aegypto*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

ZANDER, Pietro. *The Necropolis under St. Peter's Basilica in the Vatican*. Roma; Cidade do Vaticano: Elio de Rosa Editore; Fabbrica di San Pietro in Vaticano, 2014.

ZANKER, Paul. Dal culto della "paideia" alla visione di Dio. In: ENSOLI, Serena e LA ROCCA, Eugenio (orgs.). *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2000.

ZANKER, Paul. *The Mask of Socrates: the image of the intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1995.

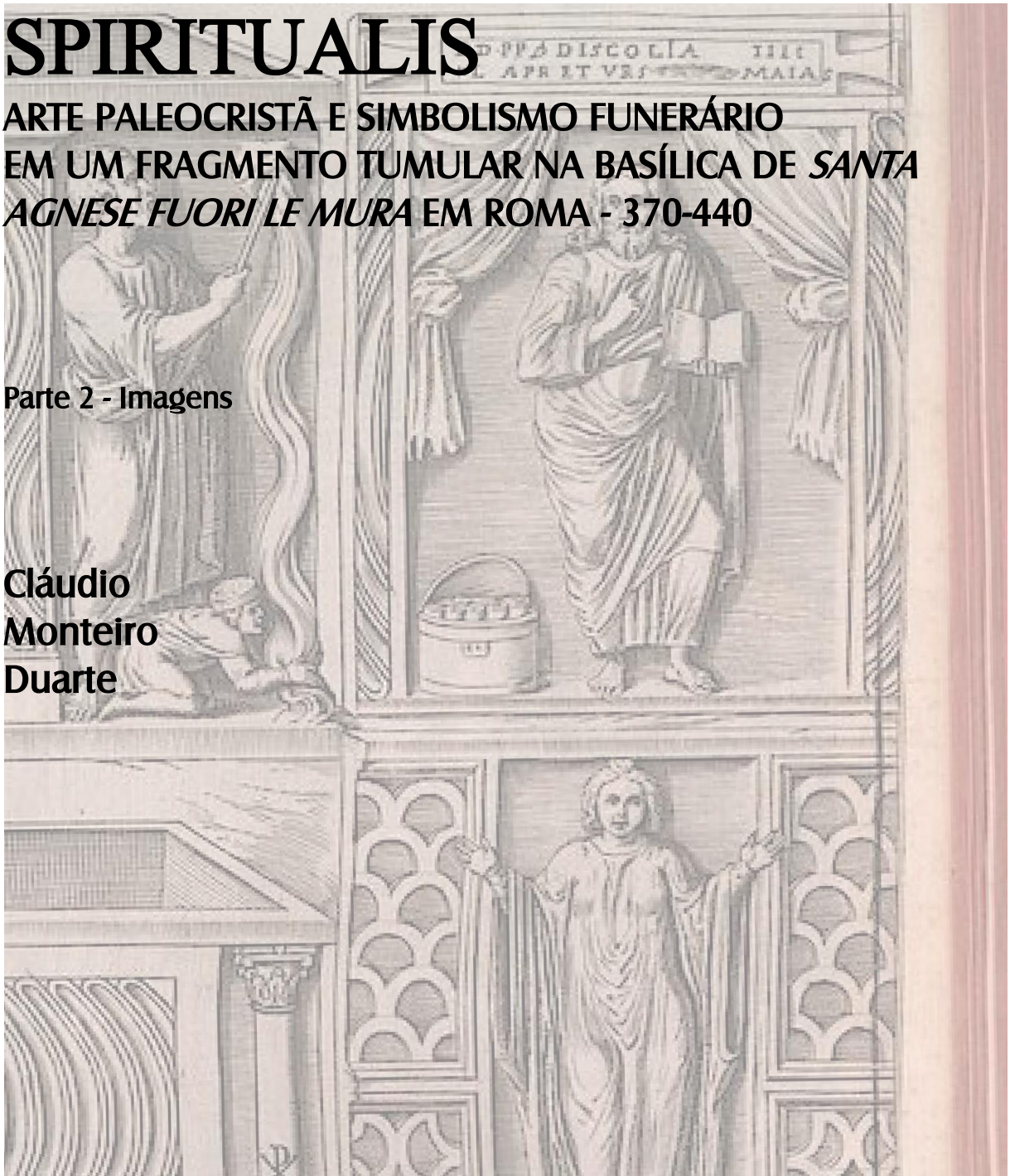
ICONOGRAPHIA

SPIRITUALIS

ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO
EM UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE *SANTA
AGNESE FUORI LE MURA* EM ROMA - 370-440

Parte 2 - Imagens

Cláudio
Monteiro
Duarte



Programa de pós-graduação em História

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

UFMG

2016

CLÁUDIO MONTEIRO DUARTE

ICONOGRAPHIA SPIRITUALIS:
ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO EM
UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE *SANTA AGNESE FUORI LE MURA* EM
ROMA - 370-440

PARTE 2 - IMAGENS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
BELO HORIZONTE, AGOSTO DE 2016

CLÁUDIO MONTEIRO DUARTE

ICONOGRAPHIA SPIRITUALIS:
ARTE PALEOCRISTÃ E SIMBOLISMO FUNERÁRIO EM
UM FRAGMENTO TUMULAR NA BASÍLICA DE *SANTA AGNESE FUORI LE MURA* EM
ROMA - 370-440

PARTE 2 - IMAGENS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Coorientador: Prof. Dr. Massimo Pampaloni

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BELO HORIZONTE, AGOSTO DE 2016

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – UMA MERA LASTRA FUNERÁRIA	14
CAPÍTULO 2 – OS SARCÓFAGOS ANTIGOS.....	27
CAPÍTULO 3 – QUE DIZEM DO FILHO DO HOMEM...?.....	40
CAPÍTULO 4 – COISAS VELHAS E COISAS NOVAS.....	63
CAPÍTULO 5 – OS VÉUS DO SANTUÁRIO.....	90

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Vista da Basílica de Constantino com o Mausoléu de Constantina Augusta	14
Figura 2 – Cabeceira da Basílica de Sant’Agnese com a torre sineira medieval	14
Figura 3 – Pórtico anexo ao fundo da Basílica de Sant’Agnese.	14
Figura 4 – Vista da Rua Sant’Agnese, lateral à basílica.	15
Figura 5 - Anônimo - Basílica de Constantino e Mausoléu de Constantina – gravura.	15
Figura 6 – Pátio com jardim, diante da fachada de <i>Sant’Agnese fuori le mura</i>	16
Figura 7 – Fachada da Basílica de <i>Sant’Agnese fuori le mura</i>	16
Figura 8 - Interior da Basílica de <i>Sant’Agnese fuori le mura</i>	16
Figura 9 - Mosaico da abside da Basílica de <i>Sant’Agnese fuori le mura</i>	17
Figura 10 - Teto da Basílica de <i>Sant’Agnese fuori le mura</i>	17
Figura 11 - Urna de Santa Inês e Santa Emerenciana, na cripta da basílica.	18
Figura 12 - Escadaria interna do complexo de Sant’Agnese, vista de cima.	18
Figura 13 - Entrada do complexo de Sant’Agnese pela Via Nomentana.	19
Figura 14 - Mausoléu de Sta. Constância (ou de Constantina Augusta).	19
Figura 15 - Interior do Mausoléu de Constantina.	20
Figura 16 - Mosaicos do deambulatório do Mausoléu de Constantina	20
Figura 17 - Ruínas da Basílica constantiniana original	20
Figura 18 - Lastra funerária murada na escadaria do complexo de Sant’Agnese.	21
Figura 19 - Detalhe da lastra marmórea - figura masculina	21
Figura 20 - Estrígil.	21
Figura 21 – Gravura de capa e folha de rosto do livro de Antonio BOSIO.	22
Figura 22 - Gravura do livro de Antonio BOSIO.	22
Figura 23 - Gravura de capa e folha de rosto do livro de Paolo ARINGHI.	23
Figura 24 - Gravura do livro de Paolo ARINGHI.	23
Figura 25 - Folha de rosto do livro de Giovanni Gaetano BOTTARI.	24
Figura 26 - Folha de rosto do volume 5 da obra de Raffaele GARRUCCI.	24
Figura 27 - Gravura no volume 5 de GARRUCCI.	24
Figura 28 - Capa de um dos cinco volumes do catálogo de Joseph WILPERT	24
Figura 29 - Gravura da lastra de Sant’Agnese no volume de pranchas de WILPERT	25
Figura 30 - Capa do primeiro volume do <i>Repertorium</i>	25
Figura 31 – Detalhe da prancha 116 do <i>Repertorium</i>	25

Figura 32 - Ilustração 164 do livro de Paul ZANKER. <i>The mask of Socrates</i>	26
Figura 33 – Fragmento de sarcófago proveniente do Hipogeu de Silivri Kapi.....	26
Figura 34 – Fragmento de sarcófago com <i>Maiestas Domini</i>	26
Figura 35 - Urna cinerária de Volterra.	27
Figura 36 - Necrópole de Isola Sacra.	27
Figura 37 - Mausoléu Z ou "dos egípcios" – Necrópole Vaticana.....	27
Figura 38 - Canopo de Chiusi.....	28
Figura 39 - Estela funerária com retratos.....	28
Figura 40 - Sarcófago com <i>imago clipeata</i>	28
Figura 41 - Sarcófago com imago clipeata e mito de Ganimedes.	28
Figura 42 - Sarcófago das musas.....	29
Figura 43 - Sarcófago com mito de Endimião e a deusa Selene.	29
Figura 44 - Principais tipos de sarcófagos segundo Henri-Irénée Marrou.....	29
Figura 45 - Sarcófago com médico grego.....	30
Figura 46 - Sarcófago de leitor com ouvinte.....	30
Figura 47 - Sarcófago de menino com as musas.....	30
Figura 48 - Sarcófago da Via Salaria.....	31
Figura 49 - Sarcófago dos Três Pastores.....	31
Figura 50 - Sarcófago de Jonas.....	31
Figura 51 - Fragmento de tampa com golfinhos.....	32
Figura 52 – Sarcófago policênico com orante e milagres de Cristo.....	32
Figura 53 - Fragmento de sarcófago.....	32
Figura 54 - Grupo dos Tetrarcas.....	33
Figura 55 – Sarcófago Dogmático.....	33
Figura 56 - Sarcófago dos Dois Irmãos.....	34
Figura 57 – Sarcófago Dogmático de Arles.	34
Figura 58 - Sarcófago de Junius Bassus.	35
Figura 59 - Sarcófago da Paixão com coroação de espinhos.	35
Figura 60 - Sarcófago colunar com Cristo central e simbolismo eucarístico.....	36
Figura 61 – Fragmento de sarcófago colunar com cena de <i>Missio apostoloruma</i>	36
Figura 62 - Sarcófago de portas cidadinas, dito “Borghese”.....	37
Figura 63 - Face lateral esquerda do Sarcófago "Borghese".	37
Figura 64 - Face lateral direita do Sarcófago "Borghese".	37
Figura 65 - Sarcófago arbóreo com Suzana ao centro.....	37

Figura 66 - <i>Missorium</i> de Teodósio.....	38
Figura 67 - Teodósio e sua corte - base do obelisco do hipódromo.....	38
Figura 68 - Díptico de marfim - sacerdotisas realizando ritos pagãos	39
Figura 69 - Díptico de marfim - Asclépio e Higéia.....	39
Figura 70 - Virgem com o Menino e Cristo (Antigo de Dias?) - díptico de marfim.....	40
Figura 71 - Cristo em glória como Ancião dos Dias	40
Figura 72 - Estela funerária de <i>Licinia Amias</i>	40
Figura 73 - Inscrição cristã com a palavra IXΘYC	40
Figura 74 - Pastor em cena pastoral.....	41
Figura 75 - Cristo como Helios	41
Figura 76 - Bom pastor. Afresco do batistério da igreja de Dura-Europos	41
Figura 77 - Bom pastor em afresco na abóbada da Cripta de Lucina.....	42
Figura 78 - Bom pastor em afresco na abóbada do Cubículo da mulher com véu.....	42
Figura 79 - <i>Moscóforo</i> - atribuído a Himeto.....	42
Figura 80 - <i>Hermes Crióforo</i>	42
Figura 81 - Bom pastor - estatueta.	43
Figura 82 - Milagres de Cristo com bastão.....	43
Figura 83 - Cristo cura a hemorroíssa.	43
Figura 84 – Sarcófago Dogmático – detalhe da criação de Eva.....	44
Figura 85 – Sarcófago Dogmático – detalhe da criação de Adão e Eva	44
Figura 86 – Sarcófago com mito de Hipólito – detalhe.....	44
Figura 87 – Sarcófago estrigilado com Pedro, Cristo e orante.....	44
Figura 88 – Sarcófago com Pedro, Cristo e orante – detalhe de Cristo.....	44
Figura 89 – Sarcófago policênico com orante e milagres de Cristo – detalhe.	45
Figura 90 – Sarcófago das estações – detalhe do Gênio do Verão.....	45
Figura 91 – Sarcófago de Marcus Claudianus – detalhe de Cristo.....	45
Figura 92 – Sarcófago dos Dois Irmãos – detalhe da cura do cego.....	45
Figura 93 – Sarcófago dos Dois Irmãos – detalhe da cura do cego.....	45
Figura 94 – Sarcófago colunar da Paixão – detalhe de Cristo.....	46
Figura 95 – Sarcófago de Junius Bassus – detalhe do nicho central superior.	46
Figura 96 – Sarcófago dito Lateranense 174 – detalhe do nicho central.....	46
Figura 97 – Estatueta de Cristo.	46
Figura 98 – Fragmento “polícromo” de sarcófago.	47
Figura 99 – Fragmento polícromo de sarcófago – detalhe.	47

Figura 100 – Sarcófago de Jonas – detalhe.	47
Figura 100A – Sarcófago de Jonas – detalhe atual.....	47
Figura 101 – Pastor-filósofo com rolo aberto nas mãos.....	47
Figura 102 - Estátuas gregas com homens letrados trajando apenas o <i>himácio</i>	48
Figura 103 – Fragmento de sarcófago com “ <i>Traditio legis</i> ” incipiente	48
Figura 104 - Fragmentos de sarcófago - Museu da Basílica de São Sebastião.	48
Figura 105 – Mosaico da cúpula do Batistério de San Giovanni in fonte.....	49
Figura 106 – Cristo em auréola de luz com dois apóstolos.	49
Figura 107 – Reconstituição do presbitério da antiga Basílica de S. Pedro.	49
Figura 108 – Relicário – prata.	51
Figura 109 – Sarcófago colunar com Cristo ao centro.	50
Figura 110 – Sarcófago de portas cidadinas com Cristo ao centro	50
Figura 111 – Sarcófago de portas cidadinas com Cristo ao centro.	50
Figura 112 – <i>Maiestas Domini</i> – afresco – abóbada do Cubículo dos Santos.....	51
Figura 113 – <i>Maiestas Domini</i> – detalhe.....	52
Figura 114 – Esquema “perspéctico-simbólico” do afresco.....	52
Figura 115 – Mosaico absidal norte do Mausoléu de Constantina.....	52
Figura 116 – Mosaico absidal sul do Mausoléu de Constantina	53
Figura 117 – Êxedra dos poetas e filósofos – Serapeu de Sacara – Egito.....	53
Figura 118 - Sócrates entre seis discípulos - Apameia – Síria.	53
Figura 119 – Cristo entre grupo de discípulos – afresco em arcossólio	54
Figura 120 - Cristo e o Colégio Apostólico – afresco em arcossólio	54
Figura 121 – Fragmento de sarcófago com Bom Bastor e Colégio Apostólico.....	54
Figura 122 – Sarcófago de Concordius com Cristo e o Colégio Apostólico.....	55
Figura 123 – Cristo e o Colégio Apostólico – mosaico.....	55
Figura 124 – Colégio Apostólico com visão apocalíptica.	56
Figura 125 – Busto de Cristo.....	56
Figura 126 - Busto de Cristo - afresco.....	56
Figura 127 - Busto em <i>opus sectile</i> proveniente de casa em Ostiaa.....	57
Figura 128 - Homero – <i>opus sectile</i>	57
Figura 129 – Cristo – detalhe da lastra funerária.....	57
Figura 130 – Cristo do mosaico da abside de Santa Pudenciana.....	57
Figura 131 – Sarcófago colunar com Cristo ao centro e Pedro e Pauloi.	58
Figura 132 – Cubículo da mulher com véu.	58

Figura 133 – Cubículo dos Cinco Santos.	58
Figura 134 – São Januário – afresco.....	59
Figura 135 – Mosaico funerário cristão de Thabarka.....	59
Figura 136 – Arco de Constantino – detalhe.	59
Figura 137 – Arco de Galério – detalhe.	60
Figura 138 – Arco de Galério – detalhe – <i>Adventus</i> imperial.	60
Figura 139 – Sarcófago com Entrada de Cristo em Jerusalém – detalhe.	60
Figura 140 – Sarcófago romano “biográfico” – detalhe.....	61
Figura 141 – Reconstituição da <i>sella curulis</i> de Justino II.....	61
Figura 142 – Sarcófago de Junius Bassus – detalhe – Pôncio Pilatos.....	61
Figura 143 – Abside da Igreja de Hosios David.....	61
Figura 144 – Sarcófago com Cristo ao centro – detalhe de Cristo.	62
Figura 145 – Sarcófago colunar – detalhe de Cristo.	62
Figura 146 – Sarcófago dos Dois Irmãos – detalhe dos bustos no medalhão central.....	62
Figura 147 – Filósofo anônimo – êxedra dos filósofos.	62
Figura 148 – Herma com Dionísio jovem e maduro.	63
Figura 149 - Herma com Dionísio maduro e jovem.....	63
Figura 150 – Dionísio – mármore – cópia romana.....	63
Figura 151 – Sarcófago dito “de Estilicão” – mármore – face anterior.	64
Figura 152 – Sarcófago dito “de Estilicão” – mármore – face posterior.....	64
Figura 153 – Busto de filósofo desconhecido.	65
Figura 154 - Busto clipeado de filósofo desconhecido.	65
Figura 155 – Salão proveniente de Ostia.....	65
Figura 156 – Busto de menino – proveniente de Ostia.....	66
Figura 157 – Bustos de filósofo e de menino – provenientes de Ostia.	66
Figura 158 – Cena de caça – provenientes de Ostia.	66
Figura 159 – Lastra de Sant’Agnese fuori le mura – detalhe de Cristo.....	67
Figura 160 – Cristo e anjos – mosaico – lado sul da nave de Sant’Apollinare Nuovo.	67
Figura 161 – Santo Hipólito.	68
Figura 162 - Fragmentos das <i>Helênicas</i> de Xenofonte.	68
Figura 163 – Instrumentos de escrita – afresco originário de Pompeia.....	68
Figura 164 - Instrumentos de escrita – afresco originário de Pompeia.	68
Figura 165 – Reconstituição de um <i>volumen</i>	69
Figura 166 – Reconstituição de uma <i>capsa</i> ou <i>scrinium</i>	69

Figura 167 – Moças escrevendo em um díptico de <i>tabulae ceratae</i> com o <i>stilus</i>	69
Figura 168 – Reconstituição de um tríptico de <i>tabulae ceratae</i>	69
Figura 169 - P45 dos Papiros Chester Beatty.....	69
Figura 170 - Papiro Ryland 52 – Evangelho de João - <i>recto</i>	70
Figura 171 – Códices da Biblioteca gnóstica de Nag Hammadi.....	70
Figura 172 – <i>Codex Sinaiticus</i>	70
Figura 173 – Sarcófago da Igreja de Santa Maria Antiqua.....	70
Figura 174 - São Pedro leitor e dois soldados ouvintes – Fragmento de sarcófago.....	71
Figura 175 - Fragmento de sarcófago estrigilado.....	71
Figura 176 - Sarcófago fragmentário estrigilado.....	71
Figura 177 - Bloco de Dioscórides.....	71
Figura 178 - Sarcófago estrigilado.....	72
Figura 179 – Sarcófago colunar – altar no Oratório de San Bernardino.....	72
Figura 180 - Sarcófago estrigilado – apóstolo do canto esquerdo.....	72
Figura 181 - Sarcófago estrigilado – orante do nicho central.....	72
Figura 182 - Sarcófago estrigilado – apóstolo do canto direito.....	72
Figura 183 - Sarcófago estrigilado com orante, apóstolos e cestos.....	73
Figura 184 – Sarcófago dito de São Sidônio.....	73
Figura 185 - Sarcófago dito de São Sidônio - lateral direita.....	73
Figura 186 – Sarcófago estrigilado - final do séc IV - Catedral de Sainte-Anne.....	74
Figura 187 – Sarcófago estrigilado - Catedral de Sainte-Anne - lateral esquerda.....	74
Figura 188 – Sarcófago estrigilado - Catedral de Sainte-Anne - lateral direita.....	74
Figura 189 - Sarcófago colunar de Paixão.....	74
Figura 190 - Sarcófago estrigilado com Cristo, cruz e feixe de rolos.....	75
Figura 191 – Colégio Apostólico – marfim – Dijon.....	75
Figura 192 - Sarcófago dos Apóstolos - detalhe.....	75
Figura 193 – Jovem com códice – afresco.....	76
Figura 194 – Cristo com códice e braço de apóstolo em aclamação.....	76
Figura 195 – Reconstituição de Wilpert para o fragmento do Museu Pio Cristiano.....	76
Figura 196 - Cristo com códice entre dois apóstolos - bloco de mármore.....	77
Figura 197 – Sarcófago estrigilado fragmentário.....	77
Figura 198 - Reconstituição de Wilpert do sarcófago da Catacumba de São Sebastião.....	77
Figura 199 - Fragmento de sarcófago colunar.....	78
Figura 200 - Sarcófago colunar com Cristo com códice.....	78

Figura 201 - Sarcófago colunar com Cristo com códice – detalhe.....	78
Figura 202 - Fragmento de sarcófago colunar, gravura do início do século XIX.	79
Figura 203 - Fragmentos com Cristo em medalhão central e gravura do século XVII.....	79
Figura 204 - Sarcófago dito de Estilicão – face lateral direita.	80
Figura 205 – Sarcófago colunar com Colégio Apostólico	80
Figura 206 - Sarcófago colunar com Colégio Apostólico.	80
Figura 207 - Sarcófago de São Maurício com Colégio Apostólico.....	81
Figura 208 - Fragmento de sarcófago infantil com Cristo e códice.	81
Figura 209 - Fragmento de sarcófago estrigilado - Cristo com códice e cesto.	81
Figura 210 – Sarcófago estrigilado fragmentário.	81
Figura 211 - Sarcófago estrigilado fragmentário.....	82
Figura 212 – Sarcófago estrigilado dito de São Honorato.....	82
Figura 213 - Sarcófago estrigilado “Wilshere”.	82
Figura 214 - Fragmento de sarcófago.....	82
Figura 215 - Sarcófago de Exuperância e Maximiano.	83
Figura 216 - Sarcófago do bispo Rinaldo.....	83
Figura 217 - Sarcófago com <i>Traditio legis</i>	84
Figura 218 - Sarcófago com <i>Traditio legis</i> – face lateral.	84
Figura 219 - Sarcófago com <i>Traditio legis</i> - detalhe.....	84
Figura 220 - Sarcófago de São Barbaciano	85
Figura 221 – Fragmento de sarcófago colunar – figura feminina com códice.	85
Figura 222 - Arcossólio de Veneranda.	86
Figura 223 – Palimpsesto originário da Genizah da Sinagoga de Ben Ezra.	86
Figura 224 – Reconstituição da estrutura das páginas da Hexapla.	86
Figura 225 – Charles Minard - Gráfico.	87
Figura 226 – Páginas do Cânone de Eusébio de Cesareia.	87
Figura 227 – Lastra funerária murada na Basílica de Sant’Agnese – detalhes.	88
Figura 228 – Estela funerária encontrada em Walbersdorf.	88
Figura 229 – Sarcófago dito de Sta. Eusébia.....	88
Figura 230 – Sarcófago dito de São Cesário.	89
Figura 231 – Lastra funerária murada na Basílica de Sant’Agnese – detalhe.	89
Figura 232 - Mosaico em Sant’Apollinare Nuovo - Palácio de Teodorico.....	90
Figura 233 - Mosaico de Teodora e comitiva.....	90
Figura 234 - Coluna de Igel.....	91

Figura 235 – Loja ou oficina entre cortinas – Detalhe da Coluna de Igel.	91
Figura 236 - Páginas do manuscrito de 1603 da <i>Cronografia de 354</i>	92
Figura 237 - Detalhe do mosaico de Xeiue Zued.	93
Figura 238 - Representação gráfica em preto e branco do Mosaico de Xeiue Zued.	93
Figura 239 - Mosaico de Vinon.	94
Figura 240 - <i>Confessio</i> – Casa no Monte Célio.	94
Figura 241 - Sarcófago dito Lateranense 174 – face frontal.	95
Figura 242 - Face lateral esquerda do Sarcófago Lateranense 174.	95
Figura 243 - Face lateral direita do Sarcófago Lateranense 174.	95
Figura 244 - Díptico de marfim do <i>vicarius</i> Probianus.	96
Figura 245 - Gravura dos mosaicos do presbitério de Sant’Apollinare in Classe.	96
Figura 248 – Lipsanoteca de Brescia.	97
Figura 249 – Tampa da Lipsanoteca de Brescia.	97
Figura 250 – Lado esquerdo da Lipsanoteca de Brescia.	98
Figura 251 – Lado direito da Lipsanoteca de Brescia.	98
Figura 252 – Lado traseiro da Lipsanoteca de Brescia.	99
Figura 253 – Lado frontal da Lipsanoteca de Brescia.	99
Figura 254 – Detalhe do lado frontal da Lipsanoteca de Brescia.	100
Figura 255 – Lado traseiro da Lipsanoteca de Brescia com a tampa aberta.	100
Figura 256 – Portas de Santa Sabina.	101
Figura 257 - Painel da Crucificação.	102
Figura 258 - Painel da Aclamação.	102
Figura 259 – Díptico do Cônsul Félix.	103
Figura 260 – Díptico de alto oficial.	103
Figura 261 - Canastra de Proiecta.	103
Figura 262 – Placa de cerâmica com o cônsul Anicius Bassus.	104
Figura 263 - Basílica de Santa Maria Maggiore – mosaicos do arco triunfal.	104
Figura 264 - Basílica de Santa Maria Maggiore - mosaicos do lado esquerdo.	105
Figura 265 - Basílica de Santa Maria Maggiore - mosaicos do lado direito.	105
Figura 266 - Basílica de Santa Maria Maggiore – mosaicos da nave.	105
Figura 267 - Basílica de Santa Maria Maggiore – mosaicos da nave.	105
Figura 268 - Basílica de Santa Maria Maggiore – mosaicos da nave.	105
Figura 269 - Basílica de Santa Maria Maggiore – mosaicos da nave.	105
Figura 270 - Verso da Capsela de Samagher.	106

Figura 271 - Sarcófago de Quintus Marcius Hermes e Marcia Thraso.	106
Figura 272 – Fragmento de sarcófago com figura inteira sobre parapetasma.	107
Figura 273 - Sarcófago proveniente de Pantano Borghese.	107
Figura 274 – Sarcófago com parapetasma, busto e gênios das estações.	107
Figura 275 – Pseudo-sarcófago “neutro” com orante, parapetasma, gênios.	108
Figura 276 – Fragmentos de sarcófago com orante sobre parapetasma e pastores.	108
Figura 277 – Detalhe de sarcófago narrativo com o ciclo de Suzana.	108
Figura 278 - Sarcófago dos Apóstolos.	109
Figura 279 - Fragmento de sarcófago com apóstolo com rolo e cortinas.	109
Figura 280 - Sarcófago colunar com Cristo e os apóstolos.	109
Figura 281 - Sarcófago dito de Valbonne.	110
Figura 282 - Sarcófago com Cristo central e apóstolos.	110
Figura 283 - Sarcófago colunar dito de São Sidônio.	110
Figura 284 - Sarcófago de São Sidônio – face esquerda.	110
Figura 285 - Sarcófago colunar fragmentário com a ressurreição do jovem de Naim.	111
Figura 286 - Sarcófago colunar com cortinas na tampa.	111
Figura 287 - Sarcófago fragmentário com a cura do cego entre cortinas.	111
Figura 288 - Sarcófago com Cristo e apóstolos com cortinas nos nichos laterais.	112
Figura 289 - Sarcófago fragmentário com monograma de Cristo.	112
Figura 290 - Sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	112
Figura 291 - Sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	113
Figura 292 - Sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	113
Figura 293 - Sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	113
Figura 294 - Sarcófago fragmentário com monograma de Cristo e cortinas.	114
Figura 295 - Sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	114
Figura 296 - Fragmento de sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	114
Figura 297 - Fragmento de sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	114
Figura 298 - Fragmento de sarcófago com monograma de Cristo e cortinas.	114
Figura 299 - Fragmento de sarcófago com cabeça de apóstolo, coluna e cortinas.	115
Figura 300 – Fragmentos de sarcófago com cristograma entre cortinas e família.	115
Figura 301 – Sarcófago com cruz entre cortinas.	115
Figura 302 – Sarcófago arquetônico com <i>aulaea</i> – face frontal.	116
Figura 303 - Sarcófago arquetônico – face lateral esquerda.	116
Figura 304 – Mosaicos dos quatro bispos de Ravena entre cortinas.	116

Figura 305 – Mosaico da parede esquerda do presbitério – Constantino IV e o clero.....	117
Figura 306 – Mosaico da parede direita do presbitério – as ofertas.....	117
Figura 307 – Busto de Cristo no medalhão da Basílica de Sant’Apollinare in Classe.....	118
Figura 308 – Encadernação em marfim – face posterior.....	118

CAPÍTULO 1 – UMA MERA LASTRA FUNERÁRIA



FIGURA 1 - VISTA DA BASÍLICA DE CONSTANTINO COM O MAUSOLÉU DE CONSTANTINA AUGUSTA À DIREITA - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 2 – CABECEIRA DA BASÍLICA DE SANT'AGNESE COM A TORRE SINEIRA MEDIEVAL - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 3 – PÓRTICO ANEXO AO FUNDO DA BASÍLICA DE SANT'AGNESE - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 4 – VISTA DA RUA SANT'AGNESE, LATERAL À BASÍLICA. PODEM-SE VER AS PEQUENAS CÚPULAS QUE ILUMINAM A NAVE LATERAL. FOTO PRÓPRIA.

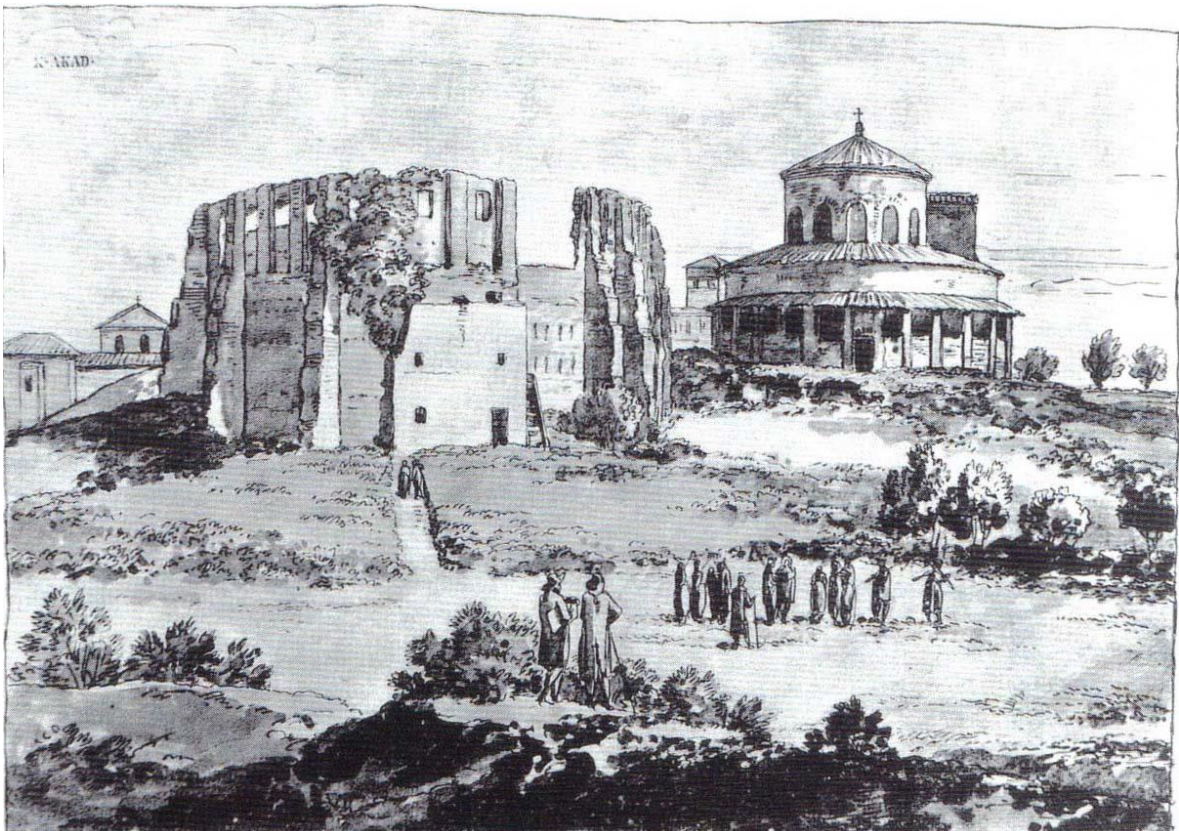


FIGURA 5 - ANÔNIMO - BASÍLICA DE CONSTANTINO E MAUSOLÉU DE CONSTANTINA – GRAVURA A BICO DE PENNA - C. 1800. FONTE: BRANDENBURG, 2011: 27.



FIGURA 6 – PÁTIO COM JARDIM, DIANTE DA FACHADA DE *SANT'AGNESE FUORI LE MURA*. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 7 – FACHADA DA BASÍLICA DE *SANT'AGNESE FUORI LE MURA*. FOTO PRÓPRIA.

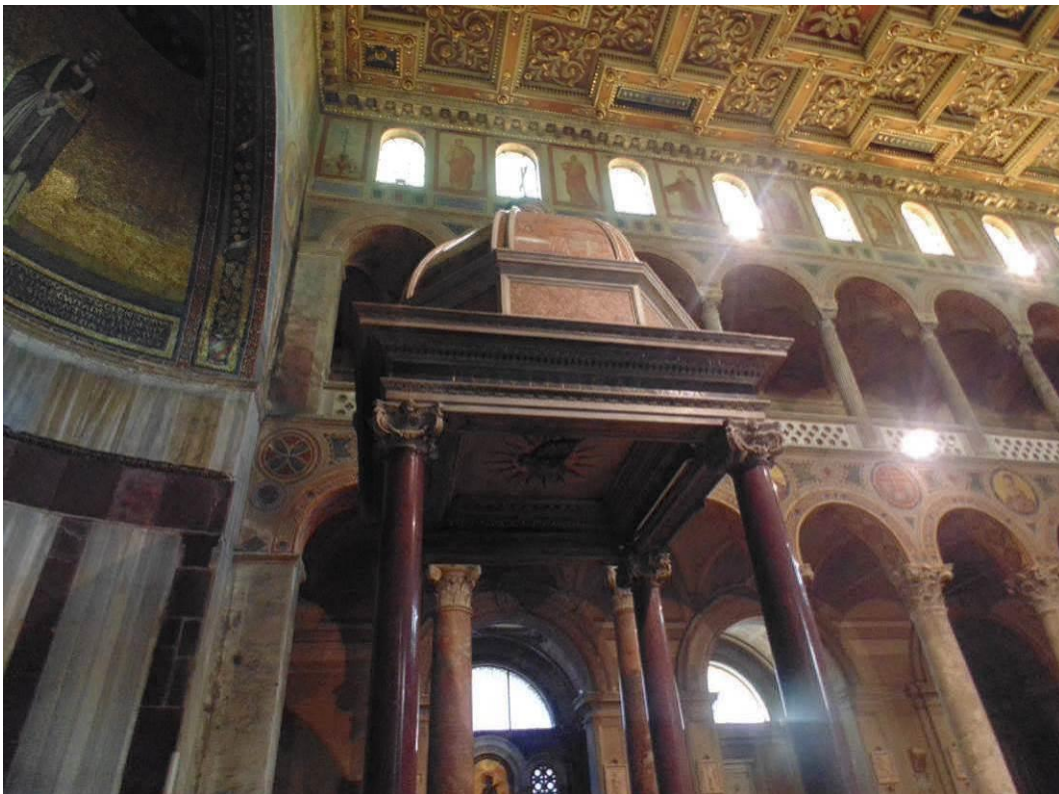


FIGURA 8 - INTERIOR DA BASÍLICA DE *SANT'AGNESE FUORI LE MURA*. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 9 - MOSAICO DA ABSIDE DA BASÍLICA DE SANT'AGNESE FUORI LE MURA - SÉCULO VII. FOTO PRÓPRIA.

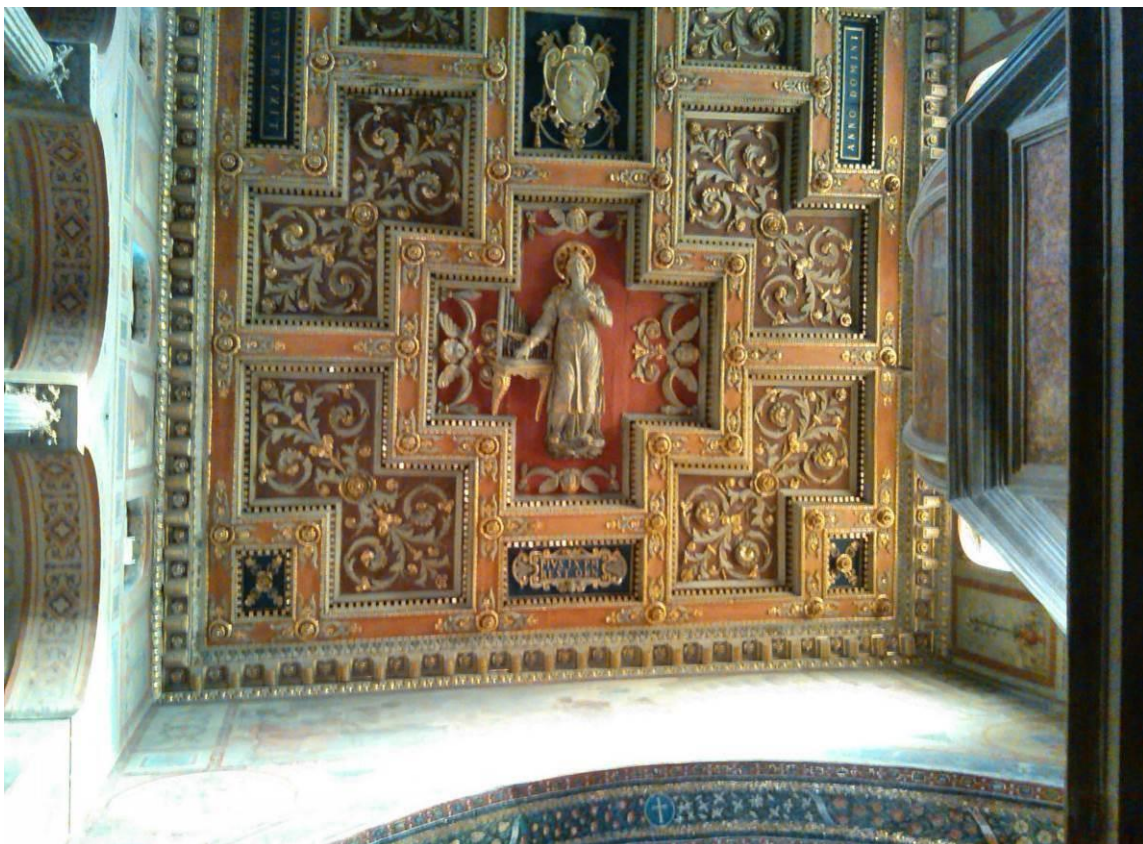


FIGURA 10 - TETO DA BASÍLICA DE SANT'AGNESE FUORI LE MURA. NO DETALHE, SANTA CECÍLIA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 11 - URNA DE SANTA INÊS E SANTA EMERENCIANA, NA CRIPTA DA BASÍLICA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 12 - ESCADARIA INTERNA DO COMPLEXO DE SANT'AGNESE, VISTA DE CIMA. EMBAIXO, A PORTA DE VIDRO QUE DÁ ACESSO À NAVE. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:ROMASAGNESESCALAACESSO.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ROMASAGNESESCALAACESSO.JPG)>. ACESSO EM 13/08/2015.



FIGURA 13 - ENTRADA DO COMPLEXO DE SANT'AGNESE PELA VIA NOMENTANA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/3/38/SANTAGNESE_00241.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/SANTAGNESE_00241.JPG). ACESSO EM 13/08/2015.



FIGURA 14 - MAUSOLÉU DE STA. CONSTÂNCIA (OU DE CONSTANTINA AUGUSTA). FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 15 - INTERIOR DO MAUSOLÉU DE CONSTANTINA – SÉCULO IV - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 16 - MOSAICOS DO DEAMBULATÓRIO DO MAUSOLÉU DE CONSTANTINA - SÉCULO IV - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 17 - RUÍNAS DA BASÍLICA CONSTANTINIANA ORIGINAL – SÉCULO IV – ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ALEMÃ. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/8/8F/AGNESBASILIKA1.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/AGNESBASILIKA1.JPG)>. ACESSO EM 25/08/2015.



FIGURA 18 - LASTRA FUNERÁRIA MURADA NA ESCADARIA DO COMPLEXO DE SANT'AGNESE – FINS DO SÉCULO IV OU INÍCIO DO V – ROMA. FOTO REALIZADA E CEDIDA PELOS PADRES DA BASÍLICA.



FIGURA 19 - DETALHE DA LASTRA MARMÓREA - FIGURA MASCULINA ENTRE CORTINAS. FOTO REALIZADA E CEDIDA PELOS PADRES DA BASÍLICA.



FIGURA 20 - ESTRÍGIL – BRONZE – SÉCULO I – WALTER'S ART MUSEUM – BALTIMORE. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/EE/EE/ROMAN_-_STRIGIL_-_WALTERS_541926.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/EE/EE/ROMAN_-_STRIGIL_-_WALTERS_541926.JPG)>. ACESSO EM 16/08/2015.

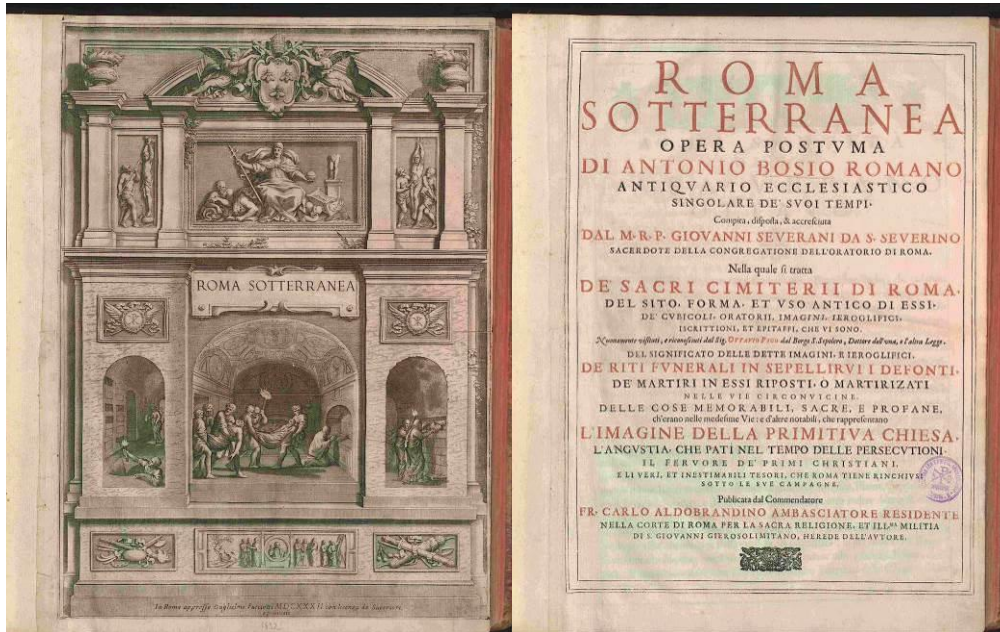


FIGURA 21 – GRAVURA DE CAPA E FOLHA DE ROSTO DO LIVRO DE ANTONIO BOSIO E GIOVANNI SEVERANI. *ROMA SOTTERRANEA*. ROMA: CARLO ALDONBRANDINI, 1632. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE FREIBURG. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://DL.UB.UNI-FREIBURG.DE/DIGLIT/BOSIO1632](http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/bosio1632)>. ACESSO EM 15/04/2015.

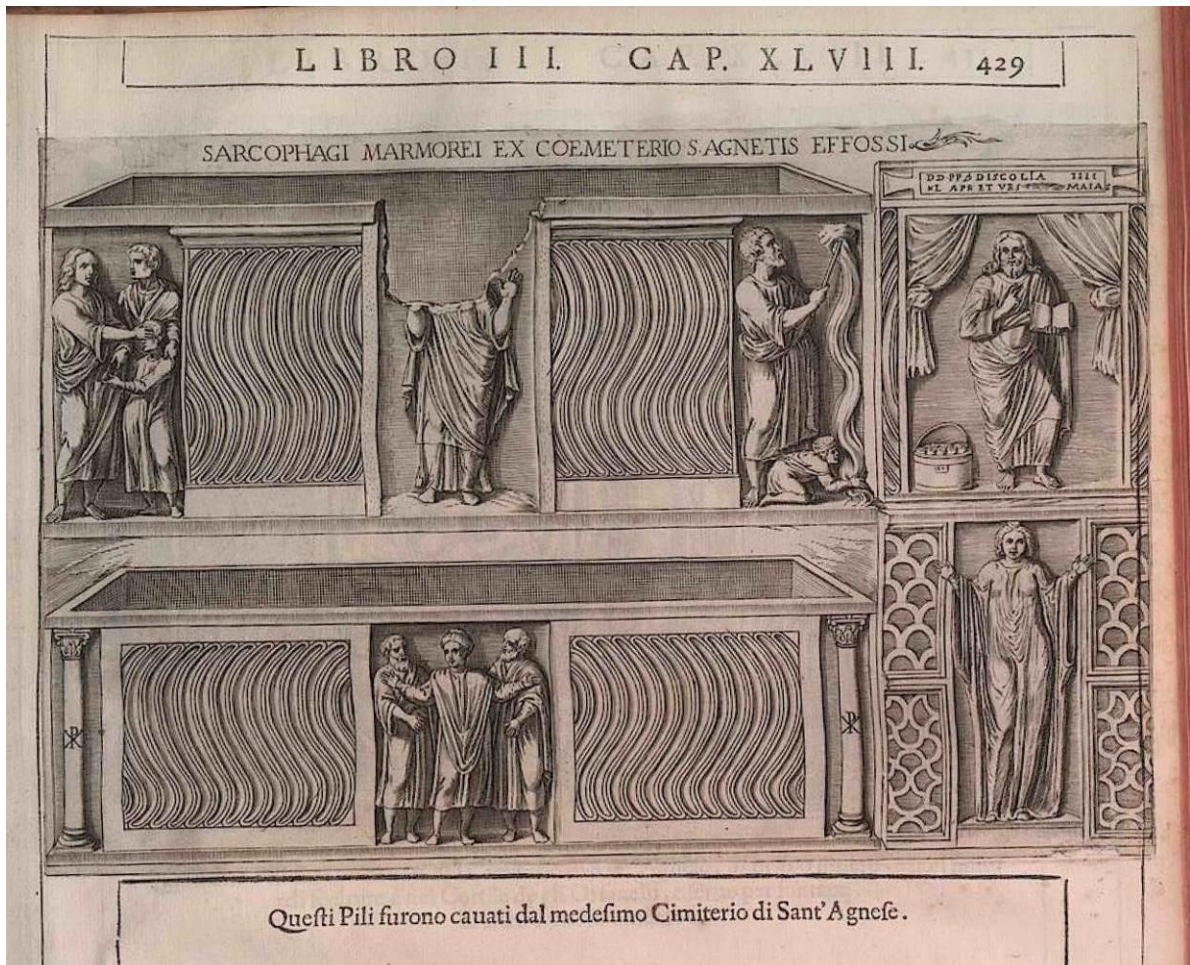
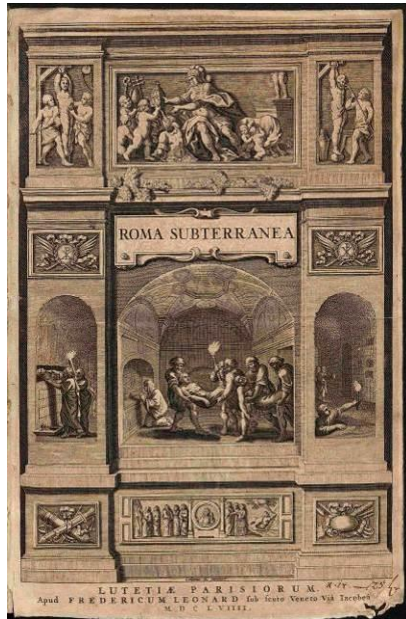


FIGURA 22 - GRAVURA DO LIVRO DE ANTONIO BOSIO E GIOVANNI SEVERANI. *ROMA SOTTERRANEA*. ROMA: 1632, 429. NO CANTO SUPERIOR DIREITO, O RELEVO CENTRAL DO FRAGMENTO DA LASTRA DE SANT'AGNESE. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE FREIBURG. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://DL.UB.UNI-FREIBURG.DE/DIGLIT/BOSIO1632](http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/bosio1632)>. ACESSO EM 15/04/2015.



ROMA
SUBTERRANEA
NOVISSIMA
IN QVA
POST ANTONIVM BOSIVM ANTESIGNANVM.
JO. SEVERANVM CONGREG. ORATORII PÆSBTERVM,
Et celebres alios Scriptores
ANTIQUA CHRISTIANORVM
Et præcipue Martyrum Coemeteria,
TITULI, MONIMENTA, EPITAPHA, INSCRIPTIONES,
AC NOBILIORA SANCTORVM SEPULCHRA
SEX LIBRIS DISTINCTA ILLUSTRANTVR
ET ANTIQVARIIS, ET ECCLESIASTICIS ICONIBVS GRÆCIS
decorantur, ac multiplici ratione, cum profusa eruditione describuntur.
OPERA ET STUDIO
PAULI ARINGHI ROMANI CONGREG. EJVSDEM PÆSBTERI
Cum duplici Indice, Capitum & Rerum locupletissimo.
TOMVS PRIMVS

Colonia 27 Junii
I. FRETII PARISIORVM,
MDCCLIX.

FIGURA 23 - GRAVURA DE CAPA E FOLHA DE ROSTO DO LIVRO DE PAOLO ARINGHI. ROMA SUBTERRANEA NOVISSIMA. PARIS: 1659. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE FREIBURG. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://DIGLUB.UNI-HEIDELBERG.DE/DIGLIT/BOSIO1659BD1](http://diplub.uni-heidelberg.de/diglit/bosio1659bd1)>. ACESSO EM 17/04/2015.

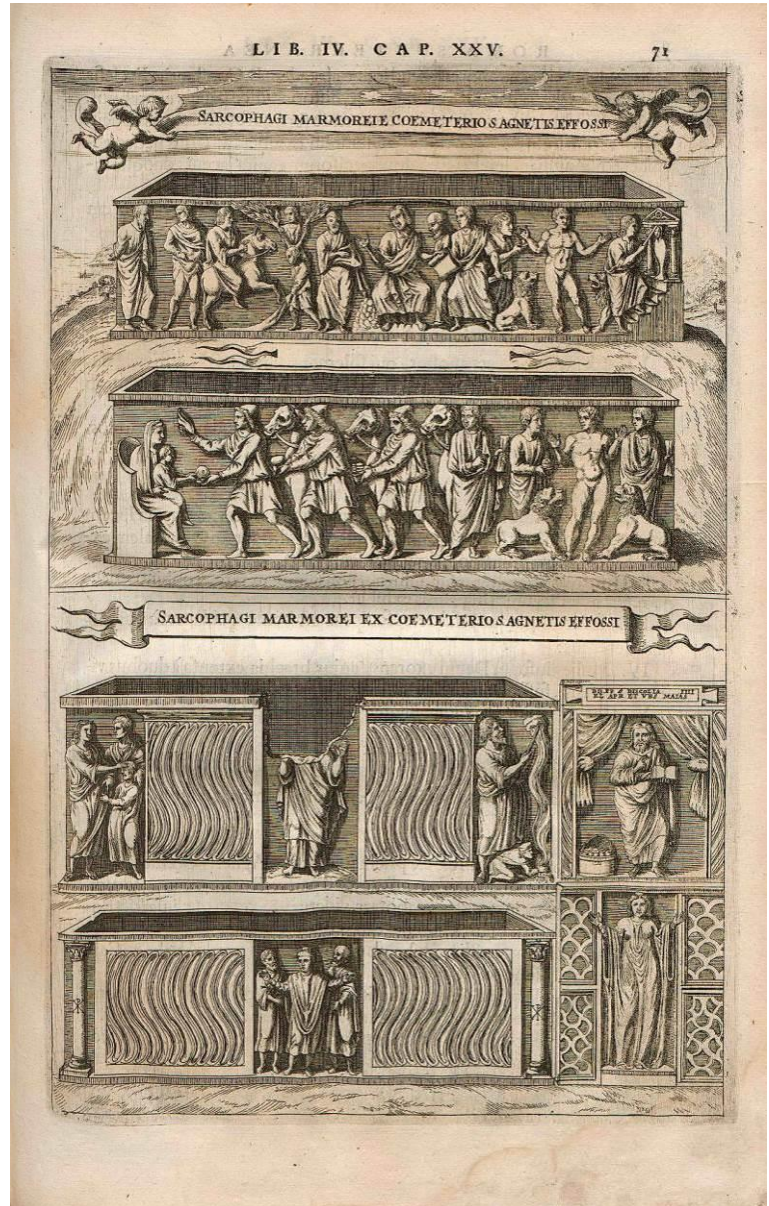


FIGURA 24 - GRAVURA DO LIVRO DE PAOLO ARINGHI. ROMA SUBTERRANEA NOVISSIMA. TOMO SEGUNDO. PARIS: 1659, 71. NO CANTO SUPERIOR DIREITO DO DESENHO INFERIOR, O RELEVO CENTRAL DO FRAGMENTO DA LASTRA DE SANT'AGNESE. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE FREIBURG. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://DIGLUB.UNI-HEIDELBERG.DE/DIGLIT/BOSIO1659BD2](http://diplub.uni-heidelberg.de/diglit/bosio1659bd2)>. ACESSO EM 17/04/2015.

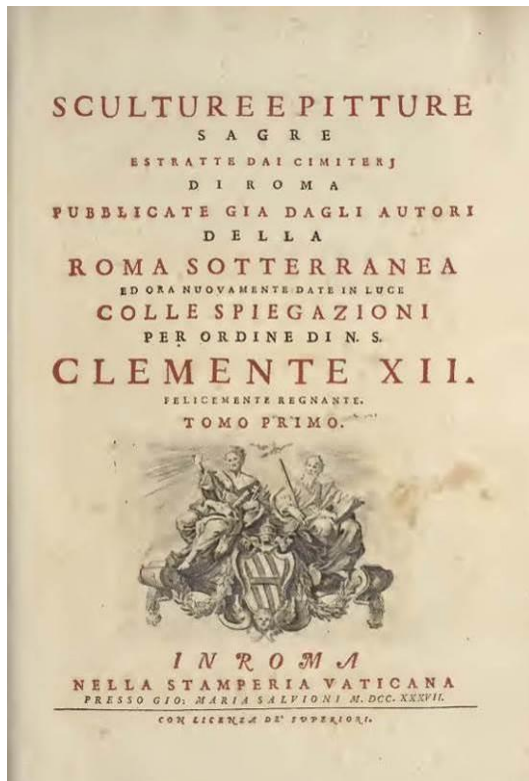


FIGURA 25 - FOLHA DE ROSTO DO LIVRO DE GIOVANNI GAETANO BOTTARI. *SCULTURE E PITTURE SAGRE*. ROMA: STAMPERIA VATICANA, 1737-54. FONTE: INTERNET ARCHIVE. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/GRI_33125008746345](https://archive.org/details/GRI_33125008746345). ACESSO EM 16/03/2015.

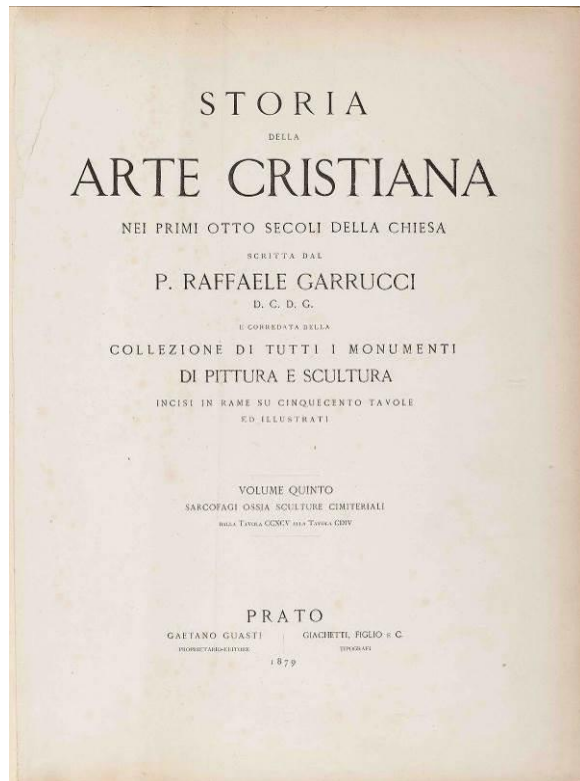


FIGURA 26 - FOLHA DE ROSTO DO VOLUME 5 DA OBRA DE RAFFAELE GARRUCCI. *STORIA DELL'ARTE CRISTIANA NEI PRIMI OTTO SECOLI DELLA CHIESA*. PRATO: GAETANO GUASTI; GIACHETTI, FIGLIO E C., 1879. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE HEIDELBERG. DISPONÍVEL EM: [HTTP://DIGLIB.UNI-HEIDELBERG.DE/DIGLIT/GARRUCCI1879BD5](http://diglib.uni-heidelberg.de/diglit/garrucci1879bd5). ACESSO EM 01/05/2015.

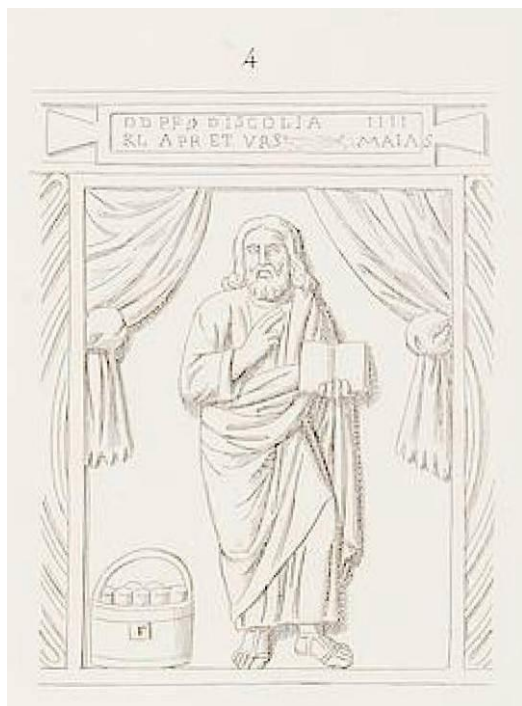


FIGURA 27 - GRAVURA NO VOLUME 5 DE GARRUCCI, 1879, PRANCHA 340. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE HEIDELBERG. DISPONÍVEL EM: [HTTP://DIGLIB.UNI-HEIDELBERG.DE/DIGLIT/GARRUCCI1879BD5](http://diglib.uni-heidelberg.de/diglit/garrucci1879bd5). ACESSO EM 01/05/2015.

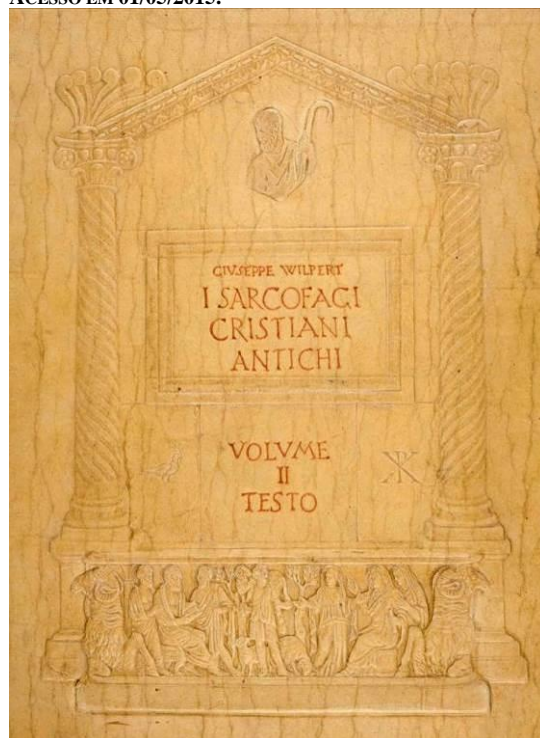


FIGURA 28 - CAPA DE UM DOS CINCO VOLUMES DO CATÁLOGO DE JOSEPH WILPERT. *I SARCOFAGI CRISTIANI ANTICHI*. ROMA: PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1929-36. FONTE: COLEÇÃO DIGITAL DA UNIVERSIDADE DE HEIDELBERG. DISPONÍVEL EM: [HTTP://DIGLIB.UNI-HEIDELBERG.DE/DIGLIT/WILPERT1932](http://diglib.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932). ACESSO EM 01/04/2014.



Fig. 164
Strigilated sarcophagus showing Christ as teacher.
Ca. A.D. 370. Rome, Sant'Agnese fuori le mura.

FIGURA 32 - ILUSTRAÇÃO 164 DO LIVRO DE PAUL ZANKER. *THE MASK OF SOCRATES*, COM A DATAÇÃO DE C. 370. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1995: 303. FONTE: BIBLIOTECA DIGITAL DA UNIVERSIDADE DA CALIFÓRNIA. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://ARK.CDLIB.ORG/ARK:/13030/FT3F59N8B0/](http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3f59n8b0/)>. ACESSO EM 18/09/2010.



FIGURA 33 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO – APÓSTOLO COM CÓDICE - PROVENIENTE DO HIPOGEU DE SILIVRI KAPL. FONTE: DECKERS, 2004: 45.



FIGURA 34 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM MAIESTAS DOMINI - PROVENIENTE DO MOSTEIRO DE SÃO JOÃO EM CONSTANTINOPLA – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE ISTAMBUL. FONTE: DECKERS, 2004: 44.

CAPÍTULO 2 – OS SARCÓFAGOS ANTIGOS



FIGURA 35 - URNA CINERÁRIA DE VOLTERRA – ALABASTRO – SÉCULO II A.C. – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE FLORENÇA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/A/A5/URNETTA_CINERARIA_DA_VOLTERRA%2C_II_SECOLO_AC_CIRCA_02.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Urnetta_cineraria_da_volterra%2C_II_seculo_ac_circa_02.jpg)>. ACESSO EM 14/10/2015.



FIGURA 36 - NECRÓPOLE DE ISOLA SACRA – FIUMICINO – ITÁLIA – SÉCULOS I E II. FONTE: ZANDER, 2014: 18.

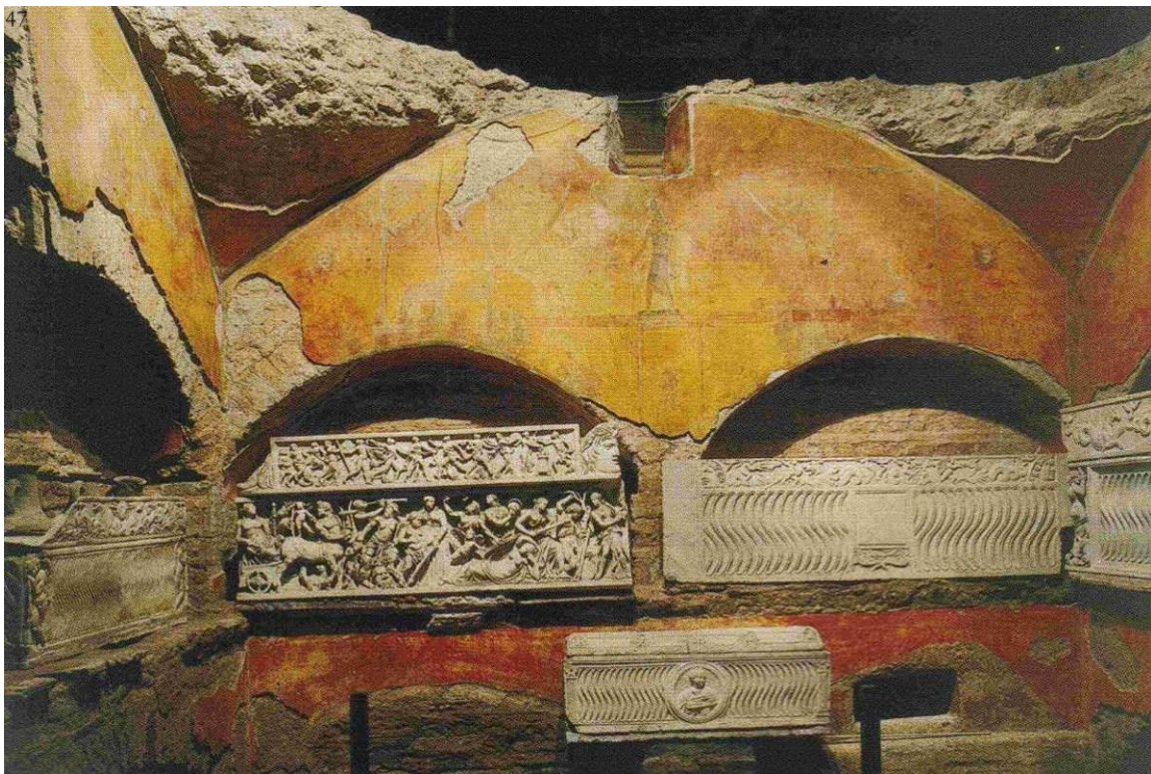


FIGURA 37 - MAUSOLÉU Z OU "DOS EGÍPCIOS" – NECRÓPOLE VATICANA – FIM DO SÉCULO II A MEADOS DO III. ZANDER, 2014: 47.



FIGURA 38 - CANOPO DE CHIUSI – TERRACOTTA – SÉCULO VI A.C. – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE FLORENÇA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/F/F8/CANOPO_DA_CHIUSI%2C_PRIMA_MET%3%A0_VI_SECOLO_AC._01.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/canoपो_da_chiusi%2C_prima_met%3%A0_vi_seco_lo_ac._01.jpg)>. ACESSO EM 14/10/2015.



FIGURA 39 - ESTELA FUNERÁRIA COM RETRATOS - MÁRMORE - SÉC. I A.C. - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 40 - SARCÓFAGO COM IMAGO CLIPEATA - MÁRMORE - SÉCS. II/III - PALAZZO BARBERINI - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 41 - SARCÓFAGO COM IMAGO CLIPEATA E MITO DE GANIMEDES - MÁRMORE – SÉCULO III – MUSEU DO PALAZZO VENEZIA – ROMA. FONTE: BARBERINI E SCONCI, 2009: 113.



FIGURA 42 - SARCÓFAGO DAS MUSAS - MÁRMORE - PROVENIENTE DE ROMA - SÉCULO II - MUSEU DO LOUVRE. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/0/0C/MUSES_SARCOPHAGUS_LOUVRE_MR880.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg)>. ACESSO EM 18/10/2015.



FIGURA 43 - SARCÓFAGO COM MITO DE ENDIMIÃO E A DEUSA SELENE - MÁRMORE - INÍCIO DO SÉCULO III - PROVENIENTE DE ROMA - METROPOLITAN MUSEUM OF ART - NOVA YORK. FONTE: SÍTI0 ELETRÔNICO DO MUSEU. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.METMUSEUM.ORG/COLLECTIONS/SEARCH-THE-COLLECTIONS/254590#FULLSCREEN](http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/254590#fullscreen). ACESSO EM 10/08/2013.

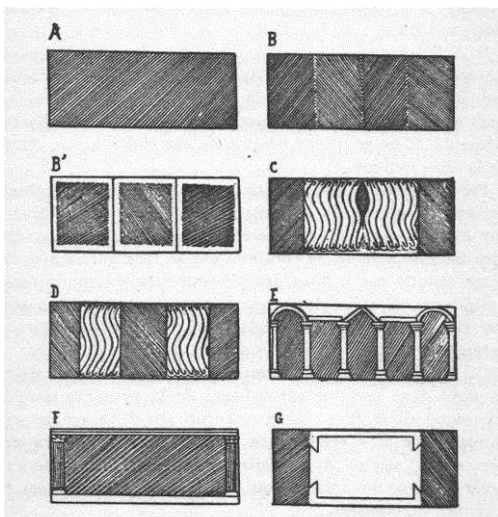


FIGURA 44 - PRINCIPAIS TIPOS DE SARCÓFAGOS SEGUNDO HENRI-IRÉNÉE MARROU. FONTE: MARROU, 1938: 21.



FIGURA 45 - SARCÓFAGO COM MÉDICO GREGO – PROVENIENTE DE OSTIA – INÍCIO DO SÉCULO IV – METROPOLITAN MUSEUM OF ART – NOVA YORK. FONTE: SÍTIO ELETRÔNICO DO MUSEU. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://IMAGES.METMUSEUM.ORG/CRDIMAGES/MD/ORIGINAL/DT11898.JPG](http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/DT11898.jpg)>. ACESSO EM 21/10/2015.



FIGURA 46 - SARCÓFAGO DE LEITOR COM OUVINTE – MÁRMORE – ESCADARIA DO MUSEU CAPITOLINO – ROMA – SÉC. II / III. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 47 - SARCÓFAGO DE MENINO COM AS MUSAS – MÁRMORE – INÍCIO DO SÉCULO III – MUSEU DAS TERMAS DE DIOCLECIANO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 48 - SARCÓFAGO DA VIA SALARIA – MÁRMORE – FINAL DO SÉCULO II / SÉCULO III – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 49 - SARCÓFAGO DOS TRÊS PASTORES – MÁRMORE – SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 50 - SARCÓFAGO DE JONAS – MÁRMORE - FINAL DO SÉCULO III - MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 51 - FRAGMENTO DE TAMPA COM GOLFINHOS – SÉCULO III OU IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 52 – SARCÓFAGO POLICÊNICO COM ORANTE E MILAGRES DE CRISTO – MÁRMORE – PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 53 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO – MÁRMORE – SEGUNDO QUARTO DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 54 - GRUPO DOS TETRARCAS - PÓRFIRO - BASÍLICA DE S. MARCOS - VENEZA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 55 - SARCÓFAGO DOGMÁTICO - MÁRMORE - SEGUNDO QUARTO DO SÉCULO IV - MUSEU PIO CRISTIANO - MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 56 - SARCÓFAGO DOS DOIS IRMÃOS - MÁRMORE - SEGUNDO QUARTO DO SÉCULO IV - MUSEU PIO CRISTIANO - MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.

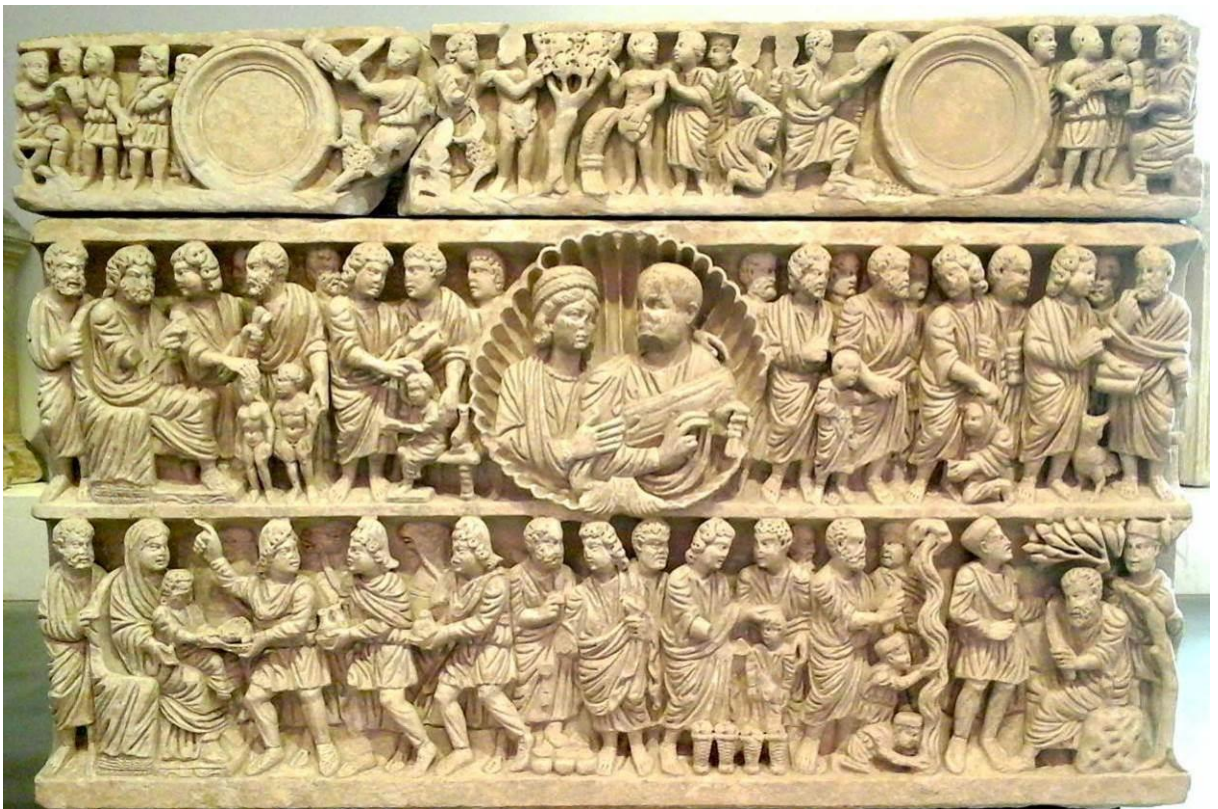


FIGURA 57 - SARCÓFAGO DOGMÁTICO DE ARLES - MÁRMORE - SEGUNDO QUARTO DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.

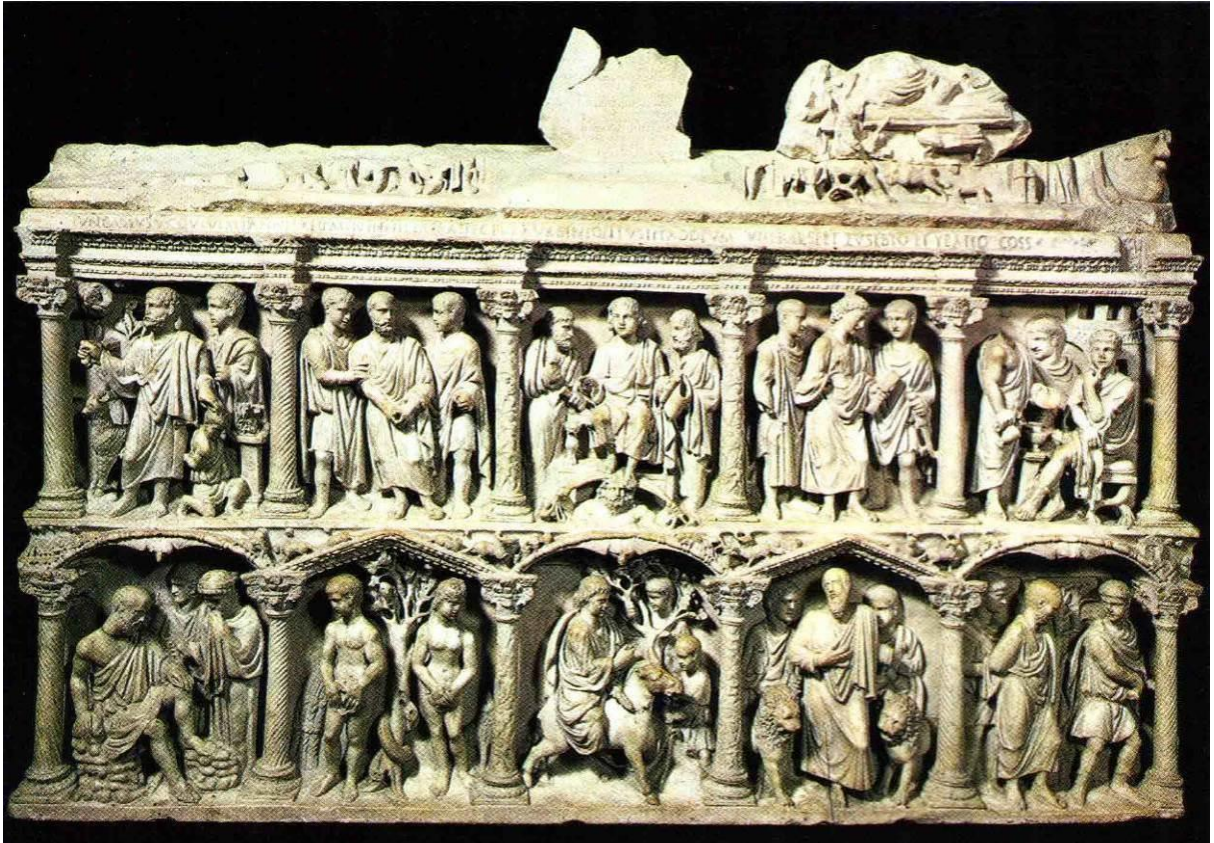


FIGURA 58 - SARCÓFAGO DE JUNIUS BASSUS - MÁRMORE - C. 359 - MUSEU HISTÓRICO DO TESOIRO DA BASÍLICA DE S. PEDRO - ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 14.



FIGURA 59 - SARCÓFAGO DA PAIXÃO COM COROAÇÃO DE ESPINHOS - METADE DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 60 - SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO CENTRAL E SIMBOLISMO EUCARÍSTICO – SEGUNDO TERÇO DO SÉCULO IV – MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 61 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COLUNAR COM CENA DE *MISSIO APOSTOLORUM* - MÁRMORE - ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV – MUSEU DA BASÍLICA DE SÃO SEBASTIÃO - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 62 - SARCÓFAGO DE PORTAS CIDADINAS, DITO "BORGHESI" – MÁRMORE – FINAL DO SÉCULO IV - PROVENIENTE DA COLEÇÃO BORGHESI - MUSEU DO LOUVRE - PARIS. FOTO PRÓPRIA.

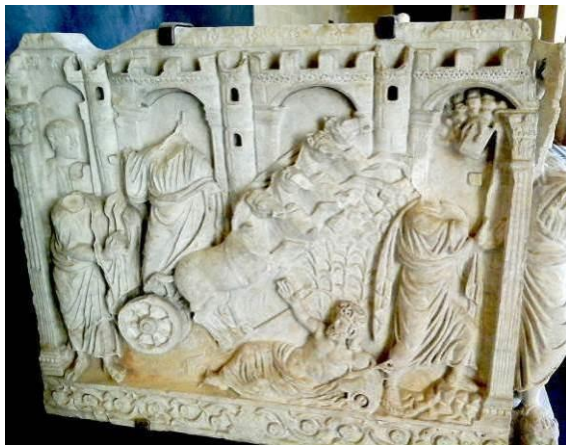


FIGURA 63 - FACE LATERAL ESQUERDA DO SARCÓFAGO "BORGHESI" – MUSEU DO LOUVRE. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 64 - FACE LATERAL DIREITA DO SARCÓFAGO "BORGHESI" – MUSEU DO LOUVRE. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 65 - SARCÓFAGO ARBÓREO COM SUZANA AO CENTRO - MÁRMORE - METADE DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 66 - *MISSORIUM* DE TEODÓSIO - PRATA - C. 389 - REAL ACADEMIA DE LA HISTÓRIA - MADRI. FONTE: KITZINGER, 1995.

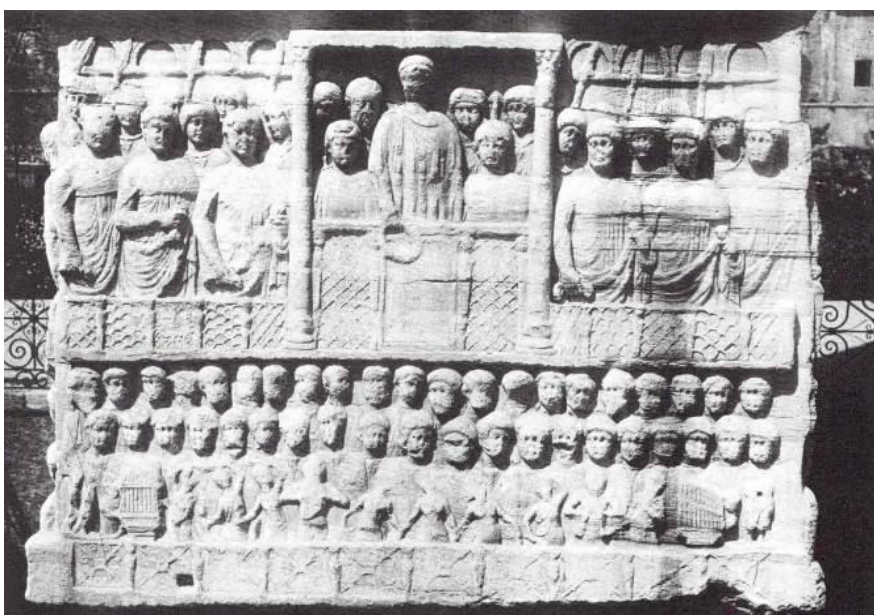


FIGURA 67 - TEODÓSIO E SUA CORTE - BASE DO OBELISCO DO HIPÓDROMO – FINAL DO SÉCULO IV – ISTAMBUL. FONTE: KITZINGER, 1995.



FIGURA 68 - Díptico de Marfim - sacerdotisas realizando ritos pagãos - Tardo século IV - Museu de Cluny - Paris (esquerda) e Museu Victoria e Albert - Londres (direita). Fonte: Kitzinger, 1995.

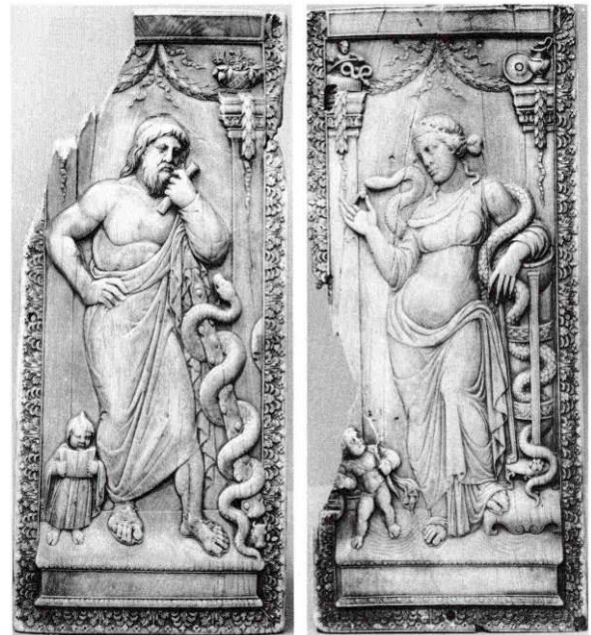


FIGURA 69 - Díptico de Marfim - Asclépio e Higeia - Tardo século IV - Museu do Condado de Liverpool. Fonte: Kitzinger, 1995.

CAPÍTULO 3 – QUE DIZEM DO FILHO DO HOMEM...?



FIGURA 70 - VIRGEM COM O MENINO E CRISTO (ANTIGO DE DIAS?) - DÍPTICO DE MARFIM - SÉCULO VI - MUSEU DE ESCULTURA ARTE BIZANTINA - BERLIM. FONTE: GHARIB, 1997: 117.



FIGURA 71 - CRISTO EM GLÓRIA COMO ANCIÃO DOS DIAS - ENCAUSTICA SOBRE MADEIRA - SÉCULO VII - MOSTEIRO DE SANTA CATARINA - EGITO. FONTE: SÍTIO ELETRÔNICO DA UNIVERSIDADE DE BELMONT, NASHVILLE. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://CAMPUS.BELMONT.EDU/HONORS/SINAIICONS/SINAIICONS.HTML](http://campus.belmont.edu/honors/sinaiicons/sinaiicons.html)>. ACESSO EM 09/11/2013.



FIGURA 72 - ESTELA FUNERÁRIA DE LICINIA AMIAS - EM LETRAS GREGAS: IXΘΥC ZΩNTΩN: "O PEIXE DOS VIVENTES"; FAIXA DO MEIO: DESENHOS DE UMA ÂNCORA E DE DOIS PEIXES; EMBAIXO: INSCRIÇÃO LATINA - MÁRMORE - SÉCULO III - ORIGINÁRIA DA NECRÓPOLE VATICANA - MUSEU DAS TERMAS DE DIOCLECIANO - ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/2/24/ST_ELE_LICINIA_AMIAS_TERME_67646.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/ST_ELE_LICINIA_AMIAS_TERME_67646.JPG)>. ACESSO EM 21/04/2013.



FIGURA 73 - INSCRIÇÃO CRISTÃ COM A PALAVRA IXΘΥC: PEIXE, E SÍMBOLO CIRCULAR DE OITO RAIOS, TRAÇADOS NAS RUÍNAS DE ÉFESO - TURQUIA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA; FOTO DE DAVID BJORGEN. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:EPHESUS_ICHTHYS.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ephesus_Ichthys.JPG)>. ACESSO EM 21/04/2013.



FIGURA 74 - PASTOR EM CENA PASTORAL - AFRESCO - CATACUMBA DE DOMITILLA. FONTE: LASSUS, 1966: 19.

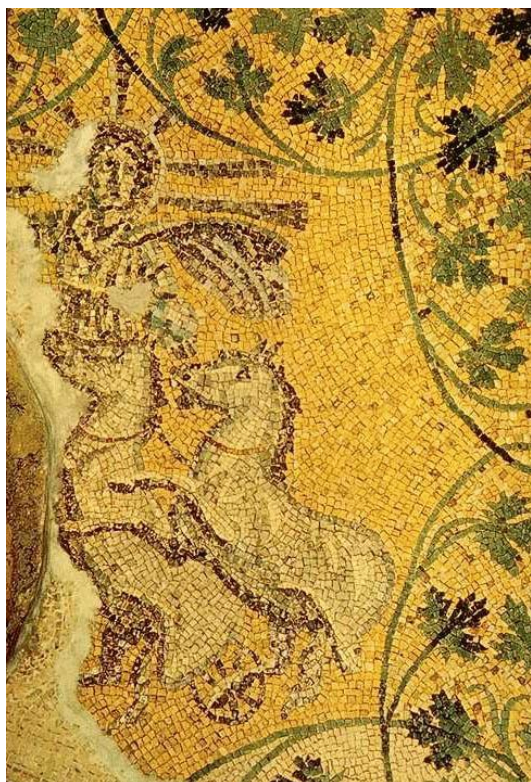


FIGURA 75 - CRISTO COMO HÉLIOS - MOSAICO - TETO DA CRIPTA DOS JULII - NECRÓPOLE VATICANA - SÉCULO IV - ROMA. FONTE: WIDIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:CHRISTUS_SOL_INVICTUS.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christus_Sol_Invictus.jpeg)>. ACESSO EM 22/07/2013.



FIGURA 76 - BOM PASTOR. AFRESCO DO BATISTÉRIO DA IGREJA DE DURA-EUROPOS. ABAIXO, ADÃO E EVA - SÉCULO III - SÍRIA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:DURA_EUROPOS_BAPTISTRY_GOOD_SHEPHERD.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dura_Europos_Baptistry_Good_Shepherd.jpg)>. ACESSO EM 08/01/2013.



FIGURA 77 - BOM PASTOR EM AFRESCO NA ABÓBADA DA CRIPTA DE LUCINA – CATACUMBA DE S. CALIXTO – SÉCULO III – ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 24.

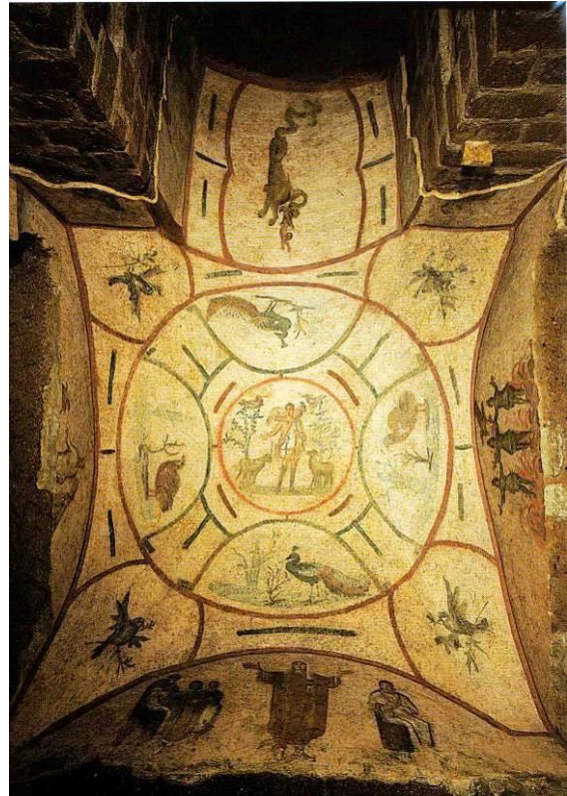


FIGURA 78 - BOM PASTOR EM AFRESCO NA ABÓBADA DO CUBÍCULO DA MULHER COM VÉU – CATACUMBA DE PRISCILLA – SÉCULO III – ROMA. FONTE: NICOLAI, BISCONTI E MAZZOLENI, 2009: 97.



FIGURA 79 - MOSCÓFORO - ATRIBUÍDO A HIMETO - MÁRMORE - C. 570 A.C. – MUSEU DA ACRÓPOLE DE ATENAS. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:ACMA_MOSCHOPHOROS.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:ACMA_Moschophoros.JPG)>. ACESSO EM 20/03/2013.



FIGURA 80 - HERMES CRIÓFORO - CÓPIA ROMANA TARDIA DE ORIGINAL GREGO DO SÉCULO V A.C. MUSEU GIOVANNI BARRACCO – ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:HERMES_CRIOFORO.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hermes_Crioforo.JPG)>. ACESSO EM: 20/03/2013.



FIGURA 81 - BOM PASTOR - ESTATUETA - MÁRMORE - C. 300 - MUSEU PIO CRISTIANO - MUSEUS VATICANOS. FOTO PRÓPRIA.

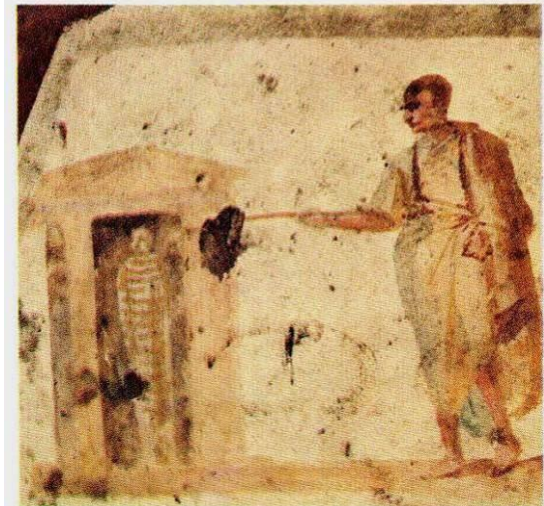


FIGURA 82 - MILAGRES DE CRISTO COM BASTÃO – AFRESCOS NO CEMITÉRIO ANÔNIMO DE VIA ANAPO – FINS DO SÉCULO III – ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 45.

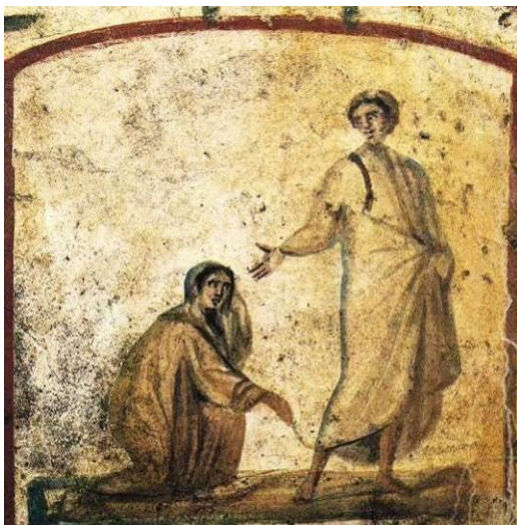


FIGURA 83 - CRISTO CURA A HEMORROÍSSA – AFRESCO NA CATACUMBA DE S. MARCELINO E S. PEDRO – ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 41.



FIGURA 84 – SARCÓFAGO DOGMÁTICO – DETALHE DA CRIAÇÃO DE EVA E A EXPULSÃO DO PARAÍSO – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 85 – SARCÓFAGO DOGMÁTICO – DETALHE DA CRIAÇÃO DE ADÃO E EVA – MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 86 – SARCÓFAGO COM MITO DE HIPÓLITO – DETALHE – INÍCIO DO SÉCULO IV – VILLA ALBANI – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 10.

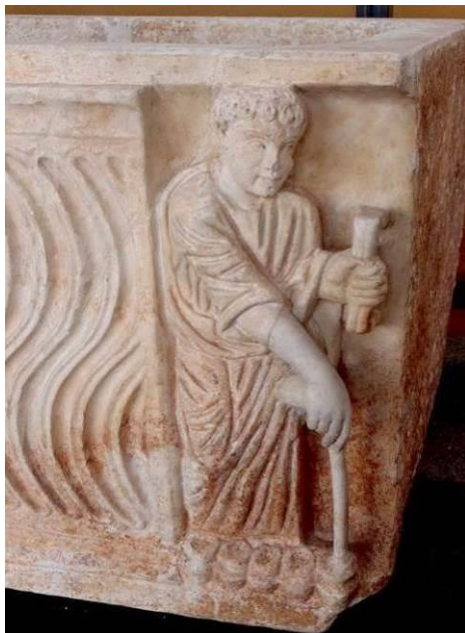


FIGURA 87 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO COM PEDRO, CRISTO E ORANTE – NICHU DO CANTO DIREITO - MÁRMORE – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 88 – SARCÓFAGO COM PEDRO, CRISTO E ORANTE – DETALHE DE CRISTO - MÁRMORE – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 9.

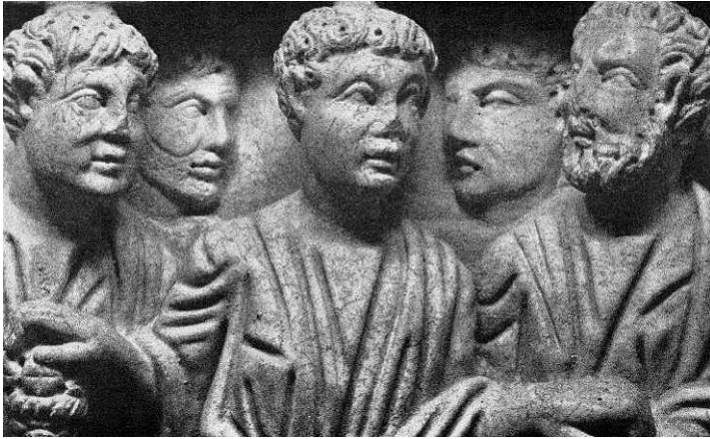


FIGURA 89 – SARCÓFAGO POLICÊNICO COM ORANTE E MILAGRES DE CRISTO – DETALHE COM CRISTO – MÁRMORE – PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 13.



FIGURA 90 – SARCÓFAGO DAS ESTAÇÕES – DETALHE DO GÊNIO DO VERÃO – 1.º TERÇO DO SÉC. IV – MUSEO NAZIONALE ROMANO. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 16.



FIGURA 91 – SARCÓFAGO DE MARCUS CLAUDIANUS – DETALHE DE CRISTO NA RESSURREIÇÃO DE LÁZARO – 1.º TERÇO DO SÉC. IV – MUSEO NAZIONALE ROMANO. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 17.

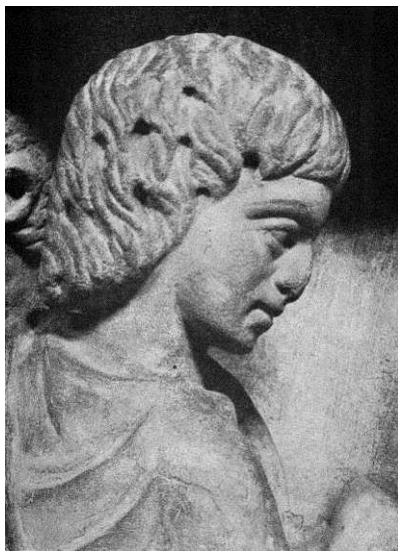


FIGURA 92 – SARCÓFAGO DOS DOIS IRMÃOS – DETALHE DA CURA DO CEGO – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 33.



FIGURA 93 – SARCÓFAGO DOS DOIS IRMÃOS – DETALHE DA CURA DO CEGO – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 34.



FIGURA 94 – SARCÓFAGO COLUNAR DA PAIXÃO – DETALHE DE CRISTO DIANTE DE PILATOS – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.

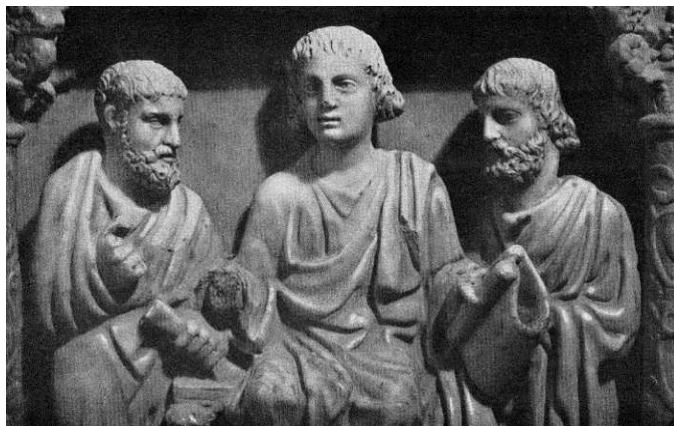


FIGURA 95 – SARCÓFAGO DE JUNIUS BASSUS – DETALHE DO NICHOCENTRAL SUPERIOR – C. 359 – MUSEU DO TESOURO DA BASÍLICA DE S. PEDRO – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 49.



FIGURA 96 – SARCÓFAGO DITO LATERANENSE 174 – DETALHE DO NICHOCENTRAL – 3.º QUARTEL DO SÉCULO IV – CRIPTA (GROTTE) DA BASÍLICA DE S. PEDRO – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 53.



FIGURA 97 – ESTATUETA DE CRISTO – 370-80 – MUSEO NAZIONALE ROMANO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 98 – FRAGMENTO “POLÍCROMO” DE SARCÓFAGO COM CURAS E SERMÃO DA MONTANHA – MÁRMORE – FINS DO SÉCULO III OU INÍCIO DO IV – PALAZZO MASSIMO – MUSEO NAZIONALE ROMANO – ROMA. FONTE: REP, I, 773, PRANCHA 123.

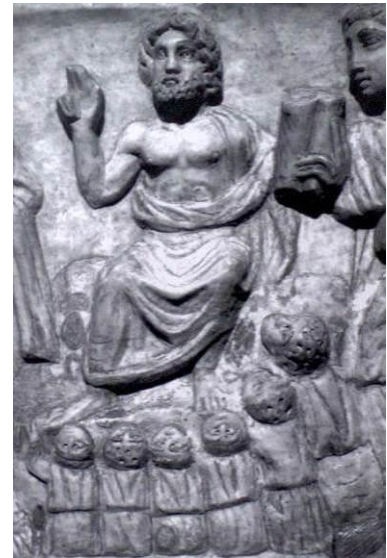


FIGURA 99 – FRAGMENTO POLÍCROMO DE SARCÓFAGO – DETALHE – MÁRMORE – FINS DO SÉCULO III OU INÍCIO DO IV – MUSEO NAZIONALE ROMANO – PALAZZO MASSIMO – ROMA. FONTE: SPIESER, 2007: f.3.



FIGURA 100 – SARCÓFAGO DE JONAS – DETALHE – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FONTE: GERKE, 1948: PRANCHA 7.



FIGURA 100A - SARCÓFAGO DE JONAS – ASPECTO ATUAL - DETALHE – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Fronte_del_sarcofago_di_giona%2C_280-300_dc.%2C_da_necropoli_vaticana_01.jpg?useLang=EN-GB>. ACESSO EM 27/05/2016.

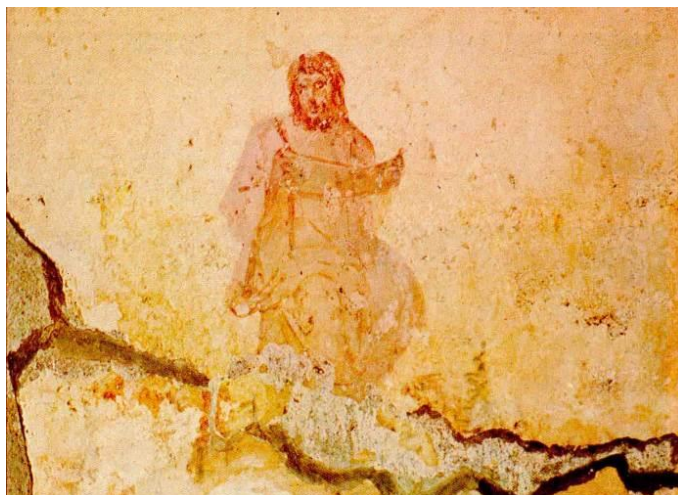


FIGURA 101 – PASTOR-FILÓSOFO COM ROLO ABERTO NAS MÃOS – AFRESCO – SÉCULO III - HIPOGEU DOS AURELIJ – ROMA. FONTE: FALLANI ET AL, 1986: 1.

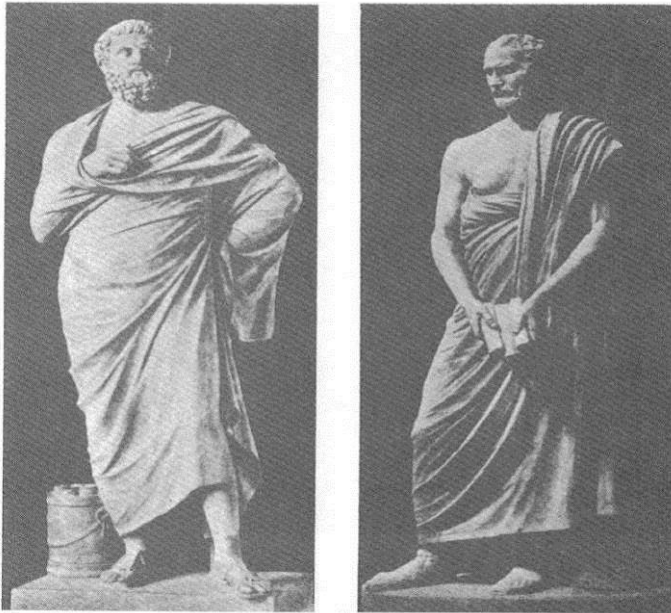


FIGURA 102 - ESTÁTUAS GREGAS COM HOMENS LETRADOS TRAJANDO APENAS O HIMÁCIO – MÁRMORE - SÉCULOS IV-III A.C. FONTE: KÖHLER, 1930: 110.



FIGURA 103 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM “*TRADITIO LEGIS*” INCIPIENTE – SEGUNDO TERÇO DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 104 - FRAGMENTOS DE SARCÓFAGO - MUSEU DA BASÍLICA DE SÃO SEBASTIÃO – TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO IV - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 105 – MOSAICO DA CÚPULA DO BATISTÉRIO DE SAN GIOVANNI IN FONTE – NÁPOLES. FONTE: FOLETTI & QUADRI, 2013: 17.

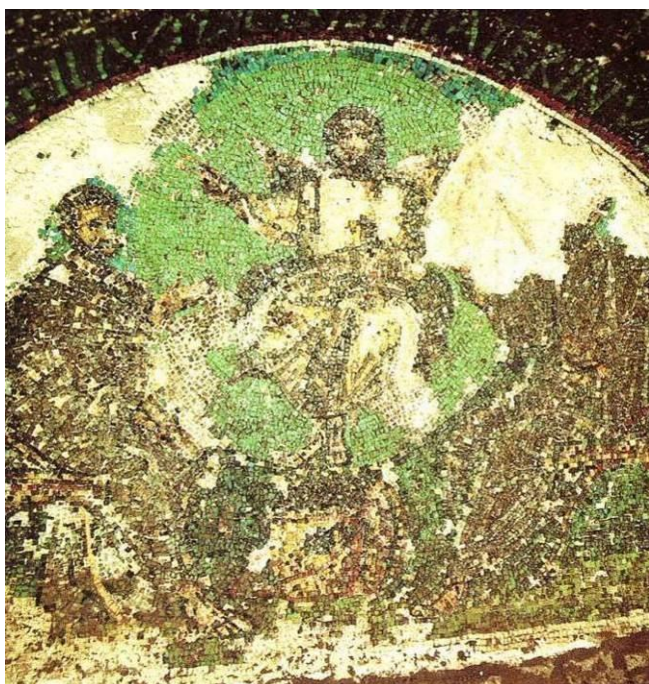


FIGURA 106 – CRISTO EM AURÉOLA DE LUZ COM DOIS APÓSTOLOS – MOSAICO EM ARCOSSÓLIO DA CATACUMBA DE DOMITILLA – ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV – ROMA. FONTE: MATHEWS, 2003: 122.

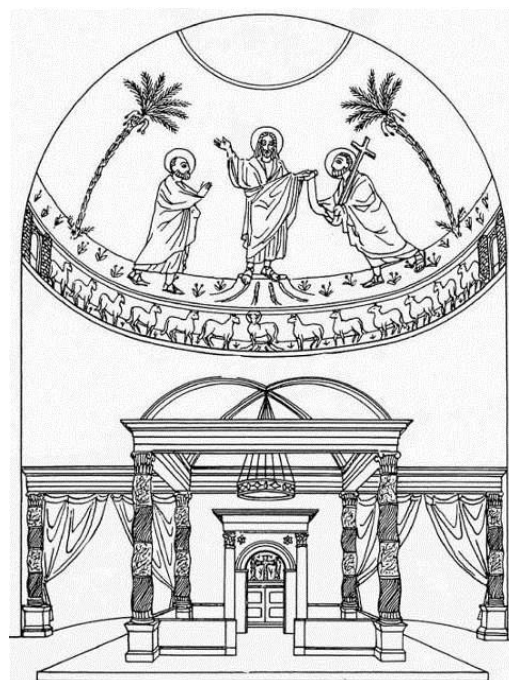


FIGURA 107 – RECONSTITUIÇÃO DO PRESBITÉRIO DA ANTIGA BASÍLICA DE S. PEDRO SEGUNDO TILMANN BUDDENSIEG. FONTE: FOLETTI & QUADRI, 2013: 18.



FIGURA 108 – SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO AO CENTRO – MÁRMORE – FINAL DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.

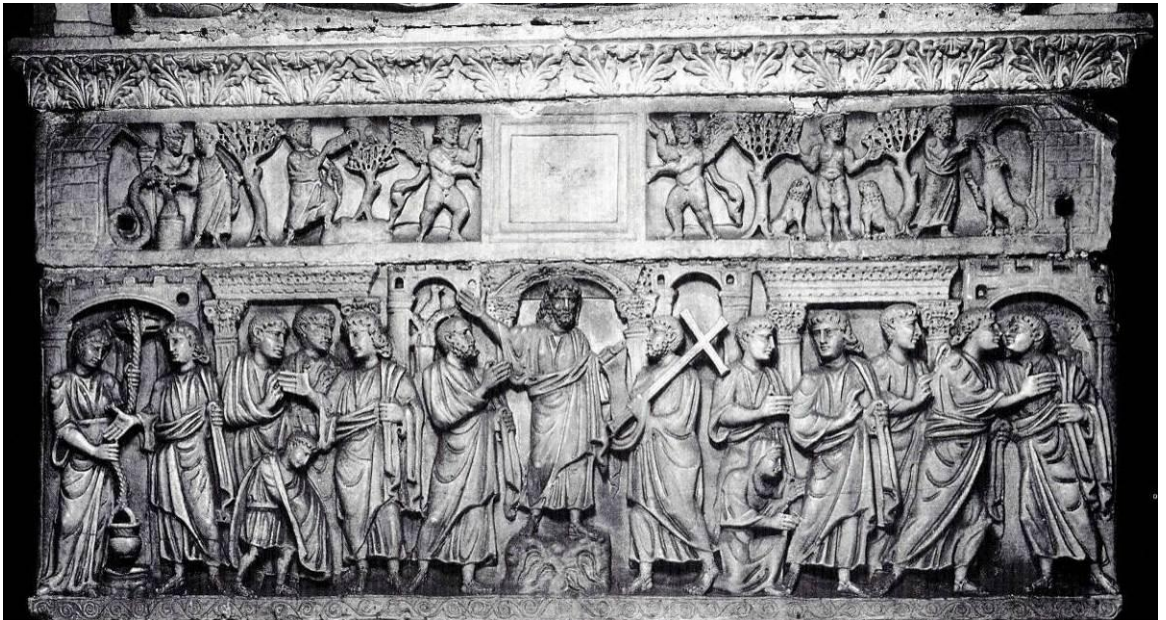


FIGURA 109 – SARCÓFAGO DE PORTAS CIDADINAS COM CRISTO AO CENTRO E CENAS EVANGÉLICAS – MÁRMORE – FINAL DO SÉC. IV OU INÍCIOS DO SÉC. V – CRIPTA DA IGREJA DE SAN GIOVANNI IN VALLE - VERONA. FONTE: REP, II, 152, PRANCHA 64, 1.

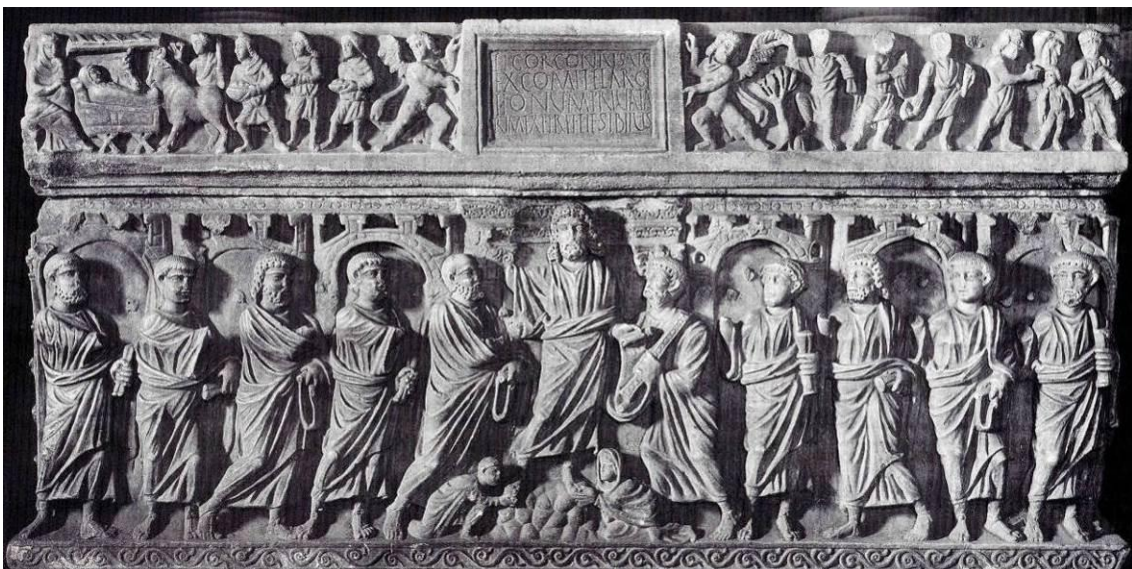


FIGURA 110 – SARCÓFAGO DE PORTAS CIDADINAS COM CRISTO AO CENTRO E PROCISSÃO DE APÓSTOLOS – MÁRMORE – TARDO SÉCULO IV – MUSEU DIOCESANO DE SAN CIRIACO - ANCONA. FONTE: REP, II, 149, PRANCHA 58, 1.



FIGURA 111 – RELICÁRIO – PRATA – TARDO SÉCULO IV – MUSEU DA TORRE BRANCA – TESSALÔNICA. FONTE: HVALVIK, 2006: 410.



FIGURA 112 – MAIESTAS DOMINI – AFRESKO – ABÓBADA DO CUBÍCULO DOS SANTOS – CATACUMBA DE S. MARCELINO E S. PEDRO – FINS DO SÉCULO IV – ROMA. FONTE: BISCONTI ET AL, 2009: 131.



FIGURA 113 – *MAIESTAS DOMINI* – DETALHE – AFRESCO – CUBÍCULO DOS SANTOS – CATACUMBA DE S. MARCELINO E S. PEDRO – ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/6/67/CHRISTPETERPAUL_DETAIL.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/ChristPeterPaul_detail.jpg)>. ACESSO EM 23/04/2013.



FIGURA 114 – ESQUEMA “PERSPÉTICO-SIMBÓLICO” DO AFRESCO DA CATACUMBA DE S. MARCELINO E S. PEDRO.



FIGURA 115 – MOSAICO ABSIDAL NORTE DO MAUSOLÉU DE CONSTANTINA – *TRADITIO PACIS* (?) – C. 370 – ROMA. FONTE: FOLETTI & QUADRI, 2013: 20.



FIGURA 116 – MOSAICO ABSIDAL SUL DO MAUSOLÉU DE CONSTANTINA – TRADITIO LEGIS (?) – C. 370 – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 117 – ÊXEDRA DOS POETAS E FILÓSOFOS – ERA PTOLOMAICA – SERAPEU DE SACARA – EGITO. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/9/99/H%C3%A9MICYCLE_SAQQARAH_082005.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/H%C3%A9micycle_Saqqarah_082005.JPG)>. ACESSO EM 12/04/2016.



FIGURA 118 - SÓCRATES ENTRE SEIS DISCÍPULOS - MOSAICO – MEADOS DO SÉCULO IV – APAMEIA – SÍRIA. FONTE: MATHEWS, 2003: 110.



FIGURA 119 – CRISTO ENTRE GRUPO DE DISCÍPULOS – AFRESCO EM ARCOSSÓLIO – 1º. TERÇO DO SÉCULO IV - CATACUMBA DE DOMITILLA – ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/5/55/CHRIST_TEACHER.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ_teacher.jpg)>. ACESSO EM 11/04/2016.



FIGURA 120 - CRISTO E O COLÉGIO APOSTÓLICO – AFRESCO EM ARCOSSÓLIO – SÉCULO IV – CATACUMBA DE DOMITILLA – ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. FOTOGRAFIA DE DNALOR 01. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/2/2E/ROM%2C_DOMITILLA-KATAKOMBEN%2C_FRESKO_%22CHRISTUS_UND_DIE_12_APOSTEL%22_UND_CHRISTUSSYMBOL_%22CHI_RHO%22_1.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Rom%2C_Domitilla-Katakomben%2C_Fresko_%22Christus_und_die_12_Apostel%22_und_Christussymbol_%22Chi_Rho%22_1.jpg)>. ACESSO EM 11/04/2016.



FIGURA 121 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM BOM BASTOR E COLÉGIO APOSTÓLICO – MÁRMORE – ÚLTIMO QUARTO DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 122 – SARCÓFAGO DE CONCORDIUS COM CRISTO E O COLÉGIO APOSTÓLICO – MÁRMORE – FINS DO SÉCULO IV – MUSEU DE ARLES ANTIGA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 123 – CRISTO E O COLÉGIO APOSTÓLICO – MOSAICO – TARDO SÉCULO IV – CAPELA DE SANT’AQUILINO – BASÍLICA DE SÃO LOURENÇO – MILÃO. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 124 – COLÉGIO APOSTÓLICO COM VISÃO APOCALÍPTICA – MOSAICO – INÍCIO DO SÉCULO V - ABSIDE DA BASÍLICA DE SANTA PUDENCIANA – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 125 – BUSTO DE CRISTO – FIGURA CENTRAL DO MOSAICO PAVIMENTAL PROVENIENTE DE VILLA ROMANA EM HINTON ST. MARY - DORSET - BRITISH MUSEUM - LONDRES. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Roman_Britain_-_Image_of_Christ_from_Hinton_St_Mary_%28Central_Roundel_of_a_4th_Century_AD_Mosaic_Floor%29_-_British_Museum.jpg>. ACESSO EM 17/03/2016.



FIGURA 126 - BUSTO DE CRISTO - AFRESCO - TARDO SÉCULO IV - CATACUMBA DE COMODILLA - ROMA. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Christ_with_beard.jpg>. ACESSO EM 09/06/2013.



FIGURA 127 - BUSTO EM *OPUS SECTILE* PROVENIENTE DE CASA EM OSTIA – FINAL DO SÉCULO IV – MUSEO DELL'ALTO MEDIOEVO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.

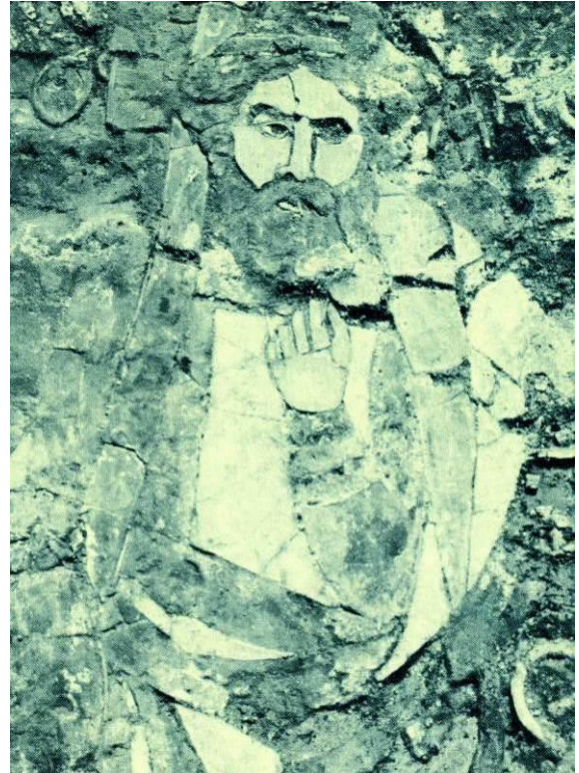


FIGURA 128 - HOMERO – *OPUS SECTILE* – C. 370 – CÊNCREAS – CORINTO. FONTE: LEVI, 1996: 206.



FIGURA 129 – CRISTO – DETALHE DA LASTRA FUNERÁRIA – SCALONE DA BASÍLICA DE SANTA AGNESE – FINAL DO SÉCULO IV OU INÍCIO DO V – ROMA. FOTO PRÓPRIA.

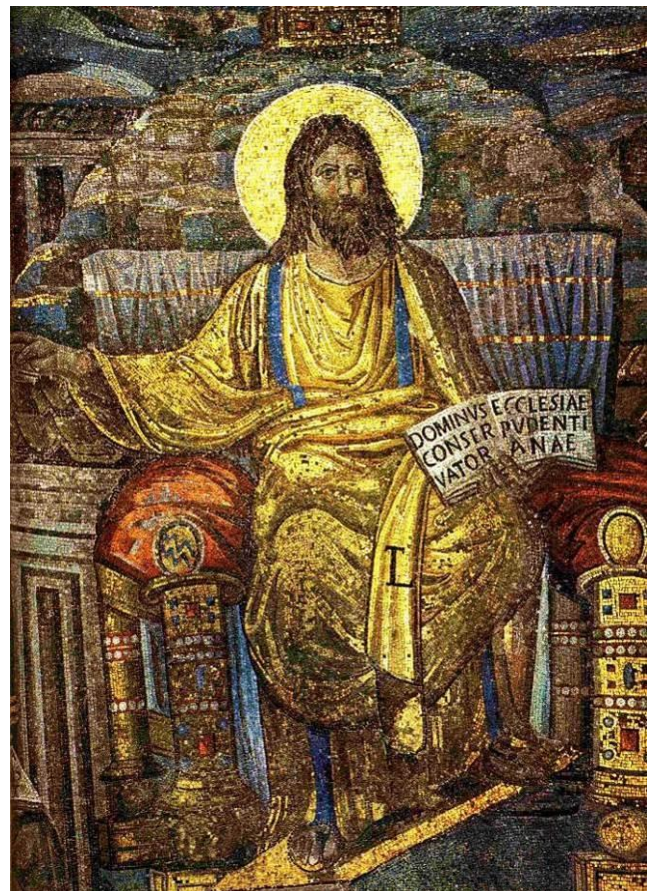


FIGURA 130 – CRISTO DO MOSAICO DA ABSIDE DE SANTA PUDENCIANA – INÍCIO DO SÉCULO V – ROMA. FONTE: LASSUS, 1966: 27.



FIGURA 131 – SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO AO CENTRO E PEDRO E PAULO – MÁRMORE – INÍCIO DO SÉCULO V – ALTAR NA BASÍLICA DE SAINT-TROPHIME – ARLES. FOTO REALIZADA E CEDIDA POR DON ANDREA CERRETELLI.



FIGURA 132 – CUBÍCULO DA MULHER COM VÉU – ARCOSSÓLIO NA CATACUMBA DE PRISCILLA – SEGUNDA METADE DO SÉCULO III – ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 28.



FIGURA 133 – CUBÍCULO DOS CINCO SANTOS – CATACUMBA DE SÃO CALIXTO – INÍCIO DO SÉCULO IV – ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 23.



FIGURA 134 – SÃO GENARO – AFRESCO – SÉCULO V – CATACOMBA DE SÃO GENARO – NÁPOLES. FONTE: JENSEN, 2005: 50.

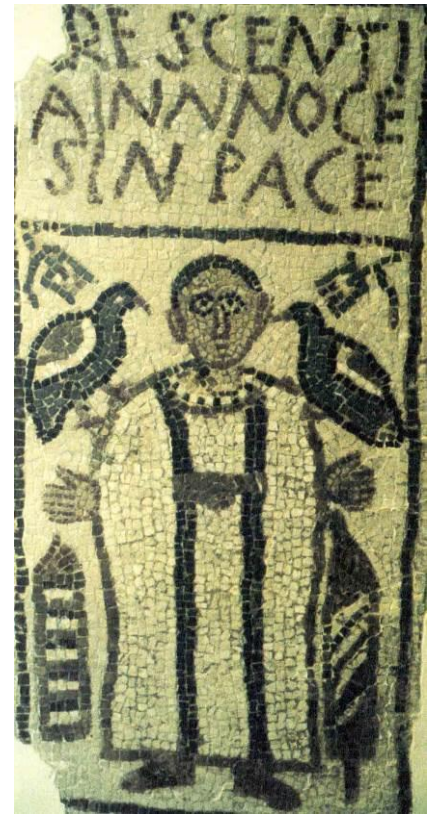


FIGURA 135 – MOSAICO FUNERÁRIO CRISTÃO DE THABARKA – SÉCULO IV – MUSEU BARDO – TUNÍSIA. FONTE: JENSEN, 2005: F32.



FIGURA 136 – ARCO DE CONSTANTINO – DETALHE – O IMPERADOR CONSTANTINO DISTRIBUINDO BENEFÍCIOS – C. 315. FONTE: KITZINGER, 1995.

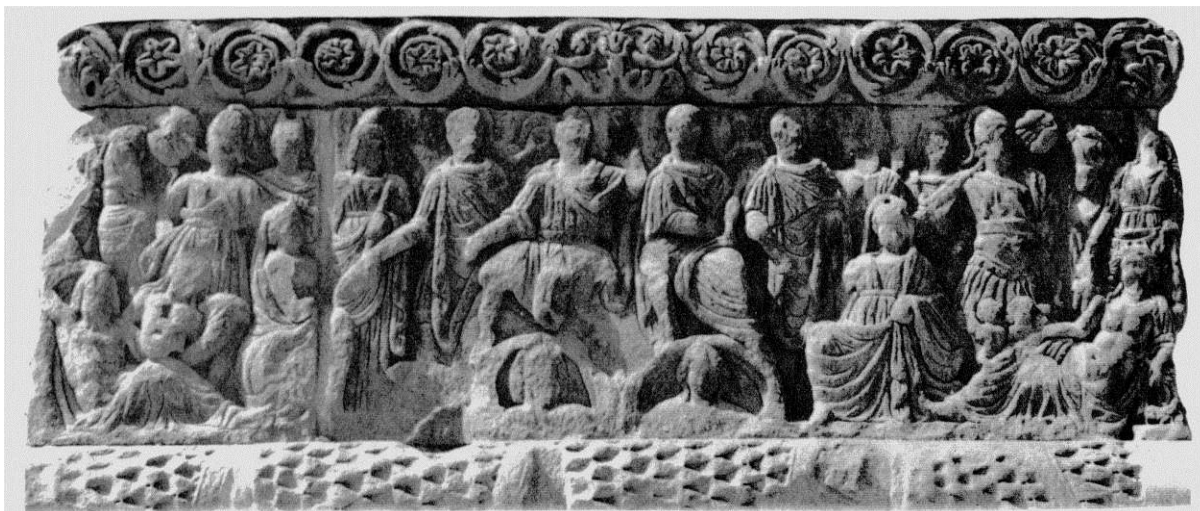


FIGURA 137 – ARCO DE GALÉRIO – DETALHE – TRIUNFO DOS TETRARCAS COM DEUSES CÓSMICOS A SEUS PÉS – C. 303 - TESSALÔNICA. FONTE: GRABAR, 1968: 110.



FIGURA 138 – ARCO DE GALÉRIO – DETALHE – ADVENTUS IMPERIAL – C. 303 – TESSALÔNICA. FONTE: MATHEWS, 2003: 26.



FIGURA 139 – SARCÓFAGO COM ENTRADA DE CRISTO EM JERUSALÉM – DETALHE – 1.º TERÇO DO SÉCULO IV – MUSEO NAZIONALE ROMANO – ROMA. FONTE: MATHEWS, 2003: 28.



FIGURA 140 – SARCÓFAGO ROMANO “BIOGRÁFICO” – DETALHE – INÍCIO DO SÉCULO IV – BERLIM. FONTE: MATHEWS, 2003: 34.

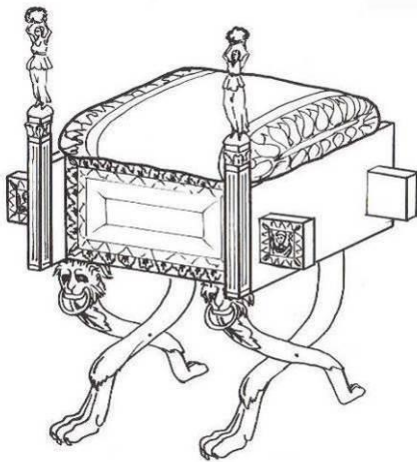


FIGURA 141 – RECONSTITUIÇÃO DA SELLA CURULIS DE JUSTINO II. FONTE: MATHEWS, 2003: 107.



FIGURA 142 – SARCÓFAGO DE JUNIUS BASSUS – DETALHE – PÔNCIO PILATOS SENTADO SOBRE UMA SELLA CURULIS – C. 359 - MUSEU HISTÓRICO DO TESOURO DA BASÍLICA DE S. PEDRO - ROMA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 14.



FIGURA 143 – ABSIDE DA IGREJA DE HOSIOS DAVID – MOSAICO – C. 425-50 – TESSALÔNICA. FONTE: MATHEWS, 2003: 119.



FIGURA 144 – SARCÓFAGO COM CRISTO AO CENTRO – DETALHE DE CRISTO – INÍCIO DO SÉCULO V – MUSEO NAZIONALE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 145 – SARCÓFAGO COLUNAR – DETALHE DE CRISTO – SÉCULO V – BASÍLICA DE SÃO FRANCISCO – RAVENA. FONTE: MATHEWS, 2003: 131.

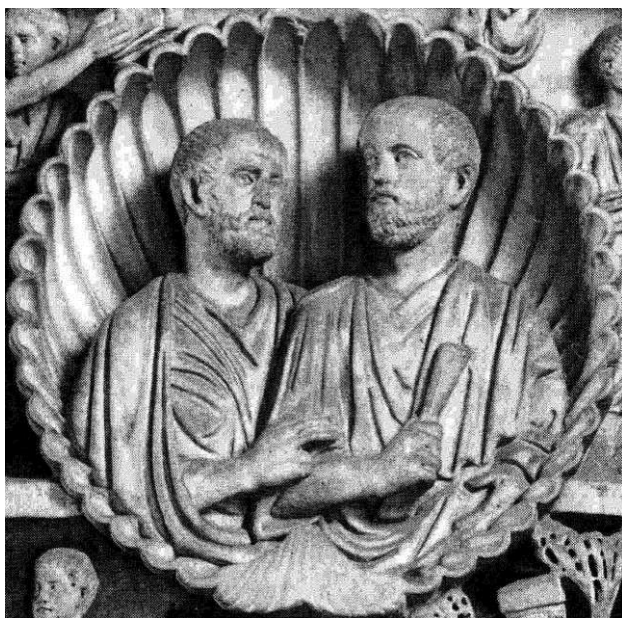


FIGURA 146 – SARCÓFAGO DOS DOIS IRMÃOS – DETALHE DOS BUSTOS NO MEDALHÃO CENTRAL DO REGISTRO SUPERIOR – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FONTE: REP, 1, 45, PRANCHA 15.

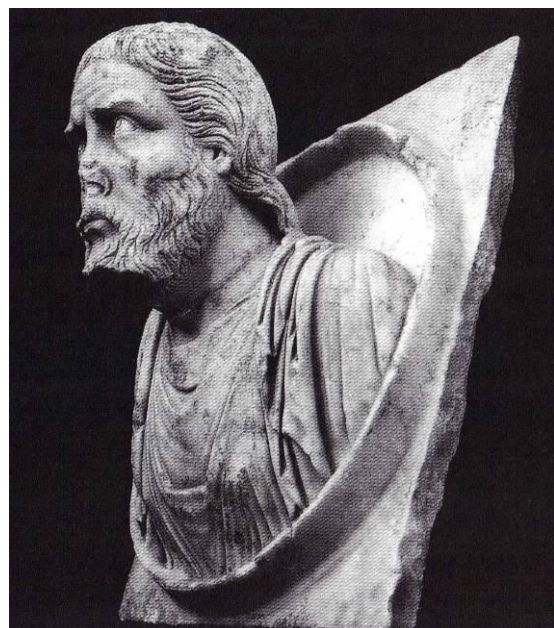


FIGURA 147 – FILÓSOFO ANÔNIMO – ÊXEDRA DOS FILÓSOFOS – SÉCULO V – AFRODÍSIAS – TURQUIA. FONTE: MATHEWS, 2003: 127.

CAPÍTULO 4 – COISAS VELHAS E COISAS NOVAS



FIGURA 148 – HERMA COM DIONÍSIO JOVEM E MADURO – MÁRMORE – CÓPIA ROMANA DE ORIGINAL GREGO DO SÉCULO V A.C. – MUSEU PALATINO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 149 - HERMA COM DIONÍSIO MADURO E JOVEM – MÁRMORE – CÓPIA ROMANA DE ORIGINAL GREGO DO SÉCULO V A.C. – MUSEU PALATINO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.

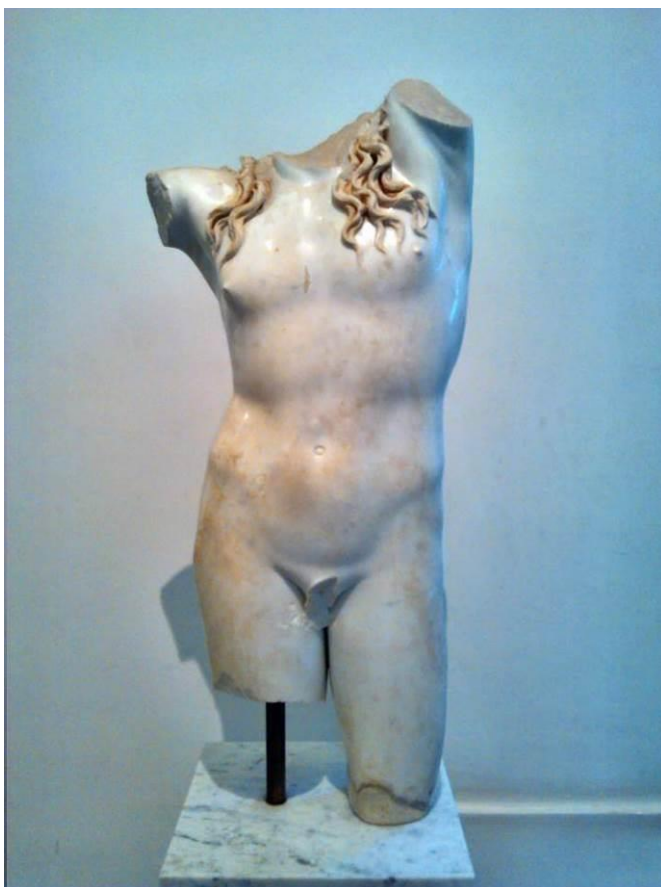


FIGURA 150 – DIONÍSIO – MÁRMORE – CÓPIA ROMANA DA ERA ADRIANO-ANTONINA DE UMA REELABORAÇÃO HELENÍSTICA DE UM ORIGINAL GREGO DO SÉCULO IV A.C. – MUSEU PALATINO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 151 – SARCÓFAGO DITO “DE ESTILICÃO” – MÁRMORE – FACE ANTERIOR – 380-400 – BASÍLICA DE SANTO AMBRÓSIO – MILÃO.
FONTE: REP, II, 150, PRANCHA 60.



FIGURA 152 – SARCÓFAGO DITO “DE ESTILICÃO” – MÁRMORE – FACE POSTERIOR – 380-400 – BASÍLICA DE SANTO AMBRÓSIO – MILÃO. FOTO PRÓPRIA.

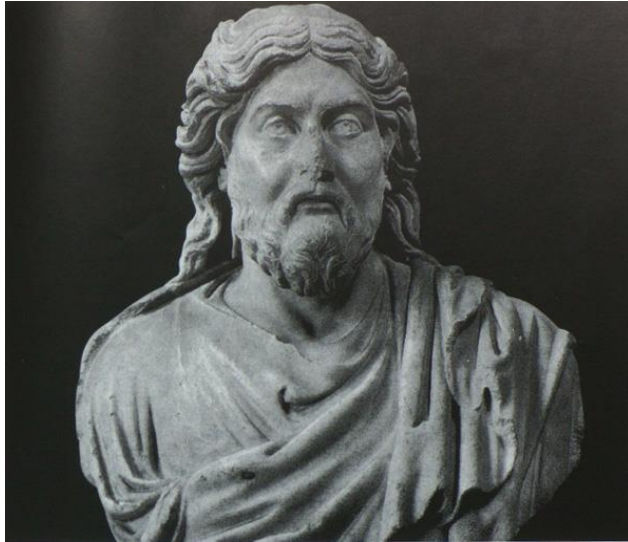


FIGURA 153 – BUSTO DE FILÓSOFO DESCONHECIDO - MÁRMORE- C. 400 – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE ISTAMBUL. FONTE: ZANKER, 2000: 411.

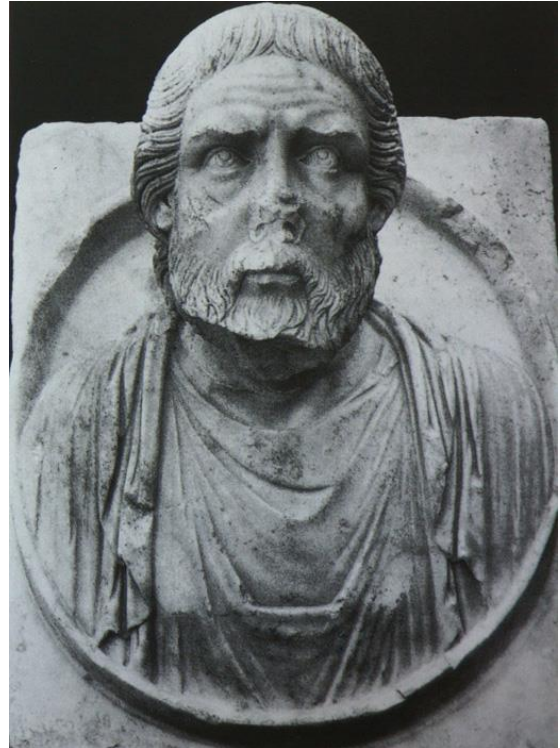


FIGURA 154 - BUSTO CLIPEADO DE FILÓSOFO DESCONHECIDO – MÁRMORE – AFRODÍSIAS – TURQUIA – C. 400. FONTE: ZANKER, 2000: 409.

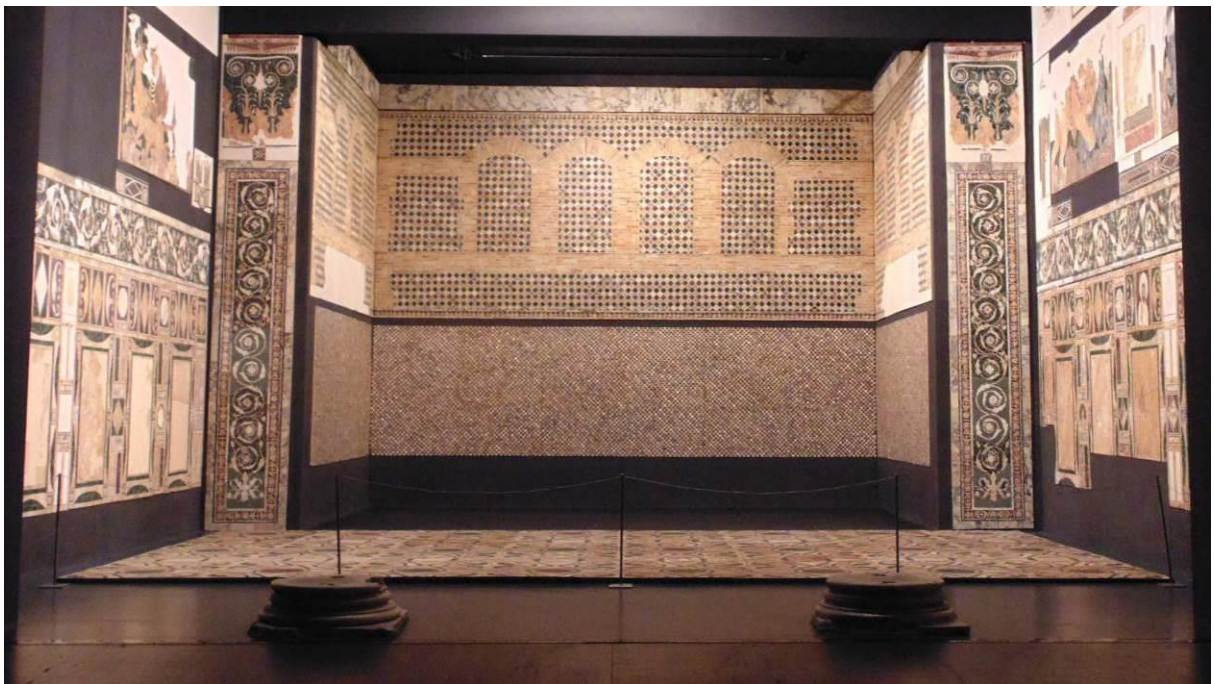


FIGURA 155 – SALÃO PROVENIENTE DE OSTIA – FINS DO SÉCULO IV – RECONSTITUÍDO NO MUSEO DELL’ALTO MEDIOEVO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 156 – BUSTO DE MENINO – PROVENIENTE DE OSTIA - FINS DO SÉCULO IV – RECONSTITUÍDO NO MUSEO DELL’ALTO MEDIOEVO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 157 – BUSTOS DE FILÓSOFO E DE MENINO – PROVENIENTES DE OSTIA - FINS DO SÉCULO IV – RECONSTITUÍDO NO MUSEO DELL’ALTO MEDIOEVO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 158 – CENA DE CAÇA – PROVENIENTE DE OSTIA - FINS DO SÉCULO IV – RECONSTITUÍDO NO MUSEO DELL’ALTO MEDIOEVO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 159 – LASTRA DE SANT'AGNESE FUORI LE MURA – DETALHE DE CRISTO – FINS DO SÉCULO IV OU INÍCIO DO V. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 160 – CRISTO E ANJOS – MOSAICO – LADO SUL DA NAVE DE SANT'APOLLINARE NUOVO – SÉCULO VI – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.

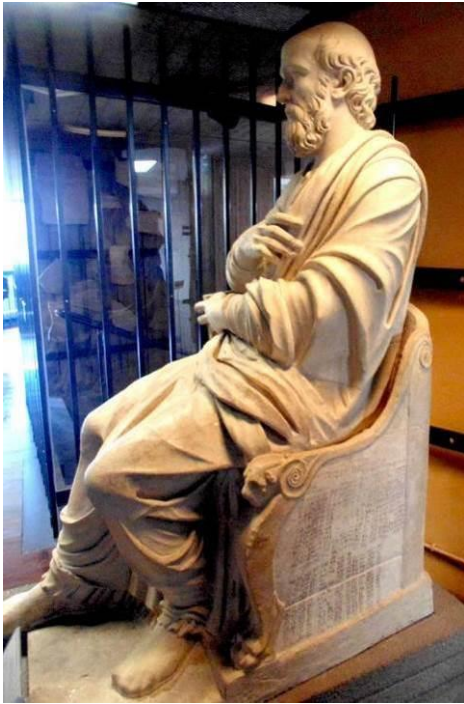


FIGURA 161 – SANTO HIPÓLITO (GRANDEMENTE MODIFICADA) – MÁRMORE – MUSEO PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – SÉCULO IV OU V – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 162 - FRAGMENTOS DAS *HELÊNICAS* DE XENOFONTE – PROVENIENTE DE OXIRRINCO - EGITO - SÉCULO I-II - BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA – FLORENÇA. FONTE: FIORETTI, 2014: 47.



FIGURA 163 – INSTRUMENTOS DE ESCRITA – AFRESCO ORIGINÁRIO DE POMPEIA – 62-79 D.C. – MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL – NÁPOLES. FONTE: FIORETTI, 2014: 55.



FIGURA 164 - INSTRUMENTOS DE ESCRITA – AFRESCO ORIGINÁRIO DE POMPEIA – 62-79 D.C. – MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL – NÁPOLES – EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NO COLISEU DE ROMA. FOTO PRÓPRIA.

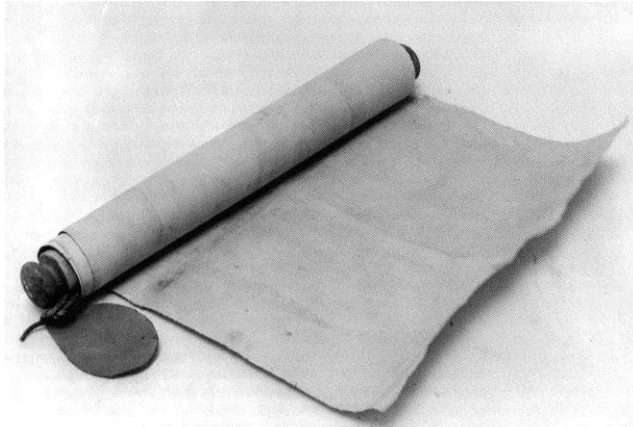


FIGURA 165 – RECONSTITUIÇÃO DE UM VOLUMEN – MUSEO DELLA CIVILTÀ ROMANA – ROMA. FONTE: FIORETTI, 2014: 44.



FIGURA 166 – RECONSTITUIÇÃO DE UMA CAPSA OU SCRINIUM – MUSEO DELLA CIVILTÀ ROMANA – ROMA. FONTE: MENEGHINI E REA, 2014: 180.



FIGURA 167 – MOÇAS ESCRIVENDO EM UM DÍPTICO DE TABULAE CERATAE COM O STILUS - AFRESCO ORIGINÁRIO DE POMPEIA – 45-79 D.C. – MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL – NÁPOLES – EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NO COLISEU DE ROMA. FOTO PRÓPRIA.

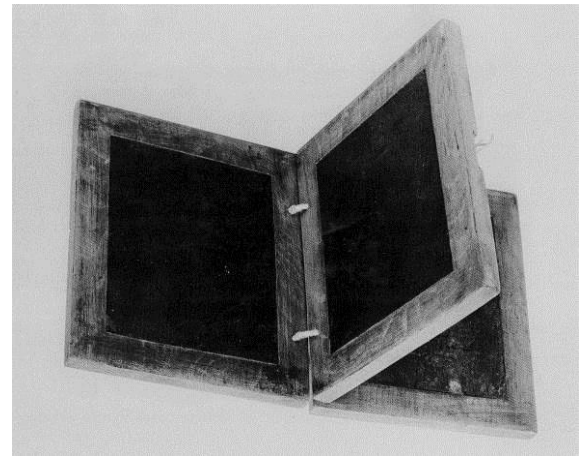


FIGURA 168 – RECONSTITUIÇÃO DE UM TRÍPTICO DE TABULAE CERATAE – MUSEO DELLA CIVILTÀ ROMANA – ROMA. FONTE: FIORETTI, 2014: 54.



FIGURA 169 - P45 DOS PAPIROS CHESTER BEATTY – EVANGELHO DE LUCAS - FOLIOS 13 E 14 – RECTO – SÉCULO III – BIBLIOTECA CHESTER BEATTY – DUBLIN. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/D/DA/P_CHESTER_BEATTY_I%2C_FOLIO_13-14%2C_RECTO.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/P_CHESTER_BEATTY_I%2C_FOLIO_13-14%2C_RECTO.JPG)>. ACESSO EM 26/05/2016.

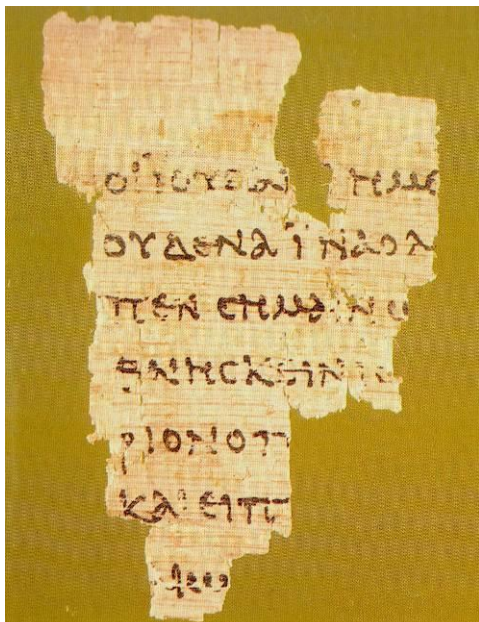


FIGURA 170 - PAPIRO RYLAND 52 – EVANGELHO DE JOÃO - *RECTO* – SÉCULO II – BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE JOHN RYLANDS – MANCHESTER. FONTE: ROGERSON, 1997: 20.



FIGURA 171 – CÓDICES DA BIBLIOTECA GNÓSTICA DE NAG HAMMADI – SÉCULOS III E IV – MUSEU COPTA – CAIRO. FONTE: ROGERSON, 1997: 20.

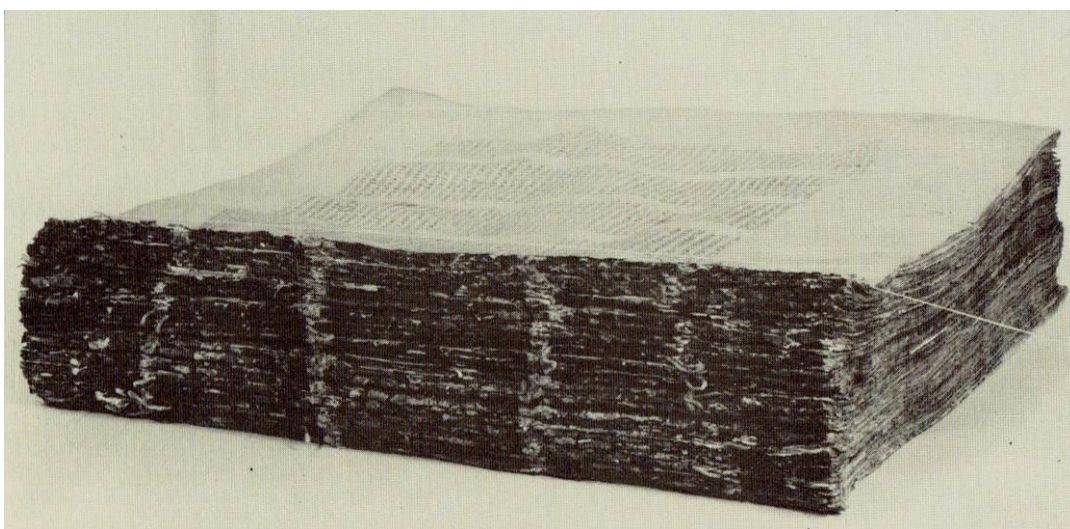


FIGURA 172 – *CODEx SINAITICUS* – PROVENIENTE DO MOSTEIRO DE SANTA CATARINA – EGITO – SÉCULO IV – BRITISH MUSEUM – LONDRES. FONTE: ROGERSON, 1997: 18.

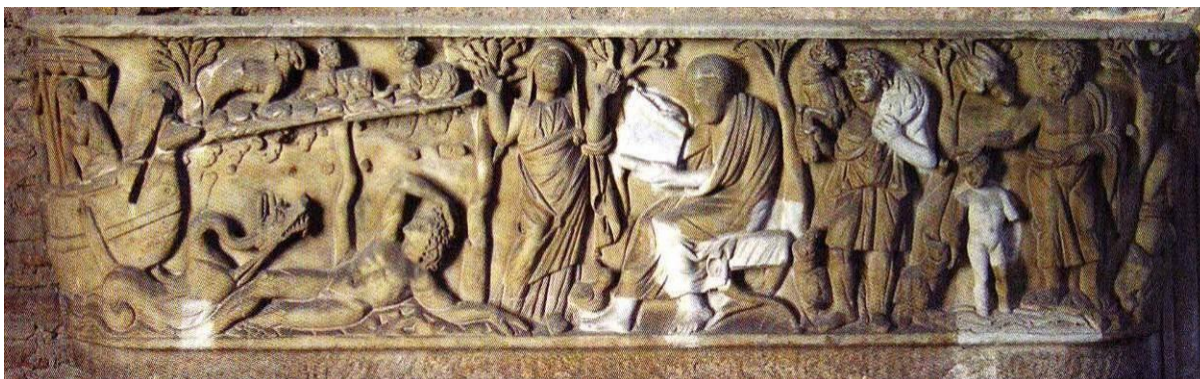


FIGURA 173 – SARCÓFAGO DA IGREJA DE SANTA MARIA ANTIQUA – TARDO SÉCULO III – ROMA. FONTE: JENSEN, 2005: F29.



FIGURA 174 - SÃO PEDRO LEITOR E DOIS SOLDADOS OUVINTES – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO – MUSEU DA BASÍLICA E CATACUMBA DE SÃO SEBASTIÃO – ROMA. FONTE: REP, I, 262, PRANCHA 56.



FIGURA 175 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO ESTRIGILADO - FINAL DO SÉC III - INÍCIO DO IV - CATACUMBA DE S. MARCELINO E S. PEDRO – ROMA. FONTE: REP, I, 645, PRANCHA 96.

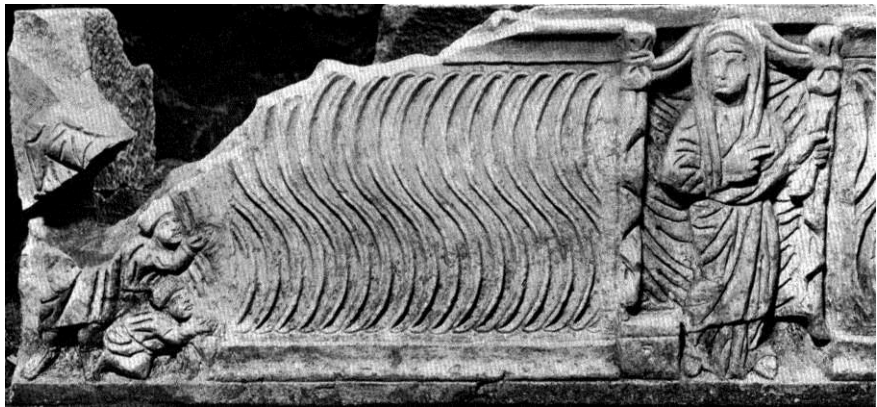


FIGURA 176 - SARCÓFAGO FRAGMENTÁRIO ESTRIGILADO - 1º TERÇO DO SÉC IV - CATACUMBA DE SÃO SEBASTIÃO – ROMA. FONTE: REP, I, 221, PRANCHA 50.

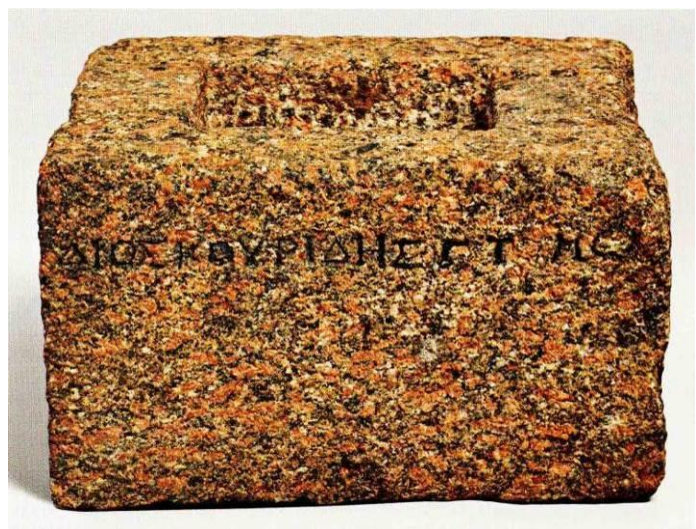


FIGURA 177 - BLOCO DE DIOSCÓRIDES - GRANITO - ERA PTOLOMAICA - KUNSTHISTORISCHES MUSEUM - VIENA. FONTE: MENEGHINI E REA, 2014: 123.



FIGURA 178 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO - ÚLTIMO QUARTO DO SÉC III - MUSEU TORLONIA - ROMA. FONTE: REP, I, 912, PRANCHA 144.

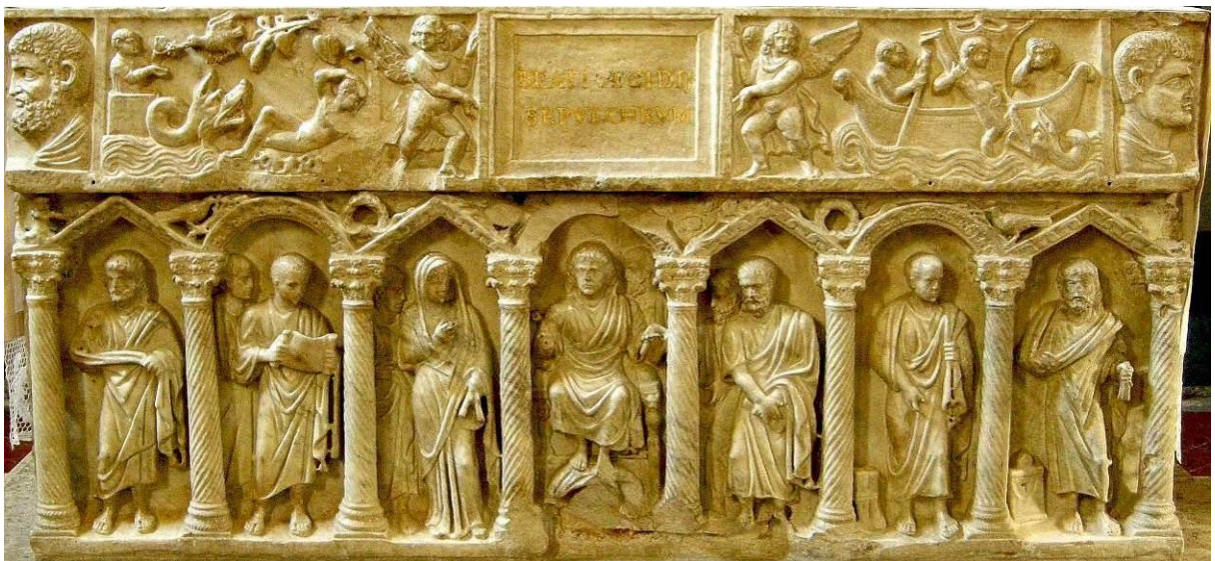


FIGURA 179 - SARCÓFAGO COLUNAR - ALTAR NO ORATÓRIO DE SAN BERNARDINO - TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO IV - PERUGIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Perugia%2C_oratorio_di_san_bernardino%2C_interno_04_a_ltare.JPG>. ACESSO EM 02/06/2016.



FIGURA 180 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO - APÓSTOLO DO CANTO ESQUERDO COM PARAPETASMA E CESTO - MUSEU DE ARLES ANTIGA - FINS DO SÉCULO IV. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 181 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO - ORANTE DO NICHOS CENTRAL COM PARAPETASMA E CESTO - MUSEU DE ARLES ANTIGA - FINS DO SÉCULO IV. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 182 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO - APÓSTOLO DO CANTO DIREITO COM PARAPETASMA E CESTO - MUSEU DE ARLES ANTIGA - FINS DO SÉCULO IV. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 183 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO COM ORANTE, APÓSTOLOS E CESTOS - ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV - CHÂTEAU DE SERVANES – MOURIÈS. FONTE: REP, III, 355, PRANCHA 87: 2.

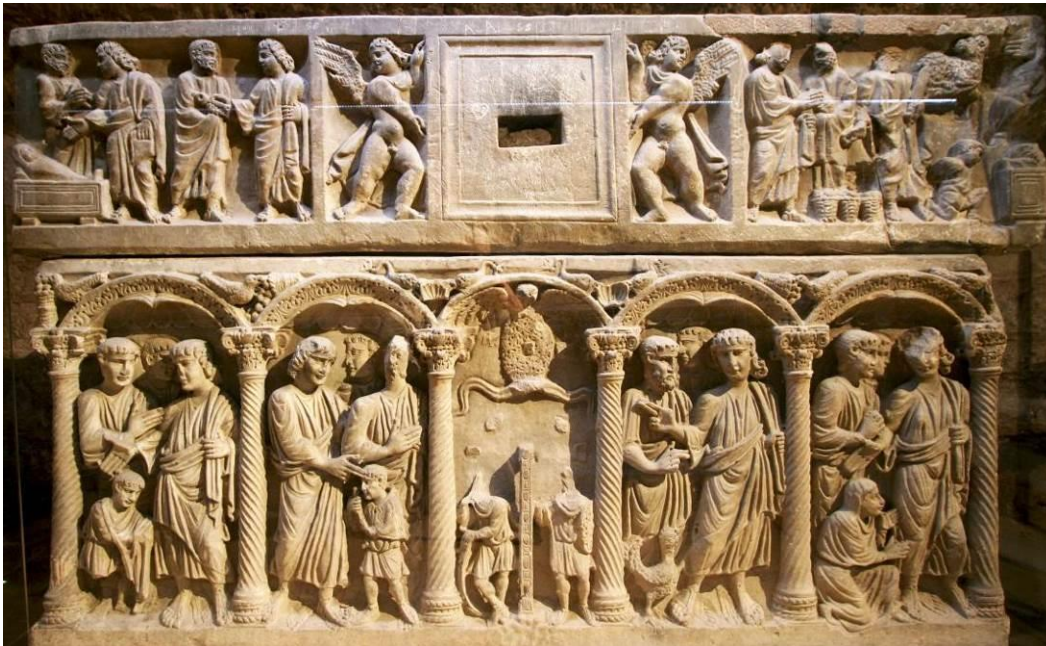


FIGURA 184 – SARCÓFAGO DITO DE SÃO SIDÔNIO – FINAL DO SÉCULO IV OU INÍCIO DO V - BASÍLICA DE STA MARIA MADALENA – SAINT-MAXIMIN-LA-BAUME. FONTE: WIKIPEDIA FRANCÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/St_Maximin-sarcophage_de_saint_sidoine.jpg?useLang=fr>. ACESSO EM 10/06/2016.



FIGURA 185 - SARCÓFAGO DITO DE SÃO SIDÔNIO - LATERAL DIREITA - BASÍLICA DE STA. MARIA MADALENA – ST.-MAXIMIN-LA-BAUME. FONTE: REP, III, 497, PRANCHA 121: 2.



FIGURA 186 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO - FINAL DO SÉC IV - CATEDRAL DE SAINTE-ANNE - APT. FONTE: REP, III, 31, PRANCHA 9: 1.



FIGURA 187 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO - CATEDRAL DE SAINTE-ANNE - LATERAL ESQUERDA – APT. FONTE: REP, III, 31, PRANCHA 9: 5.



FIGURA 188 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO - CATEDRAL DE SAINTE-ANNE - LATERAL DIREITA – APT. FONTE: REP, III, 31, PRANCHA 9: 4.



FIGURA 189 - SARCÓFAGO COLUNAR DE PAIXÃO - 30 QUARTEL DO SÉCULO IV - BASÍLICA DE SÃO SEBASTIÃO – ROMA. FONTE: REP, 189, PRANCHA 46.



FIGURA 190 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO COM CRISTO, CRUZ E FEIXE DE ROLOS - ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV - MUSEU LAPIDÁRIO DE AVIGNON. FONTE: REP, III, 160-164, PRANCHA 42-4.



FIGURA 191 - COLÉGIO APOSTÓLICO - MARFIM - SÉCULO VI - MUSÉE DE BEAUX-ARTS - DIJON. FONTE: FOSSIER, 1989: 32

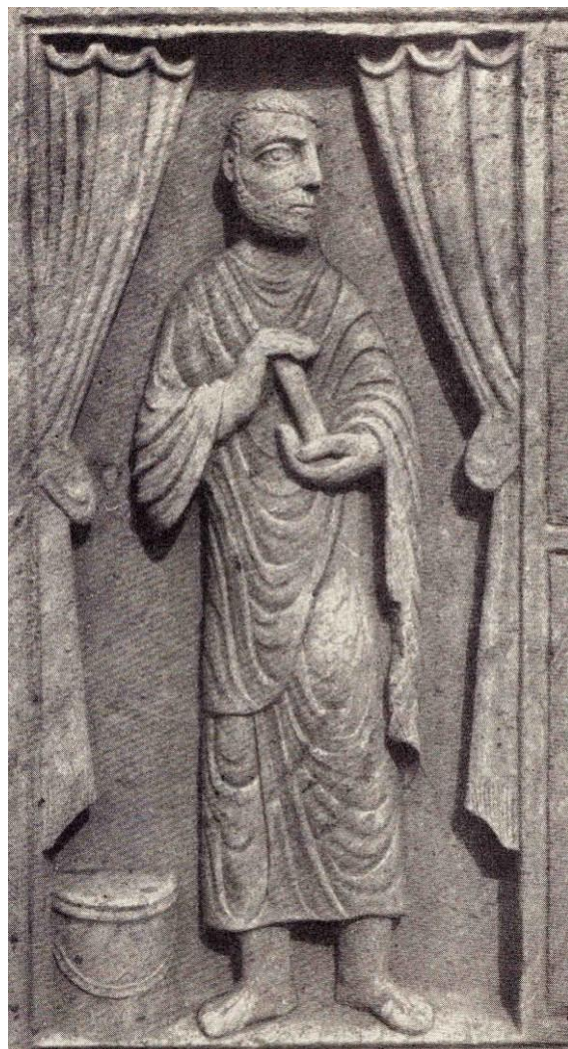


FIGURA 192 - SARCÓFAGO DOS APÓSTOLOS - PEDRA CALCÁRIA - DETALHE - NECRÓPOLE E MUSEU PALEOCRISTÃOS - TARRAGONA. FONTE: BOV ESP, 1954: 195.



FIGURA 193 – JOVEM COM CÓDICE – AFRESCO – SÉCULO III - CATACUMBA DE SÃO MARCELINO E SÃO PEDRO – ROMA. FONTE: VIELLIARD, 1940: 144.



FIGURA 194 – CRISTO COM CÓDICE E BRAÇO DE APÓSTOLO EM ACLAMAÇÃO – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO – FINAL DO SÉCULO IV - ORIGINÁRIO DA CATACUMBA DE SÃO HERMES - MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 195 – RECONSTITUIÇÃO DE WILPERT PARA O FRAGMENTO DO MUSEU PIO CRISTIANO. FONTE: WILPERT, I, PRANCHA 42: 2.



FIGURA 196 - CRISTO COM CÓDICE ENTRE DOIS APÓSTOLOS - BLOCO DE MÁRMORE – 1ª. METADE DO SÉC V - MUSEU PIO CRISTIANO – ROMA. FOTO PRÓPRIA.

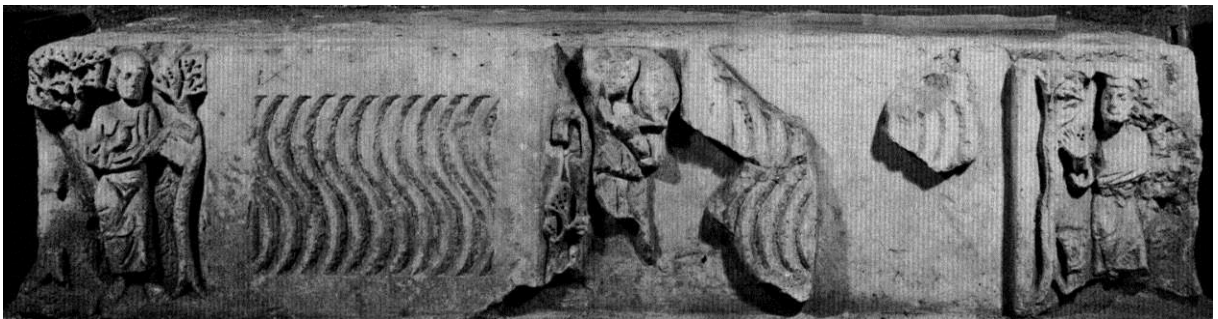


FIGURA 197 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO FRAGMENTÁRIO - CRISTO COM CÓDICE À ESQUERDA - ÚLTIMO TERÇO DO SÉC IV - CATACUMBA DE SÃO SEBASTIÃO – ROMA. FONTE: REP, I, 231, PRANCHA 52.



FIGURA 198 - RECONSTITUIÇÃO DE WILPERT DO SARCÓFAGO FRAGMENTÁRIO DA CATACUMBA DE SÃO SEBASTIÃO. FONTE: WILPERT, I, PRANCHA 42: 1.



FIGURA 199 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COLUNAR – CRISTO COM ROLO E APÓSTOLO COM CODEX - ÚLTIMO QUARTO DO SÉC IV – BASÍLICA DE SAN LORENZO FUORI LE MURA – ROMA. FONTE: REP, I, 700, PRANCHA 111.

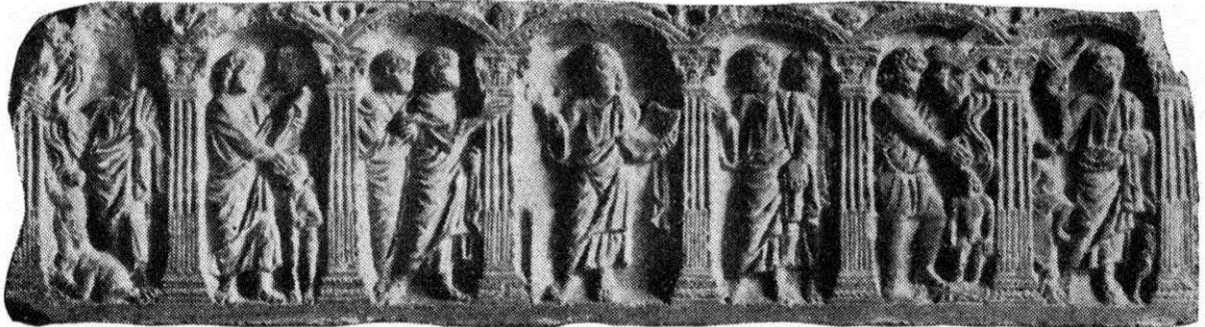


FIGURA 200 - SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO COM CÓDICE - C. 380 - PROVENIENTE DE HELLÍN - ACADEMIA DE LA HISTORIA – MADRI. FONTE: BOV ESP, 1954: 124.



FIGURA 201 - SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO COM CÓDICE – DETALHE - C. 380 - PROVENIENTE DE HELLÍN - ACADEMIA DE LA HISTORIA – MADRI. FONTE: BOV ESP, 1954: 126.



4

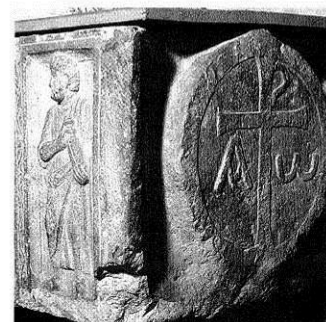
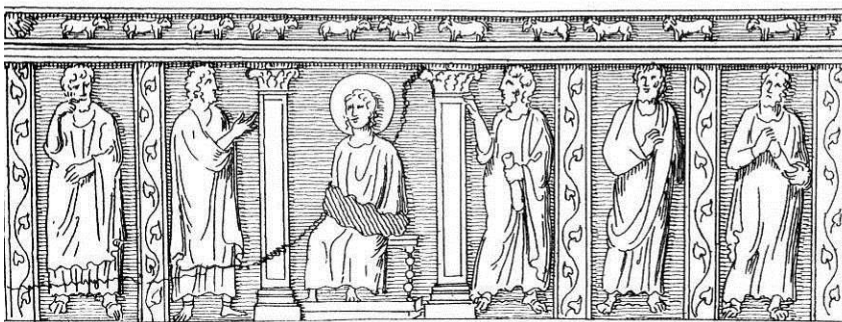


FIGURA 202 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COLUNAR, GRAVURA DO INÍCIO DO SÉCULO XIX E CANTO DIREITO - ABADIA DE SÃO VÍTOR – MARSELHA. FONTE: REP, III, 298, PRANCHA 75: 4 A 6.



1



FIGURA 203 - FRAGMENTOS DE SARCÓFAGO COM CRISTO EM MEDALHÃO CENTRAL E GRAVURA DO SÉCULO XVII – 1. QUARTEL DO SÉC V - ABADIA DE SÃO VÍTOR – MARSELHA. FONTE: REP, III, 302, PRANCHA 78: 1-2.

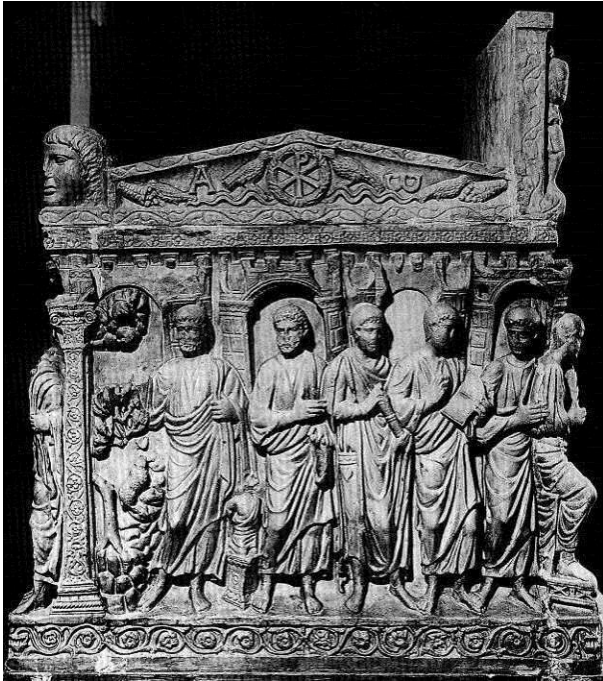


FIGURA 204 - SARCÓFAGO DITO DE ESTILÍCIO – FACE LATERAL DIREITA - ÚLTIMO QUARTO DO SÉCULO IV - BASÍLICA DE SANTO AMBRÓSIO – MILÃO. FONTE: REP, II, 150, PRANCHA 61: 1.



FIGURA 205 – SARCÓFAGO COLUNAR COM COLÉGIO APOSTÓLICO – MÁRMORE POROSO – ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV – ORIGINÁRIO DE RIGNIEUX-LE-FRANC - MUSEU DO LOUVRE - PARIS. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/7/7F/SARCOPHAGUS_RIGNIEUX_LE_FRANC_AIN_END_OF_4TH_CENTURY.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Sarcophagus_Rignieux_le_Franc_Ain_end_of_4th_century.jpg)>. ACESSO EM 03/06/2016..



FIGURA 206 - SARCÓFAGO COLUNAR COM COLÉGIO APOSTÓLICO - ÚLTIMO TERÇO DO SÉC IV - CATEDRAL DE NOTRE-DAME – NÎMES. FONTE: REP, III, 411, PRANCHA 99: 1.



FIGURA 207 - SARCÓFAGO DE SÃO MAURÍCIO COM COLÉGIO APOSTÓLICO - FINAL DO SÉCULO IV - ABADIA DE SÃO VÍTOR - MARSELHA. FONTE: REP, III, 292, PRANCHA 73: 3.

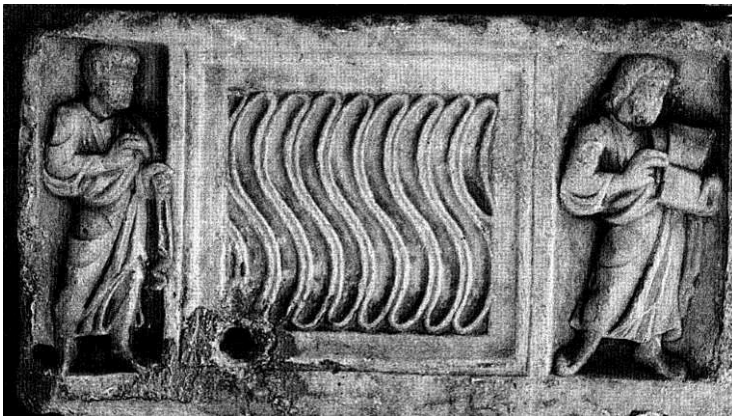


FIGURA 208 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO INFANTIL COM CRISTO E CÓDICE - FINAL DO SÉCULO IV OU INÍCIO DO V - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FONTE: REP, III, 78, PRANCHA 28: 3.

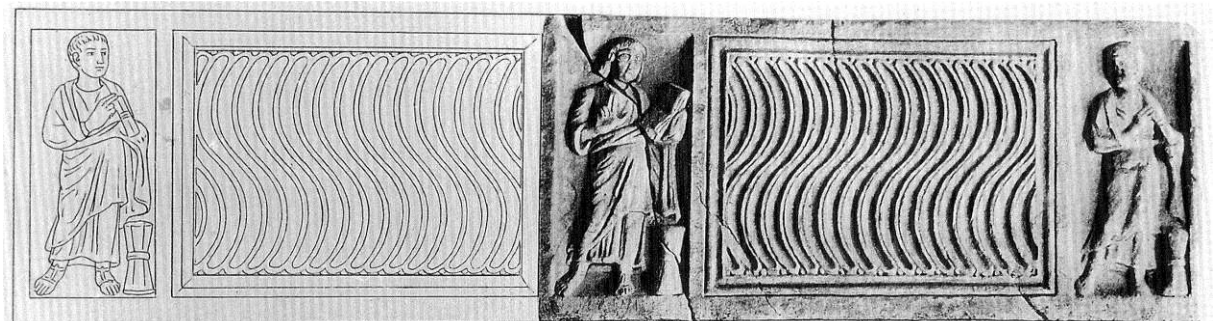


FIGURA 209 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO ESTRIGILADO - CRISTO COM CÓDICE E CESTO - TARDO SÉCULO IV - CASA PARTICULAR - VITERBO. FONTE: REP, II, 112, PRANCHA 38: 4.



FIGURA 210 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO FRAGMENTÁRIO - RECONSTITUIÇÃO DE WILPERT - ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES ANTIGA. FONTE: WILPERT, I, PRANCHA 41: 1.



FIGURA 211 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO FRAGMENTÁRIO – FOTO MODERNA NO *REPERTORIUM* - ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES. FONTE: REP, III, 76, PRANCHA 27: 3.



FIGURA 212 – SARCÓFAGO ESTRIGILADO DITO DE SÃO HONORATO - CRISTO COM CÓDICE E CESTO - FINAL DO SÉC IV - MUSEU DE ARLES. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 213 - SARCÓFAGO ESTRIGILADO “WILSHERE” - CRISTO COM CÓDICE E CESTO – 2ª. METADE DO SÉCULO IV - MUSEU ASHMOLE – OXFORD. FONTE: REP, II, 111, PRANCHA 41: 1.



FIGURA 214 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO - FINAL DO SÉC IV - BASÍLICA DE SANT' APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FONTE: REP, II, 74, PRANCHA 24.



FIGURA 217 - SARCÓFAGO COM *TRADITIO LEGIS* - MEADOS DO SÉCULO V - BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.

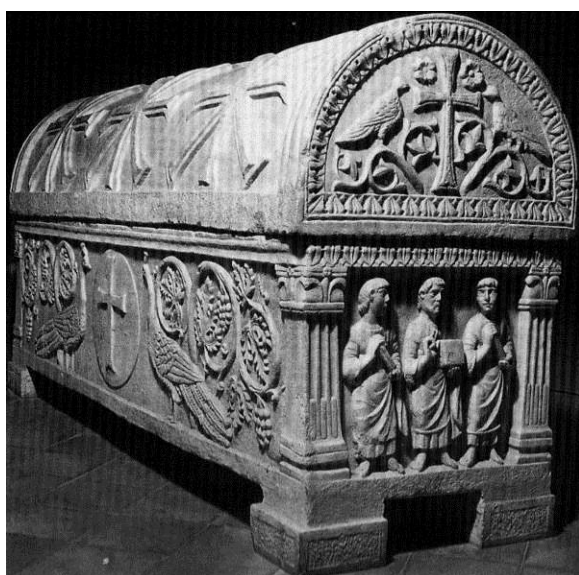


FIGURA 218 - SARCÓFAGO COM *TRADITIO LEGIS* – FACE LATERAL - MEADOS DO SÉCULO V - BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FONTE: REP, II, 390, PRANCHA 113: 3.



FIGURA 219 - SARCÓFAGO COM *TRADITIO LEGIS* - DETALHE - MEADOS DO SÉCULO V - BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 220 - SARCÓFAGO DE SÃO BARBACIANO – 2ª. METADE DO SÉCULO V - CATEDRAL DE RAVENA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/F/F0/DUOMO_DI_RAVENNA%2C_CAPPELLA DELLA MADONNA DEL SUDO RE%2C_SARCOFAGO_DI_SAN_BARBAZIANO%2C_V_SEC._02.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Duomo_di_Ravenna%2C_Cappella_della_Madonna_del_Sudore%2C_Sarcofago_di_San_Barbaziano%2C_V_sec._02.JPG)>. ACESSO EM 08/06/2016.



FIGURA 221 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COLUNAR – FIGURA FEMININA COM CÓDICE – 1ª. METADE DO SÉCULO V - ORIGINÁRIO DE CONSTANTINOPLA – INSTITUTO DE ARTE DE DAYTON. REP, II, 414. FONTE: DECKERS, 2004: 50.



FIGURA 222 - ARCOSSÓLIO DE VENERANDA – AFRESCO – 2ª. METADE DO SÉCULO IV - CATACUMBA DE DOMITILLA – ROMA. FONTE: BISCONTI ET AL, 2009: 130.

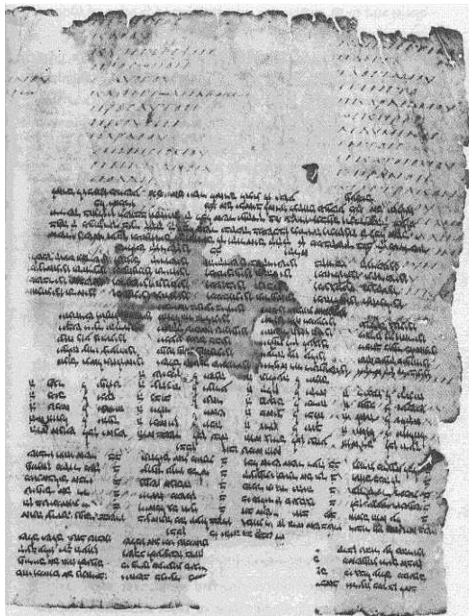


FIGURA 223 – PALIMPSESTO ORIGINÁRIO DA GENIZAH DA SINAGOGA DE BEN EZRA - CAIRO - COM FRAGMENTO DA HEXAPLA. FONTE: GRAFTON E WILLIAMS, 2008: 97.

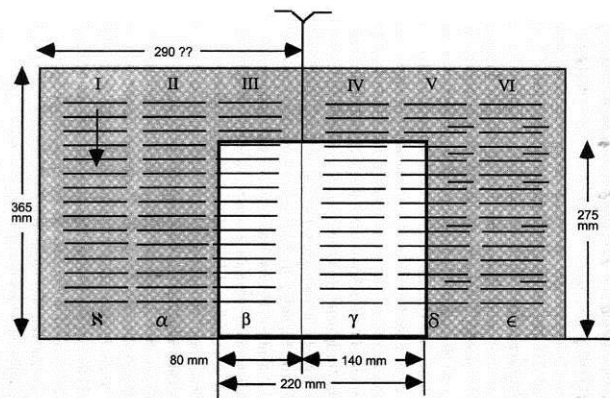


FIGURA 224 – RECONSTITUIÇÃO DA ESTRUTURA DAS PÁGINAS DA HEXAPLA - A ÁREA BRANCA CORRESPONDE AO FRAGMENTO DO CAIRO MOSTRADO NA FIGURA 223. FONTE: GRAFTON E WILLIAMS, 2008: 99.

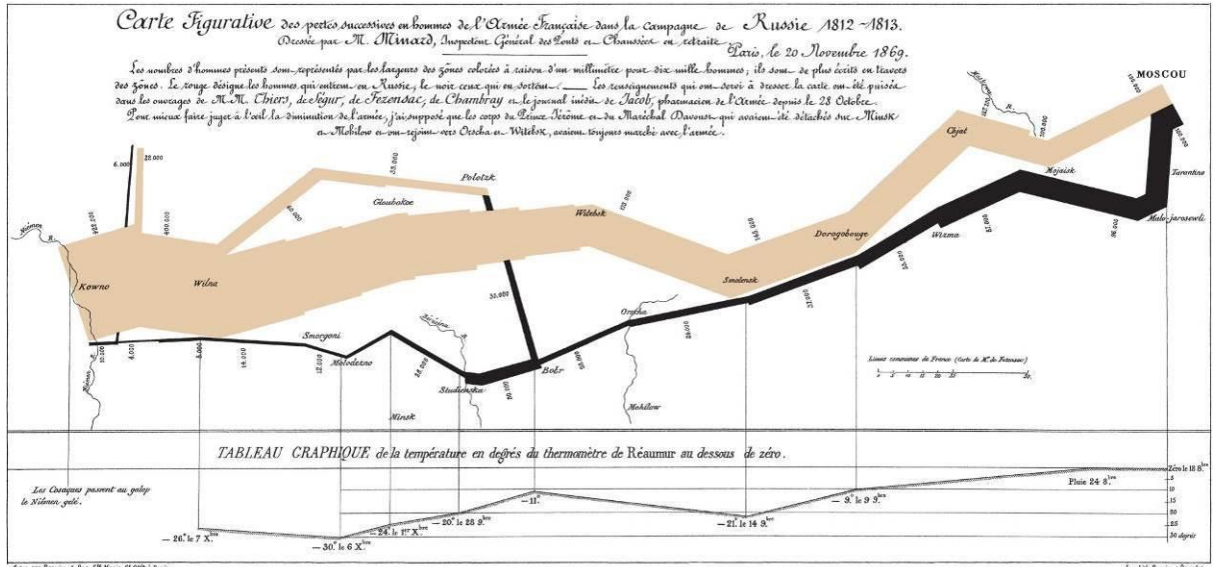


FIGURA 225 – CHARLES MINARD - GRÁFICO DAS PERDAS SUCESSIVAS DE CONTINGENTE DO EXÉRCITO FRANCÊS NA CAMPANHA DE 1812-13 CONTRA A RÚSSIA - LITOGRAFIA - 1869 – PARIS. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/2/29/MINARD.PNG>. ACESSO EM 16/06/2016.

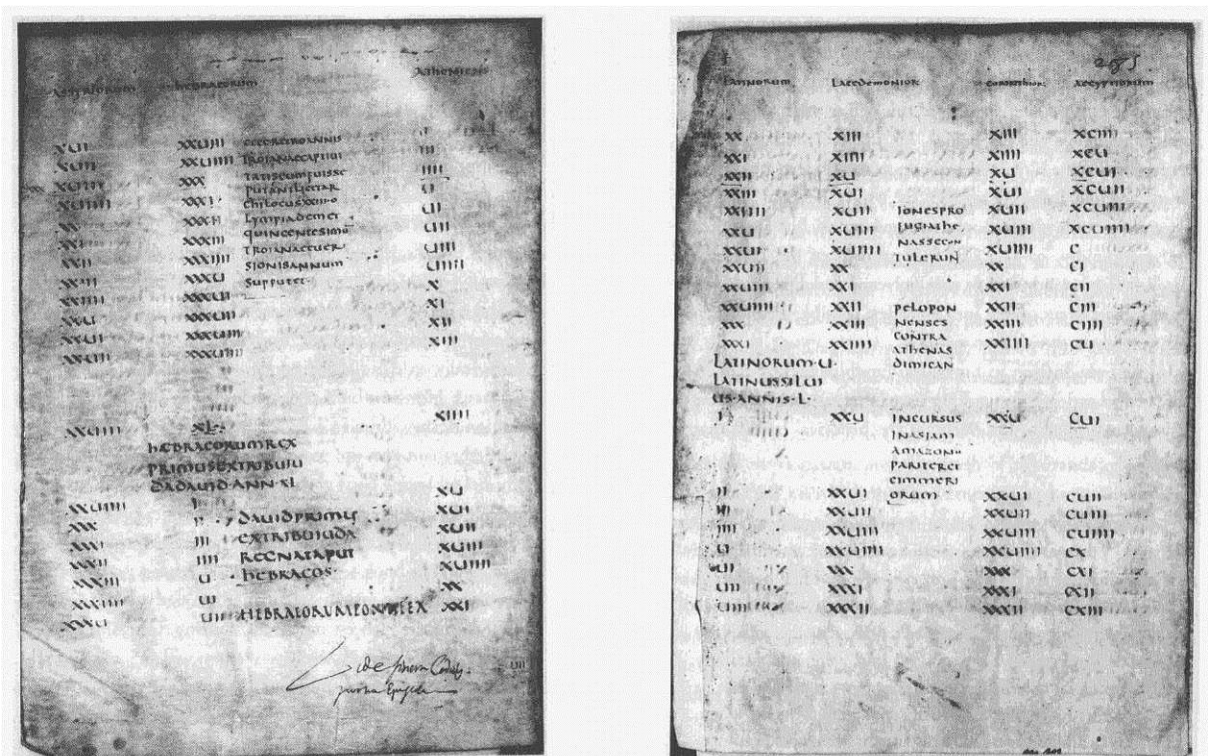


FIGURA 226 – PÁGINAS DO CÂNONE DE EUSÉBIO DE CESAREIA COM AS SUAS TÁBUAS CRONOLÓGICAS, NA TRADUÇÃO DE SÃO JERÔNIMO – MANUSCRITO DO SÉCULO V – BIBLIOTHÈQUE NATIONALE – PARIS. FONTE: GRAFTON E WILLIAMS, 2008: 138-9.



FIGURA 227 – LASTRA FUNERÁRIA MURADA NA BASÍLICA DE SANT'AGNESE – DETALHE DA TEORIA DE GOLFINHOS (ESQUERDA) E DO PRÓTOMO (DIREITA). FOTO REALIZADA E CEDIDA PELOS PADRES DA BASÍLICA.

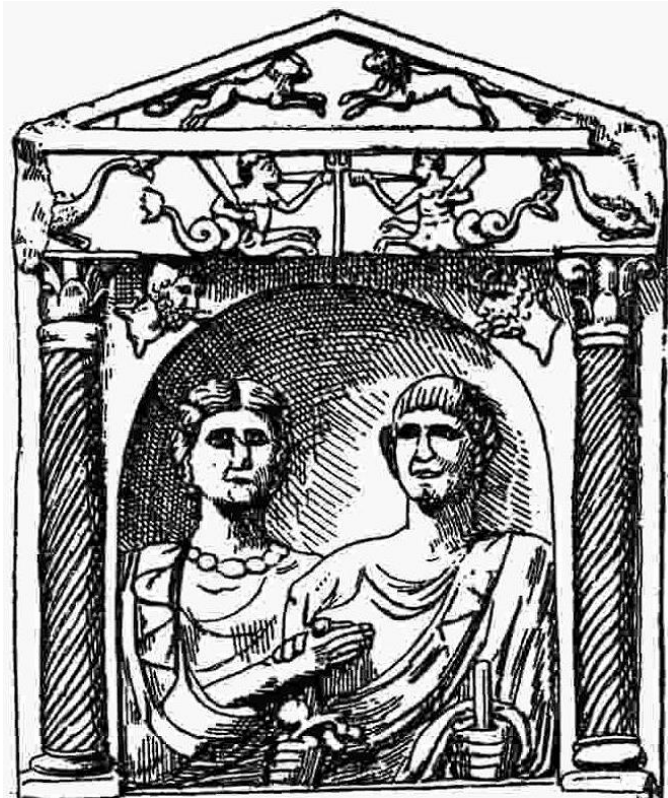


FIGURA 228 – ESTELA FUNERÁRIA ENCONTRADA EM WALBERSDORF. FONTE: CUMONT, 1942: 156.



FIGURA 229 – SARCÓFAGO DITO DE STA. EUSÉBIA – 1º. QUARTEL DO SÉCULO IV – MOSTEIRO DE SÃO VÍTOR – MARSELHA. FONTE: FISCHER, 2011: 65.



FIGURA 230 – SARCÓFAGO DITO DE SÃO CESÁRIO - CRISTO COM ROLO E CESTO - FINAL DO SÉCULO IV - MUSEU DE ARLES ANTIGA.
FONTE: REP, III, 79, PRANCHA 28-6.



FIGURA 231 – LASTRA FUNERÁRIA MURADA NA BASÍLICA DE SANT'AGNESE – DETALHE COM CRISTO E OS ESTRÍGEIS. FOTO REALIZADA E CEDIDA PELOS PADRES DA BASÍLICA.

CAPÍTULO 5 – OS VÉUS DO SANTUÁRIO



FIGURA 232 - MOSAICO EM SANT'APOLLINARE NUOVO - PALÁCIO DE TEODORICO - SÉCULO VI - RAVENA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 233 - MOSAICO DE TEODORA E COMITIVA – PRESBITÉRIO DA BASÍLICA DE S. VITAL - RAVENA - SÉCULO VI. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 234 - COLUNA DE IGEL – ARENITO – MONUMENTO FUNERÁRIO DA FAMÍLIA DOS SECUNDINII – C. 250 D.C. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/C/C4/IGEL_BW_2011-09-03_16-41-58.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Igel_BW_2011-09-03_16-41-58.JPG). ACESSO EM 08/11/2015.



FIGURA 235 – LOJA OU OFICINA ENTRE CORTINAS – DETALHE DA COLUNA DE IGEL – EDITADO A PARTIR DA FIGURA ANTERIOR.



FIGURA 236 - PÁGINAS DO MANUSCRITO DE 1603 DA *CRONOGRAFIA DE 354*. NO ALTO, AS PERSONIFICAÇÕES DE ROMA E TRÉVERIS. EMBAIXO, À ESQUERDA, O IMPERADOR GALO, E À DIREITA, CONSTÂNCIO II. BIBLIOTECA VATICANA, CÓDICE BARBERINI, LAT. 2154. FONTE: EBERLEIN, 1982: 220-2.



FIGURA 237 - DETALHE DO MOSAICO DE XEIQUE ZUED, MOSTRANDO FEDRA. MUSEU DE ISMAILIA – EGITO – PRIMEIRA METADE DO SÉCULO V. FONTE: EBERLEIN, 1982: 219.

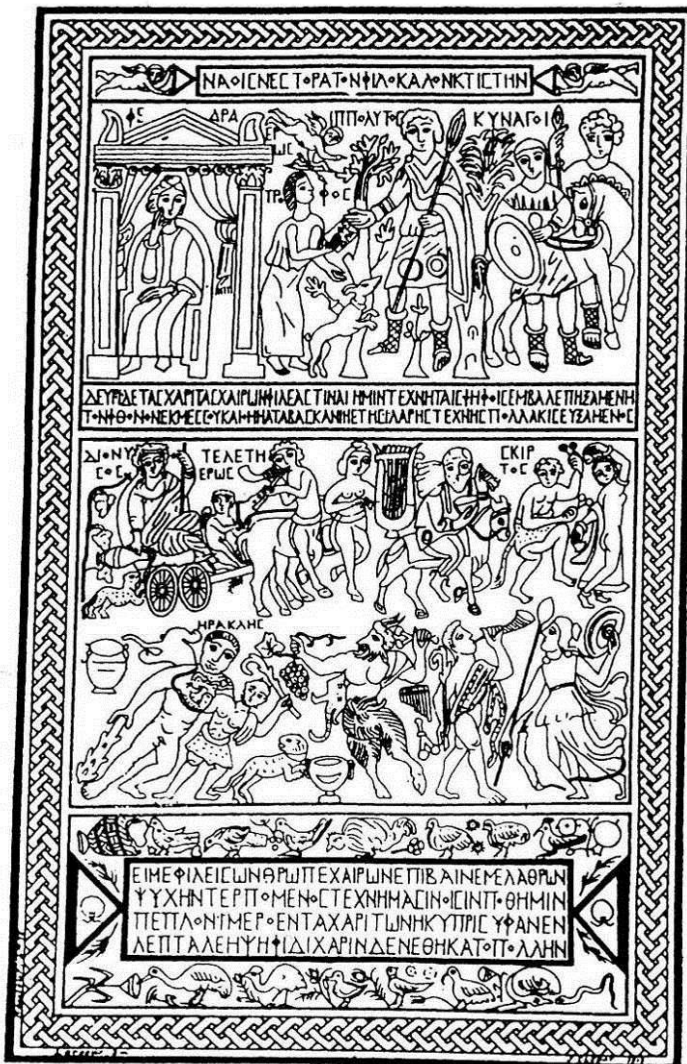


FIGURA 238 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA EM PRETO E BRANCO DO MOSAICO DE XEIQUE ZUED - MUSEU DE ISMAILIA – EGITO – PRIMEIRA METADE DO SÉCULO V. FONTE: OLSZEWSKI, 2002, ILUSTRAÇÃO 45.



FIGURA 239 - MOSAICO DE VINON – FRANÇA – PRIMEIRA METADE DO SÉCULO V. FONTE: OLSZEWSKI, 2002, ILUSTRAÇÃO 47.

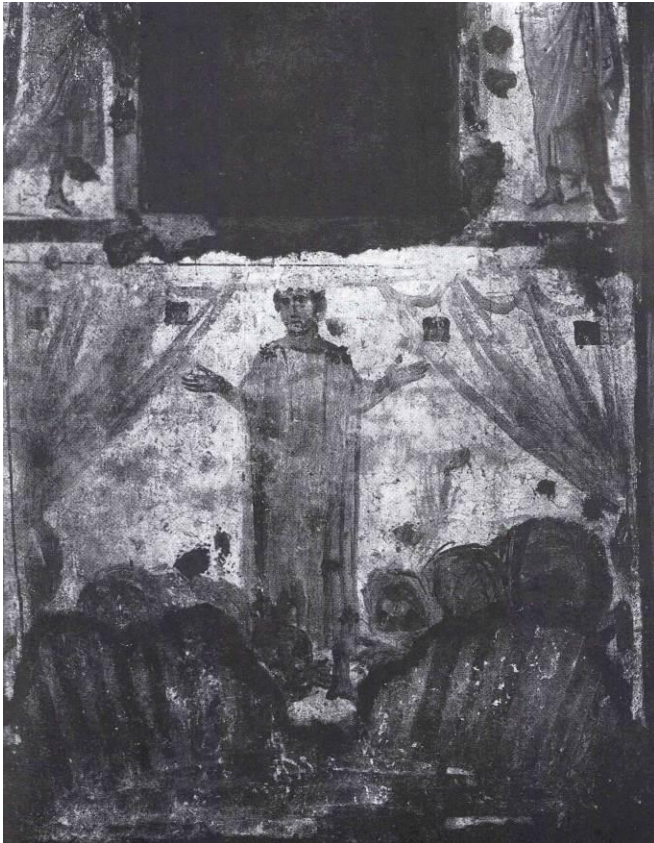


FIGURA 240 - *CONFESSIO* – CASA NO MONTE CÉLIO – ÁREA SUBTERRÂNEA DA BASÍLICA DE S. JOÃO E S. PAULO – AFRESCO – ROMA – ÚLTIMO QUARTO DO SÉCULO IV. FONTE: BELTING, 1994: 83.



FIGURA 241 - SARCÓFAGO DITO LATERANENSE 174 – FACE FRONTAL - CRIPTA DA BASÍLICA DE S. PEDRO - ROMA. FONTE: KOCH, 2000, ILUSTRAÇÃO 65.



FIGURA 242 - FACE LATERAL ESQUERDA DO SARCÓFAGO LATERANENSE 174. FONTE: WILPERT, I, 1929, PRANCHA 121, 3.



FIGURA 243 - FACE LATERAL DIREITA DO SARCÓFAGO LATERANENSE 174. FONTE: REP, I, 677, PRANCHA 106, 2.

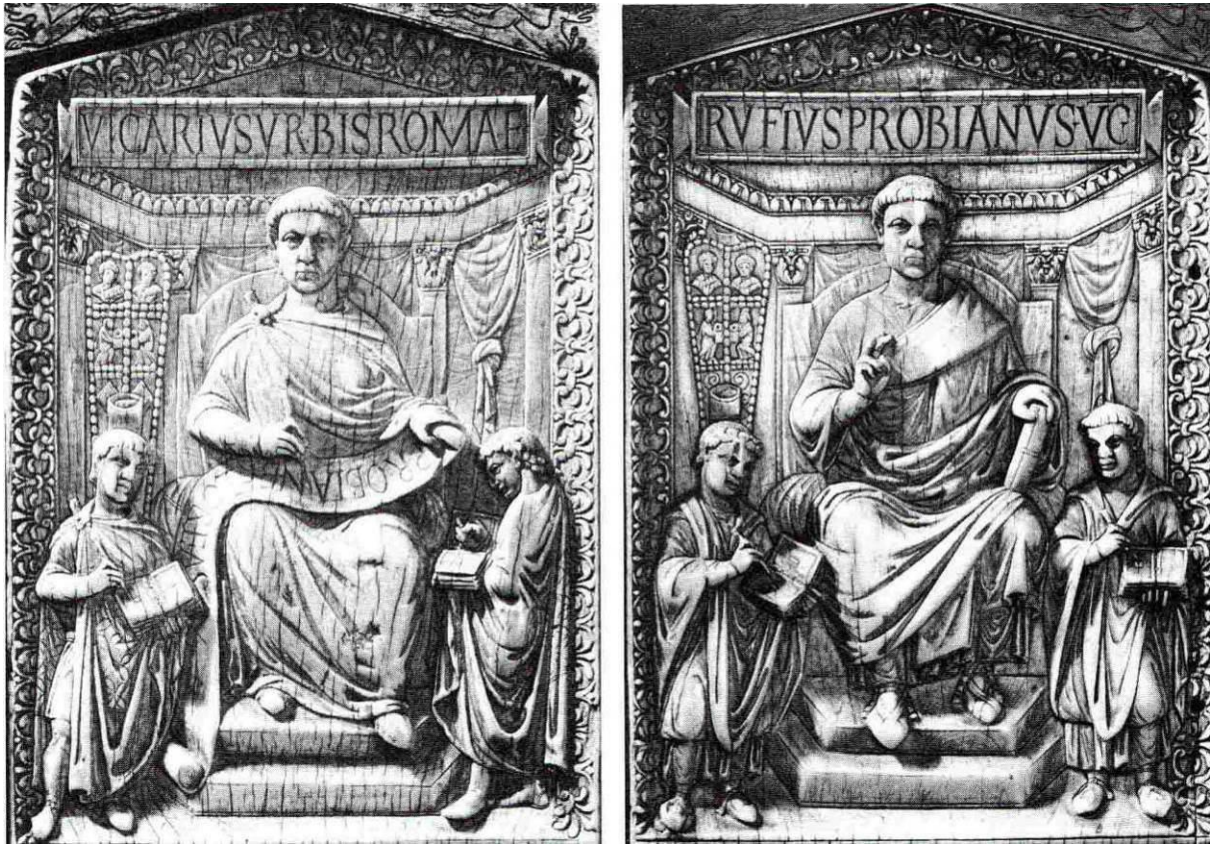


FIGURA 244 - DÍPTICO DE MARFIM DO VICARIUS PROBIANUS - DETALHE - C. 400 – STAATSBIBLIOTHEK – BERLIM. FONTE: KITZINGER, 1995.

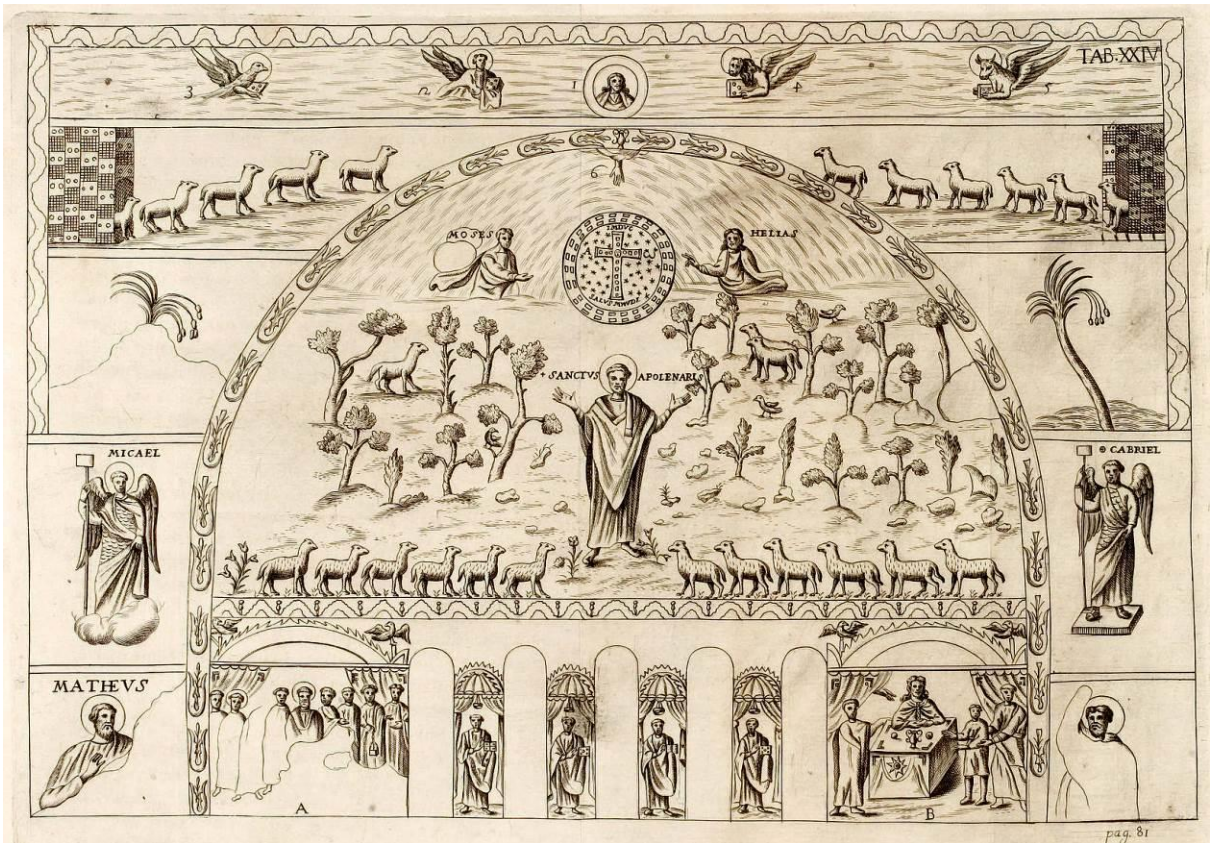


FIGURA 245 - GRAVURA DOS MOSAICOS DO PRESBITÉRIO DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE EM RAVENA EM GIOVANNI CIAMPINI. VETERA MONIMENTA. VOLUME 2. PRANCHA XXIV. ROMA: 1699.



FIGURA 246 – LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM:

[HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia.jpg). ACESSO EM 09/06/2015.



FIGURA 247 – TAMPA DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM:

[HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(COPERCHIO\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(Coperchio).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.



FIGURA 248 – LADO ESQUERDO DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(LATO_SX\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(lato_sx).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.



FIGURA 249 – LADO DIREITO DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(LATO_DX\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(lato_dx).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.

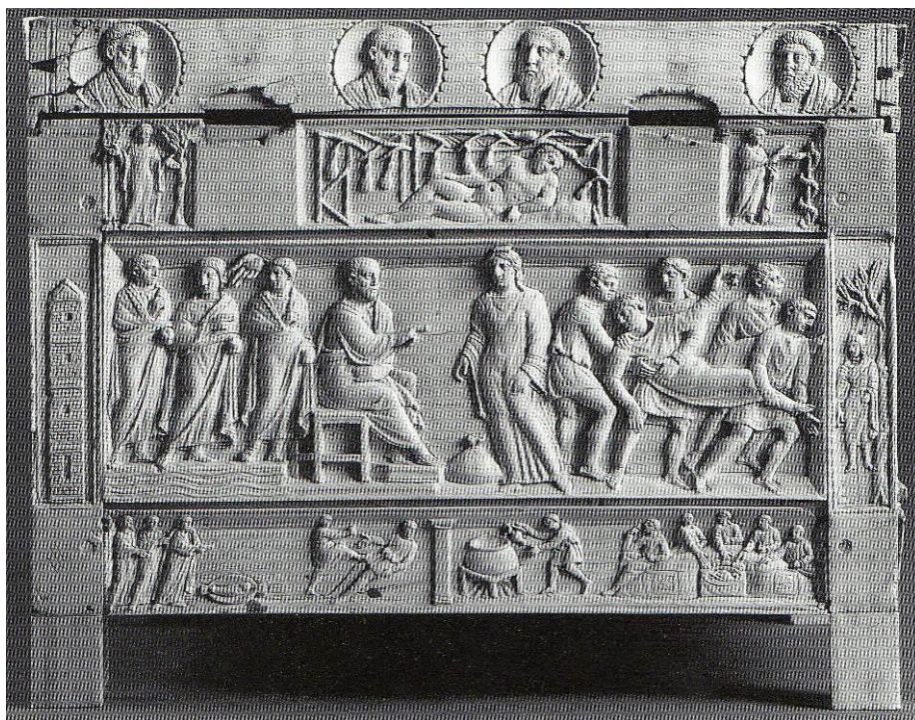


FIGURA 250 – LADO TRASEIRO DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(RETRO\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(retro).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.

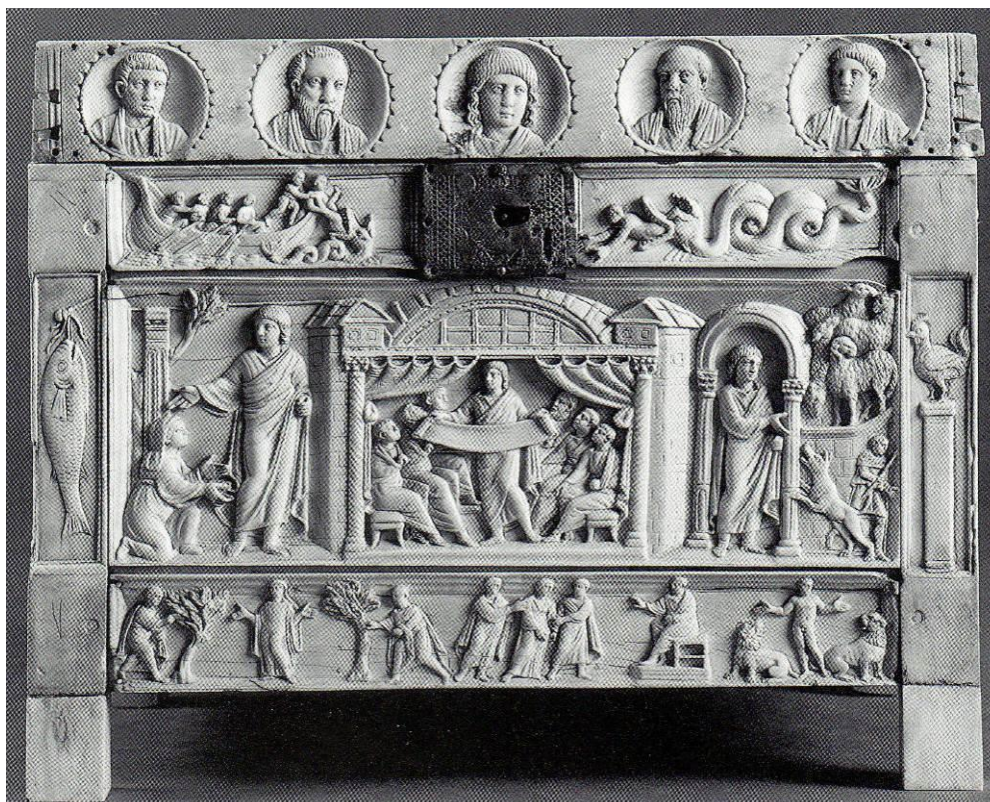


FIGURA 251 – LADO FRONTAL DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(FRONTE\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(fronte).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.

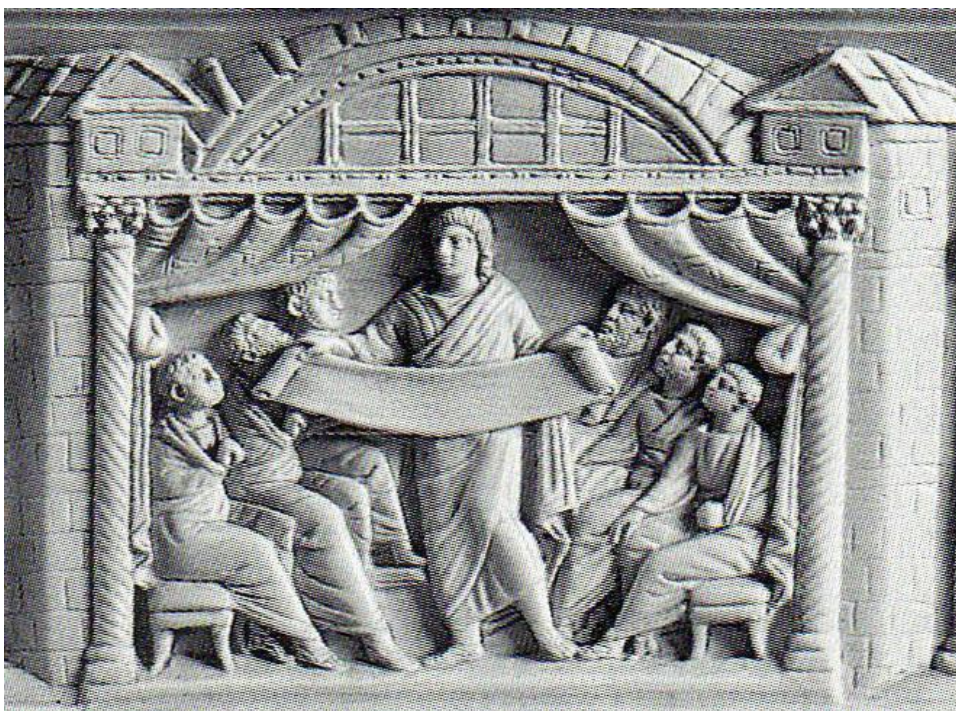


FIGURA 252 – DETALHE DO LADO FRONTAL DA LIPSANOTECA DE BRESCIA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: WIKIPEDIA ITALIANA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LIPSANOTECA_DI_BRESCIA#/MEDIA/FILE:LIPSANOTECA_DI_BRESCIA_\(FRONTE\).JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(fronte).jpg). ACESSO EM 09/06/2015.



FIGURA 253 – LADO TRASEIRO DA LIPSANOTECA DE BRESCIA COM A TAMPABERTA - MARFIM – MUSEU SANTA GIULIA – BRESCIA. FONTE: TKACZ, 2001: 49.



FIGURA 254 – PORTAS DE SANTA SABINA – MADEIRA DE CIPRESTE – BASÍLICA DE SANTA SABINA – C. 425 – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 255 - PAINEL DA CRUCIFICAÇÃO - PORTAS DA BASÍLICA DE SANTA SABINA (DETALHE). FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 256 - PAINEL DA ACLAMAÇÃO - PORTAS DE SANTA SABINA (DETALHE). FONTE: GRUPO FLICKR EARLY CHRISTIAN ART AND ARCHITECTURE. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/HEN-MAGONZA/18274495184/](https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/18274495184/). ACESSO EM 08/08/2015.



FIGURA 257 – Díptico do Cônsul Félix – placa esquerda – marfim – c. 428. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/C/C5/CdM%2C_dittico_di_Flavio_Felice%2C_428%2C_avorio.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/CdM%2C_dittico_di_Flavio_Felice%2C_428%2C_avorio.JPG). ACESSO EM 20/11/2015.



FIGURA 258 – Díptico de alto oficial - marfim – meados do século V. FONTE: KITZINGER, 1995.



FIGURA 259 - CANASTRA DE PROJECTA – PRATA – FINAL DO SÉCULO IV – TESOURO DO ESQUILINO – BRITISH MUSEUM – LONDRES. FONTE: WIKIPEDIA ANGLÓFONA. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/5/58/PROJECTA%2BCASKET%2BROME350SM.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/PROJECTA%2BCASKET%2BROME350SM.JPG). ACESSO EM 22/11/2015.



FIGURA 260 – PLACA DE CERÂMICA COM O CÔNSUL ANICIUS BASSUS. FONTE: HOEK, 2013: 135.



FIGURA 261 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE – MOSAICOS DO ARCO TRIUNFAL – 432-440 – ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO.
DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/3/34/SANTA_MARIA_MAGGIORE%2C_APSE_MOSAIC.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Santa_Maria_Maggiore%2C_apse_mosaic.jpg).
ACESSO EM 12/01/2016.

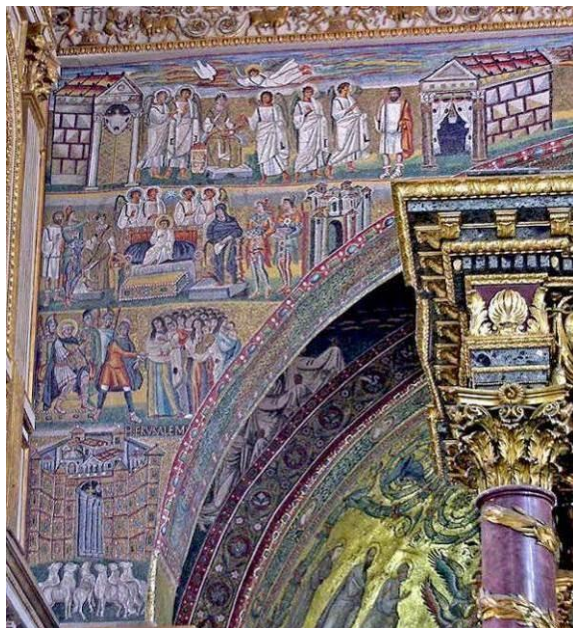


FIGURA 262 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DO LADO ESQUERDO DO ARCO TRIUNFAL - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/A/AD/ROMASMARIAMAGGIOREARCOTRIONFALESINISTRA.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/RomaSantaMariaMaggioreArcoTriunfaleSinistra.JPG). ACESSO EM 12/01/2016.



FIGURA 263 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DO LADO DIREITO DO ARCO TRIUNFAL - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/A/A2/ROMASMARIAMAGGIOREARCOTRIONFALEDESTRA.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/RomaSantaMariaMaggioreArcoTriunfaleDestra.JPG). ACESSO EM 12/01/2016.



FIGURA 264 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DA NAVE - BÊNÇÃO DE ISAAC A JACÓ E NEGAÇÃO A ESAÚ - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/4/44/SANTA_MARIA_MAGGIORE%2C_MOSAICI_NAVATA_10.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Santa_Maria_Maggiore%2C_mosaici_navata_10.JPG). ACESSO EM 17/01/2016.



FIGURA 265 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DA NAVE - MISSÃO DE MOISÉS E AARÃO E SUA SALVAÇÃO DO APEDREJAMENTO - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/E/E9/SANTA_MARIA_MAGGIORE%2C_MOSAICI_NAVATA_11.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Santa_Maria_Maggiore%2C_mosaici_navata_11.JPG). ACESSO EM 17/01/2016.



FIGURA 266 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DA NAVE - SEPARAÇÃO DE ABRAÃO E LOT - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/B/BC/LOTANDABRAHAM.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/LotAndAbraham.JPG). ACESSO EM 17/01/2016.

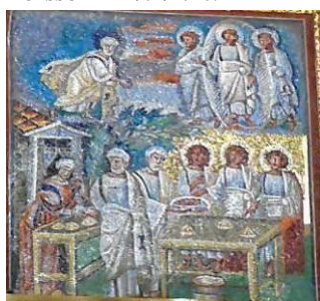


FIGURA 267 - BASÍLICA DE SANTA MARIA MAGGIORE - MOSAICOS DA NAVE - HOSPITALIDADE DE ABRAÃO - 432-440 - ROMA. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/3/3C/HOSPITALITYABRAHAMSMAMAGGIOREJRS.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/HospitalityAbrahamSMAMaggioreJRS.JPG). ACESSO EM 18/01/2016.



FIGURA 268 - VERSO DA CAPSELA DE SAMAGHER – MARFIM – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE VENEZA. FONTE: MANCINELLI, 1996: 15.

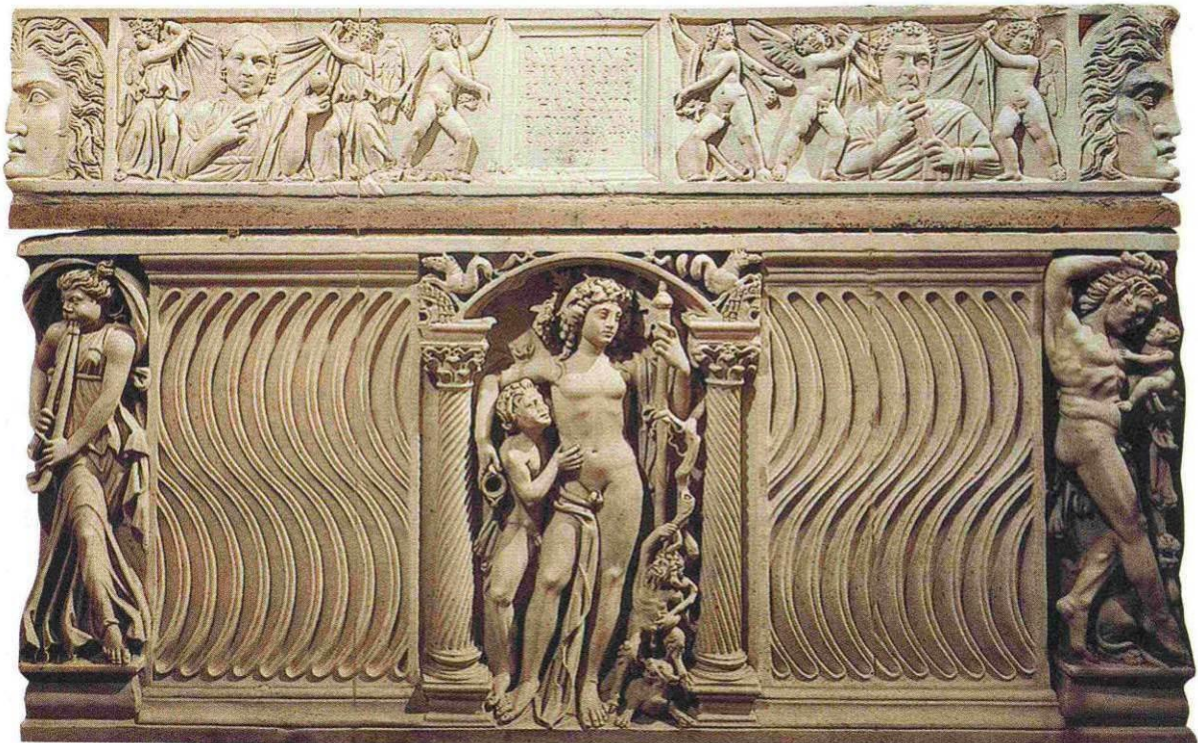


FIGURA 269 - SARCÓFAGO DE QUINTUS MARCIUS HERMES E MARCIA THRASO COM OS RETRATOS NA TAMPA COM PARAPETASMA – MAUSOLÉU PHI – NECRÓPOLE VATICANA – FIM DO SÉCULO II A MEADOS DO III. FONTE: ZANDER, 2014: 58.



FIGURA 270 – FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM FIGURA INTEIRA SOBRE PARAPETASMA, GÊNIOS ALADOS E AS PERSONIFICAÇÕES DA TERRA E DO OCEANO - PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO IV – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 271 - SARCÓFAGO PROVENIENTE DE PANTANO BORGHESE, ROMA – MÁRMORE – SEC. III - MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE – BRUXELAS. FONTE: SÍTIO ELETRÓNICO BALAT : BELGIAN ART LINKS AND TOOLS - © KIK-IRPA, BRUSSELS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTP://BALAT.KIKIRPA.BE/OBJECT/20040687](http://balat.kikirpa.be/object/20040687). ACESSO EM 22/01/2016.



FIGURA 272 – SARCÓFAGO COM PARAPETASMA, BUSTO E GÊNIOS DAS ESTAÇÕES – MÁRMORE – SÉC. III – MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS – ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 273 – PSEUDO-SARCÓFAGO “NEUTRO” COM ORANTE, PARAPETASMA, GÊNIOS ALADOS E PASTORES – 1º QUARTEL DO SÉCULO IV – MUSEO NAZIONALE ROMANO – ROMA. FONTE: REP, I, 769, PRANCHA 121.



FIGURA 274 – FRAGMENTOS DE SARCÓFAGO COM ORANTE SOBRE PARAPETASMA E PASTORES – MÁRMORE – 1º. QUARTEL DO SÉCULO IV - MUSEU PIO CRISTIANO – MUSEUS VATICANOS - ROMA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 275 – DETALHE DE SARCÓFAGO NARRATIVO COM O CICLO DE SUZANA - INÍCIO SÉC IV - IGREJA DE SÃO FÉLIX - GERONA – ESPANHA. FONTE: BOV ESP, 1954: 116.

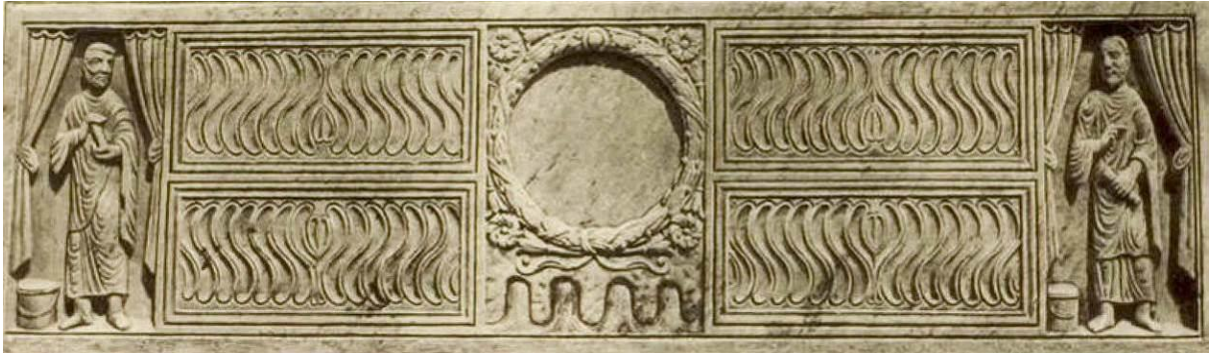


FIGURA 276 - SARCÓFAGO DOS APÓSTOLOS - PEDRA CALCÁRIA - PRIMEIRO TERÇO DO SÉCULO V - NECRÓPOLE E MUSEU PALEOCRISTÃOS - TARRAGONA. FONTE: WILPERT, 1929: PRANCHA 36, 2.

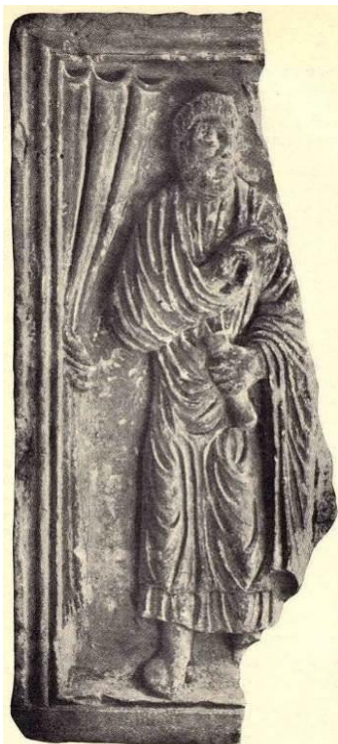


FIGURA 277 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM APÓSTOLO COM ROLO E CORTINAS - "PEDRA DE STA. TECLA" - PRIMEIRO TERÇO DO SÉCULO V - NECRÓPOLE E MUSEU PALEOCRISTÃOS - TARRAGONA. FONTE: BOV ESP, 1954: 208.



FIGURA 278 - SARCÓFAGO COLUNAR COM CRISTO E OS APÓSTOLOS - MÁRMORE DOS PIRENEUS - PROVENIENTE DA OFICINA DE TOLOSA - SEGUNDO TERÇO DO SÉCULO V - CATEDRAL DE NOTRE-DAME-DE-L'ASSOMPTION - CLERMONT-FERRAND. FONTE: REP, III, PRANCHA 59, 1.



FIGURA 279 - SARCÓFAGO DITO DE VALBONNE – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DA OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE NÎMES. REP III, 410, PRANCHA 99, 3-5. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS. PÚBLICO. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/D/D2/SARCOPHAGE_DE_VALBONNE1.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Sarcophage_de_Valbonne1.jpg). ACESSO EM 28/01/2016.

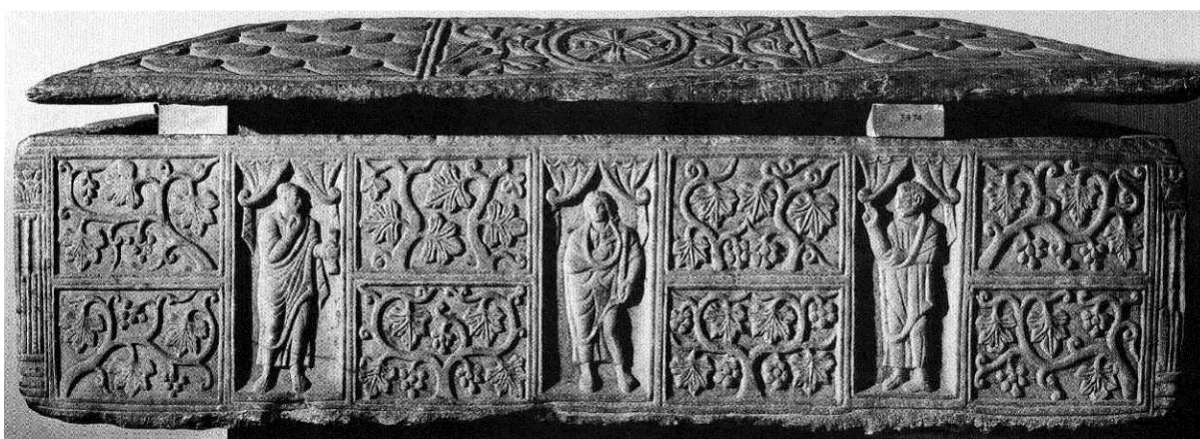


FIGURA 280 - SARCÓFAGO COM CRISTO CENTRAL E APÓSTOLOS – PROVENIENTE DO SUDOESTE DA GÁLIA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – MUSEU DO LOUVRE – PARIS. FONTE: REP, III, PRANCHA 150, 4.

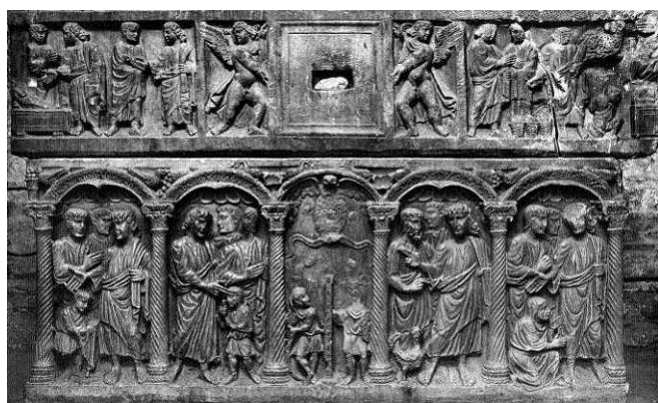


FIGURA 281 - SARCÓFAGO COLUNAR DITO DE SÃO SIDÔNIO – MÁRMORE – PROVENIENTE DE OFICINA ROMANA – ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV – BASÍLICA DE SAINTE-MARIE-MADELEINE – ST-MAXIMIN-LA-SAINTE-BAUME. FONTE: REP, III, 497, PRANCHA 119, 1.



FIGURA 282 - SARCÓFAGO DE SÃO SIDÔNIO – FACE ESQUERDA - RESSURREIÇÃO DE TABITA POR PEDRO COM CORTINAS AO FUNDO – MÁRMORE – PROVENIENTE DE OFICINA ROMANA – ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO IV – BASÍLICA DE SAINTE-MARIE-MADELEINE – ST-MAXIMIN-LA-SAINTE-BAUME. FONTE: REP, III, 497, PRANCHA 121, 1.

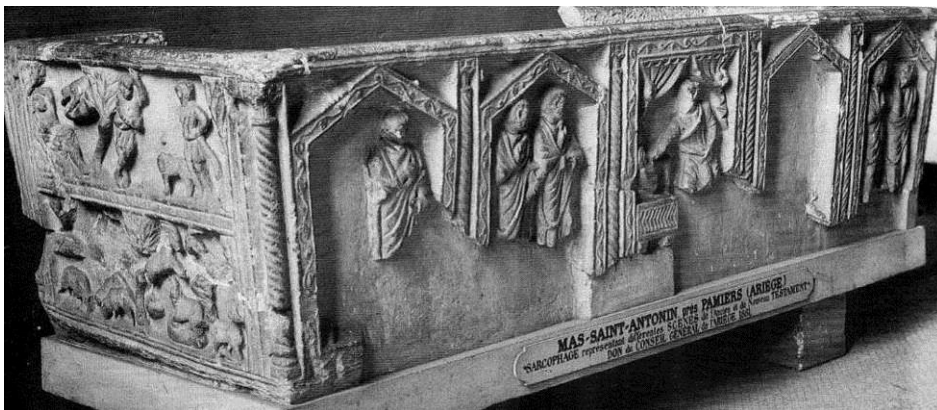


FIGURA 283 - SARCÓFAGO COLUNAR FRAGMENTÁRIO COM A RESSURREIÇÃO DO JOVEM DE NAIM POR CRISTO, COM CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2º. TERÇO DO SÉCULO V – MUSEU DO LOUVRE – PARIS. FONTE: REP, III, 439, PRANCHA 105, 3.



FIGURA 284 - SARCÓFAGO COLUNAR COM CORTINAS NA TAMPA - 2º TERÇO DO SÉCULO V - OFICINA DE TOLOSA - MUSEU SAINT-RAYMOND – TOULOUSE. FONTE: REP, III, 517, PRANCHA 126: 1.



FIGURA 285 - SARCÓFAGO FRAGMENTÁRIO COM A CURA DO CEGO ENTRE CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2º. TERÇO DO SÉCULO V – MUSEU ARQUEOLÓGICO – DEPÓSITO LAPIDÁRIO NA IGREJA DE SAINTE-MARIE-LAMOUREGUIER – NARBONNE. FONTE: REP, III, 373, PRANCHA 92, 1-3.

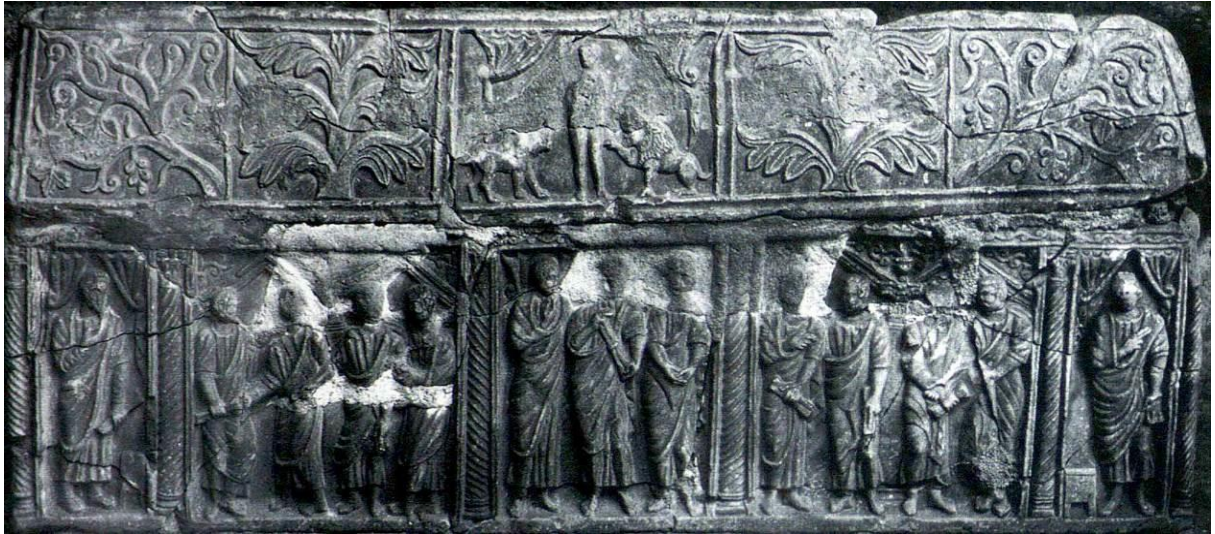


FIGURA 286 - SARCÓFAGO COM CRISTO E APÓSTOLOS COM CORTINAS NOS NICHOS LATERAIS – TAMPA COM DANIEL ENTRE OS LEÕES COM CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2º. TERÇO DO SÉCULO V – MUSEU LAPIDÁRIO NO REFEITÓRIO DA ANTIGA ABADIA - ST.-GUILHEM-LE-DÉSERT. FONTE: REP, III, 494, PRANCHA 118, 2.



FIGURA 287 - SARCÓFAGO FRAGMENTÁRIO COM MONOGRAMA DE CRISTO – TAMPA COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2º. METADE DO SÉCULO V – MUSEU DA AQUITÂNIA – BORDEAUX. FONTE: REP, III, 187, PRANCHA 47, 1-2.



FIGURA 288 - SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2º. METADE DO SÉCULO V – CRIPTA DA BASÍLICA DE SAINT-SEURIN – BORDEAUX. FONTE: REP, III, 191, PRANCHA 47, 6.



FIGURA 289 - SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – CRIPTA DA BASÍLICA DE SAINT-SEURIN – BORDEAUX. FONTE: REP, III, 188, PRANCHA 48, 1.



FIGURA 290 - SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – CRIPTA DA BASÍLICA DE SAINT-SEURIN – BORDEAUX. FONTE: REP, III, 189, PRANCHA 48, 2.



FIGURA 291 - SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – IGREJA DA ABADIA DE SAINT-PIERRE – MOISSAC. FONTE: REP, III, 344, PRANCHA 85, 1.



FIGURA 292 - SARCÓFAGO FRAGMENTÁRIO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – MUSEU SAINT-RAYMOND – TOULOUSE. FONTE: REP, III, 526, PRANCHA 129, 3.



FIGURA 293 - SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – MUSEU SAINT-RAYMOND – TOULOUSE. FONTE: REP, III, 535, PRANCHA 132, 6.



FIGURA 294 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – IGREJA DE SAINT-VINCENT – MAS D'AGENAIS. FONTE: REP, III, 265, PRANCHA 67, 6.



FIGURA 295 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – CONVENTO DOS CORDELIERS – TOULOUSE. FONTE: REP, III, 554, PRANCHA 134, 9.



FIGURA 296 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM MONOGRAMA DE CRISTO E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 2ª. METADE DO SÉCULO V – IGREJA DOS APÓSTOLOS – MANGLIEU. FONTE: REP, III, 281, PRANCHA 72, 5.



FIGURA 297 - FRAGMENTO DE SARCÓFAGO COM CABEÇA DE APÓSTOLO, COLUNA E CORTINAS – MÁRMORE DOS PIRENEUS – PROVENIENTE DE OFICINA DE TOLOSA – 1.º. TERÇO DO SÉCULO V – CASA PARTICULAR - PÁA. FONTE: REP, III, 423, PRANCHA 102, 4.

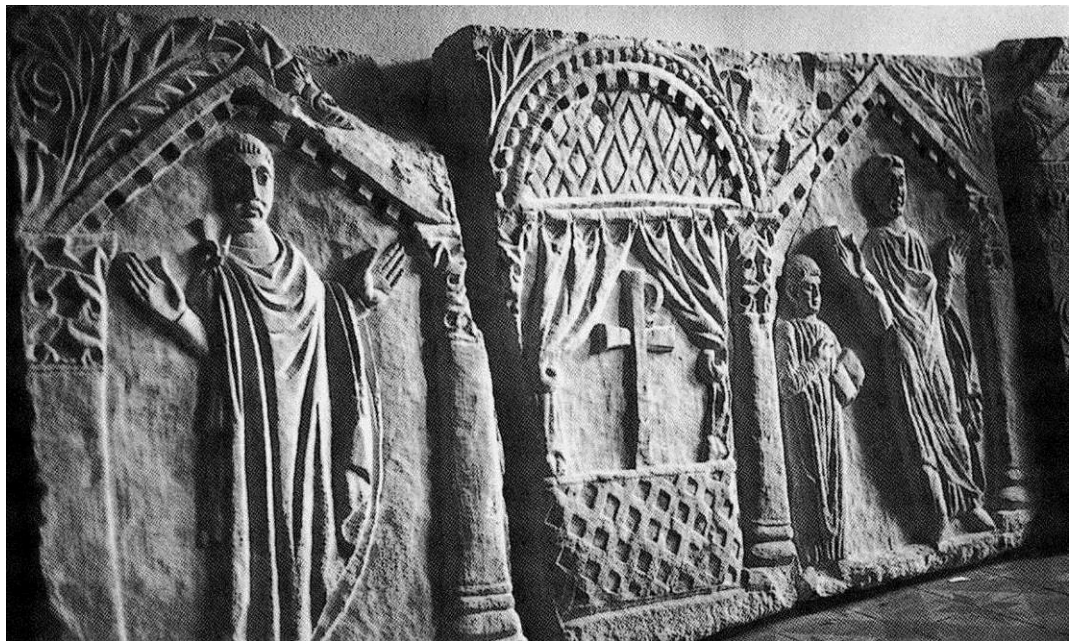


FIGURA 298 – FRAGMENTOS DE SARCÓFAGO COM CRISTOGRAMA ENTRE CORTINAS E FAMÍLIA FALECIDA – PROVENIENTE DO MAUSOLÉU DE SILIVRI KAPI – MEADOS DO SÉCULO V – MUSEU ARQUEOLÓGICO DE ISTAMBUL. FONTE: MATHEWS, 2003: 38.



FIGURA 299 – SARCÓFAGO COM CRUZ ENTRE CORTINAS – MÁRMORE – FINS DO SÉCULO V OU INÍCIO DO VI – BASÍLICA DE SANT’APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.

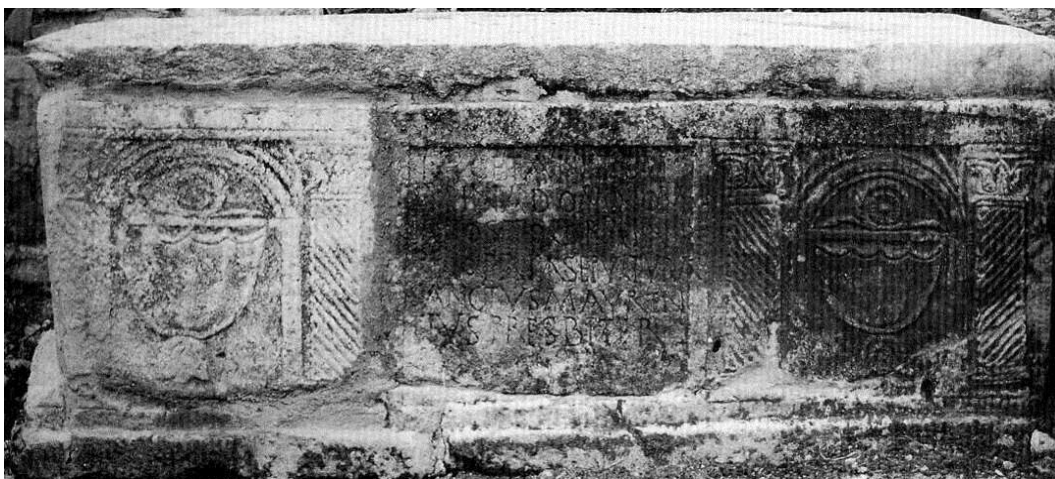


FIGURA 300 – SARCÓFAGO ARQUITETÔNICO COM *AULAEA* – FACE FRONTAL – PEDRA CALCÁRIA – 1ª. METADE DO SÉCULO V - COMPLEXO DA BASÍLICA PALEOCRISTÃ EM CONCORDIA SAGITTARIA – PORTOGRUARO. FONTE: REP, II, 258, PRANCHA 86, 4.

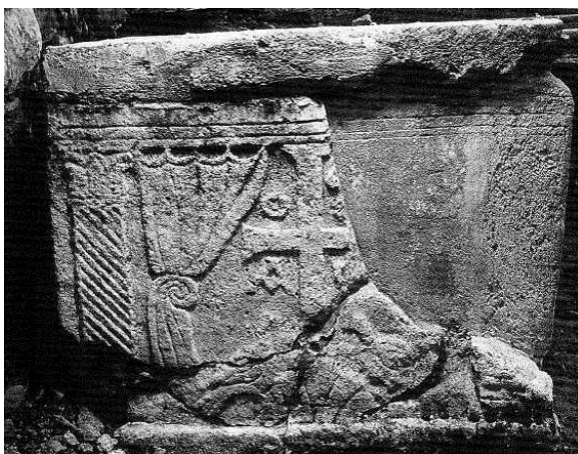


FIGURA 301 - SARCÓFAGO ARQUITETÔNICO – FACE LATERAL ESQUERDA – PEDRA CALCÁRIA – 1ª. METADE DO SÉCULO V - COMPLEXO DA BASÍLICA PALEOCRISTÃ EM CONCORDIA SAGITTARIA – PORTOGRUARO. FONTE: REP, II, 258, PRANCHA 86, 3.

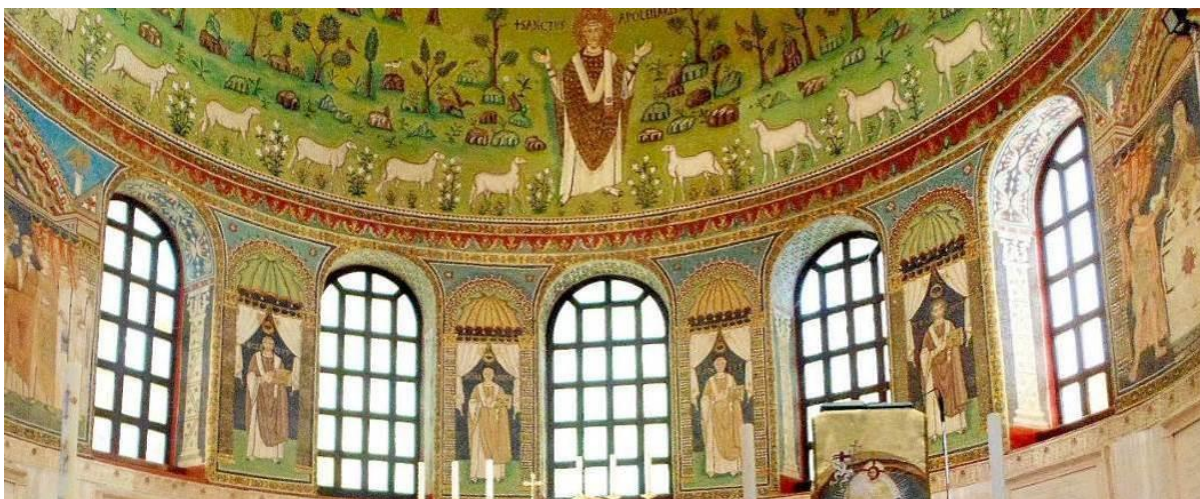


FIGURA 302 – MOSAICOS DOS QUATRO BISPOS DE RAVENA ENTRE CORTINAS – PRESBITÉRIO DA BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – SÉCULO VI-VII. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 303 – MOSAICO DA PAREDE ESQUERDA DO PRESBITÉRIO – CONSTANTINO IV E O CLERO – BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.

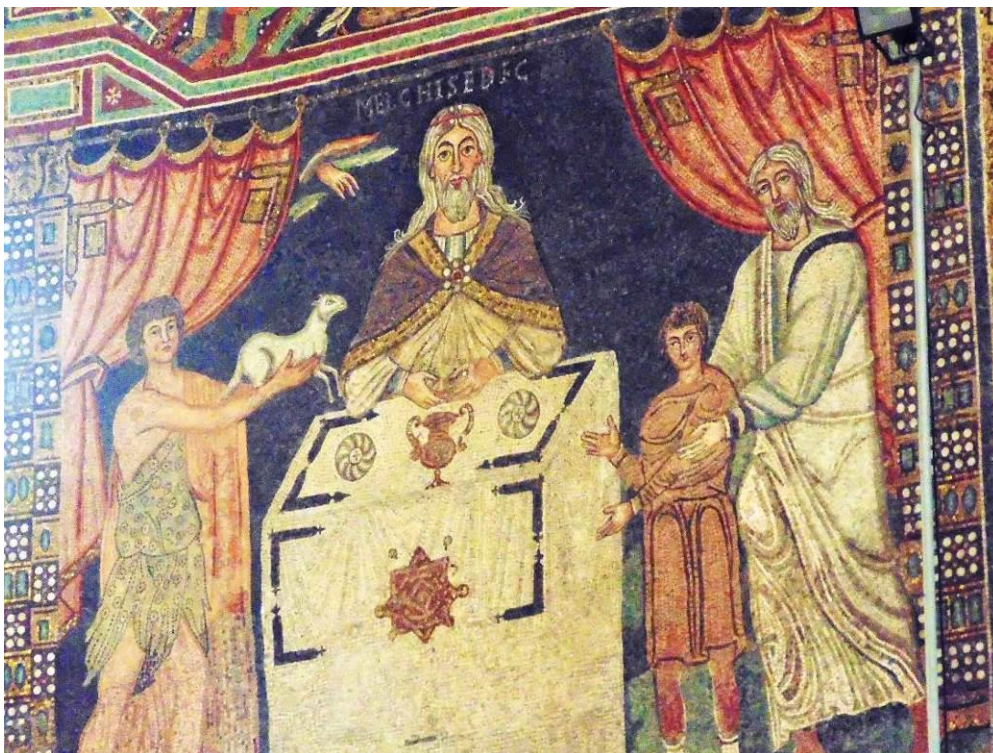


FIGURA 304 – MOSAICO DA PAREDE DIREITA DO PRESBITÉRIO – AS OFERTAS DE ABEL, MELQUISEDEC E ABRAÃO – BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.



FIGURA 305 – BUSTO DE CRISTO NO MEDALHÃO CENTRAL DO MOSAICO DA ABSIDE DA BASÍLICA DE SANT'APOLLINARE IN CLASSE – RAVENA. FOTO PRÓPRIA.

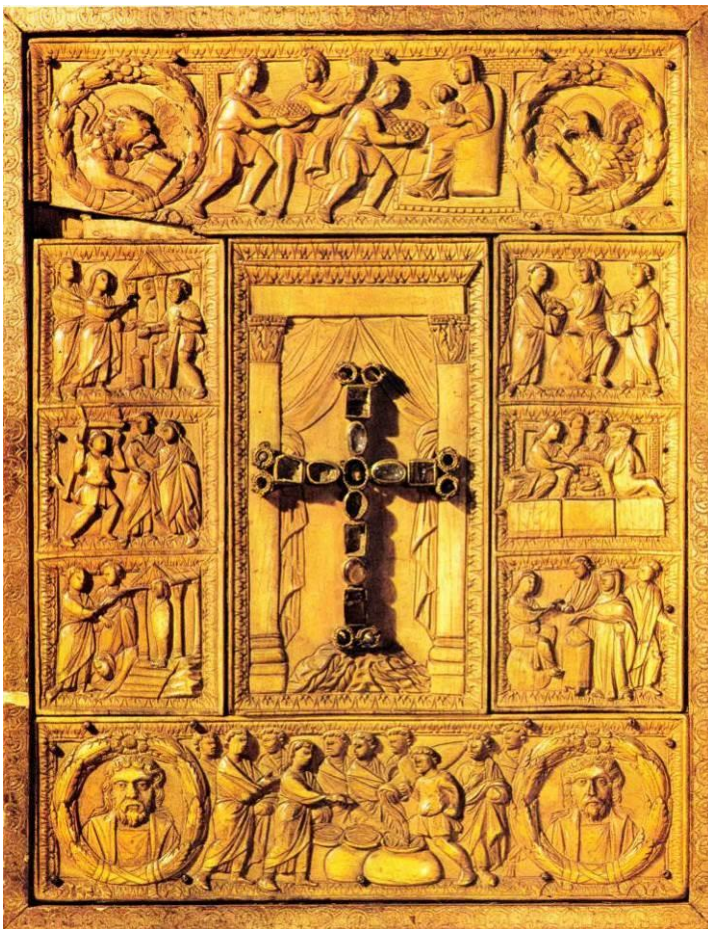


FIGURA 306 – ENCADERNAÇÃO EM MARFIM – FACE POSTERIOR – FINS DO SÉCULO V OU INÍCIO DO VI – TESOURO DA CATEDRAL DE MILÃO. FONTE: FALLANI ET AL, 1986: 20.