UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

ALESSANDRO MORTAIO GREGORI

**Comunicação Visual na Antiguidade Cristã: a construção
de um discurso imagético cristão do *Ante Pacem* ao
Tempora Christiana (s. III ao VI).**

SÃO PAULO

2014

ALESSANDRO MORTAIO GREGORI

Comunicação Visual na Antiguidade Cristã: a construção de um discurso imagético cristão do
Ante Pacem ao Tempora Christiana (s. III ao VI).

V.1 Dissertação

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arqueologia
do Museu de Arqueologia e
Etnologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Arqueologia

Área de Concentração:
Arqueologia

Orientador:
Profª. Dra. Maria Isabel D'Agostino
Fleming

Linha de Pesquisa:
Cultura material e Representações
Simbólicas em Arqueologia

Versão corrigida

A versão original encontra-se na biblioteca do MAE

SÃO PAULO

2014

Resumo

Utilizando-se da metodologia proposta pela Arqueologia da Imagem, assim como dos estudos iconográficos tradicionais, este trabalho procura compreender a origem e posterior evolução das imagens paleocristãs entre os séculos III e inícios do VI. Considerando que a cristianização do mundo romano foi um processo lento e gradual, o estudo de imagens cristãs do período assinalado pretende averiguar, com o auxílio da análise da cultura material, a possibilidade de se identificar a formação de um discurso imagético, ou de um *programa doutrinário visual* cristão ao longo da Antiguidade Tardia. A investigação e explicitação deste discurso, por meio da pesquisa arqueológica, intenta decifrar a conexão existente entre arte e sociedade, localizando na evolução da iconografia cristã antiga a essência do poder das imagens para aquela comunidade, seu conteúdo de produção e difusão de símbolos identitários e espirituais.

Palavras-chave: Cristianismo, Iconografia, Arqueologia da Imagem, Arte Paleocristã, Cristianização do Império Romano.

Abstract

Using the methodology established by the Archaeology of Image and the traditional iconographic studies, this present work intends to understand the origins and further evolution of paleochristian images between the IIIth and the beginning of the VIth century. The christianization of the Roman world was a slow and gradual process. The work with christian images of the period tries to investigate, with also the help of christian material culture, the creation of an imagetic discourse, or a *visual doctrinal program* through the Late Antiquity. The research and the exploitations of this discourse in archaeology intends to decipher the connection between art and society, localizing in the evolution of the ancient christian iconography the power of images, its content of production and the diffusion of spiritual and identity symbols.

Keywords: Christianity, Iconography, Archaeology of Image, Paleochristian Art, Christianization of the Roman Empire.

Agradecimentos

Trabalhar com iconografia é adentrar o mundo do imaginário, repleto de possibilidades. De um desejo de compreender as imagens cristãs antigas nasceu o projeto para esta dissertação de mestrado. Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming por acreditar na empreita e possibilitar-me a oportunidade de desenvolver a pesquisa em plenitude. Agradeço também ao seu carinho e as palavras de coragem e força que me permitiram vencer inúmeras adversidades que apareceram pelo caminho.

Os anos de pós-graduação no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo acrescentaram-me não apenas conhecimento acadêmico, mas engrandecimento pessoal. Agradeço aos meus amigos do LARP e do LABECA pelas prazerosas trocas de ideias e experiências. Agradeço à Profa. Elaine Hirata pelo auxílio teórico para a interpretação das imagens. Agradeço à Dra. Cibele Aldrovandi pelos enriquecedores comentários em meu exame de qualificação. Agradeço à minha querida amiga Isabel pelo carinho e amizade ao longo dessa jornada. Agradeço ao meu amigo Vinícius pelos vários cursos que fizemos juntos e pelo apoio que me proporcionou. Agradeço imensamente à colaboração da amiga Irmína pela revisão e leitura do texto original. Agradeço aos funcionários do MAE por sua prontidão e disponibilidade. Agradeço aos meus amigos das mais variadas áreas da arqueologia, cujo nosso grande projeto viabilizou-se no sucesso da III Semana Internacional de Arqueologia do MAE em 2013.

Agradeço aos meus familiares que de alguma forma suportaram esses anos de vida acadêmica e conviveram com meus momentos de ausência e reclusão.

Agradeço aos meus queridos amigos que sempre me apoiaram e mostram que o caminho estava aberto e por trilhar, independente das pedras que apareceriam.

Agradeço ao amigo Rafael Munhoz por auxiliar-me prontamente no estabelecimento do Banco de Dados Virtual.

Agradeço à bolsa de mestrado da CAPES que proporcionou suporte essencial para que este trabalho fosse realizado.

Ao fim deste projeto sinto-me fortalecido. Foram anos que jamais esquecerei. Anos de momentos difíceis e de muitas quebras emocionais. Contudo, poder visualizar meu projeto completo mostrou-me que sonhos são possíveis de atingir e por eles vale a pena lutar. Aprendi a confiar em mim mesmo, buscar forças para levantar a cada caída e encontrar o Deus que existe dentro de mim.

Sumário

Volume 1 - Dissertação

Introdução.....	05
Capítulo 1. Arte, Arqueologia e Imagem.....	10
1.1. Artefato e Imagem.....	10
1.2. Imagem, Arte e Iconografia.....	16
1.3. A Arqueologia da Imagem.....	27
Capítulo 2. Cristianismo Antigo e Cultura Material.....	36
2.1. Arqueologia e Cristianismo Antigo.....	36
2.2. Cristianismo e Mundo Romano.....	47
2.3. A Imagem no Contexto Romano.....	65
2.4. A Imagem no Contexto Judaico-Cristão Antigo.....	73
Capítulo 3. O <i>Ante Pacem</i>.....	89
3.1. Os Primeiros Registros.....	89
3.2. As Catacumbas Cristãs de Roma: Estrutura, História e Conteúdo.....	93
3.3. Símbolos que Representam um Conceito.....	104
3.4. Retenções.....	126
Capítulo 4. O <i>Tempora Christiana</i>.....	128
4.1. A Natureza da Iconografia Cristã entre os Séculos IV e V.....	128
4.2. Retratos do Verbo Encarnado.....	143
4.3. As Imagens de Ravena: Síntese do Cristianismo Antigo?.....	156
4.4 Retenções.....	167
Considerações Finais.....	169
Bibliografia.....	172

Volume 2 – Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã S. III - VI

A Criação do Banco de Dados.....	03
O Banco de Dados Digital.....	09
Ficha de Imagens.....	10

Introdução

A cultura ocidental está imersa no mito cristão. Jesus e as figuras do cristianismo são o tema das mais variadas manifestações artísticas do Velho e do Novo Mundo. Historicamente, o culto ao Cristo nasce no Império Romano, na convulsionada Judeia, e espalha-se pelo mundo mediterrânico até suplantare diversas manifestações religiosas politeístas. Estudar o processo de cristianização do mundo romano é um ato complexo, o qual permite ao pesquisador abordar documentos de natureza diversas para compreender como uma seita marginal e perseguida transformar-se-á no culto favorito dos imperadores, desenvolverá um organismo complexo, que é a Igreja, e conceberá os deuses antigos como *daemones*¹ prontos a desviar a alma do fiel do caminho até Deus.

Este é um trabalho de arqueologia e, portanto, o documento material é o foco de nossa análise. Procuraremos aqui compreender as imagens cristãs, seu nascimento e desenvolvimento ao longo dos séculos III e VI. O objetivo da dissertação é investigar, seguindo as premissas teóricas e metodológicas da Arqueologia da Imagem, a possibilidade de se compreender a arte cristã da Antiguidade, como um verdadeiro programa iconográfico. Para tanto, abordaremos a problemática com a utilização de uma metodologia que integre a arqueologia aos estudos das artes visuais.

O título da dissertação “Comunicação Visual na Antiguidade Cristã: a construção de um discurso imagético cristão do *Ante Pacem* ao *Tempora Christiana* (s. III ao VI)” concebe-se a partir de duas orientações básicas. Inicialmente, as ideias de “comunicação visual” e “discurso imagético” advêm das premissas teórico-metodológicas que norteiam a pesquisa. A imagem é o foco. O conceito de “imagem”, contudo, é plural. Anterior a qualquer tentativa de defini-la, a imagem depende da produção de um sujeito. Seja imaginária ou concreta, passa por alguém que a produz e a reconhece (JOLY, 1994, p. 13). Assim, a imagem é um veículo de comunicação visual. É produzida por alguém, a fim de atingir um público específico. Por trabalharmos na presente dissertação com imagens que operam a favor de um culto religioso, a mensagem que transmitem permite-nos desenvolver a ideia de “discurso imagético”, demonstrando ao longo do trabalho que no período abordado as imagens cristãs evoluem continuamente para fornecer ao espectador uma visão do que seria o Cristo e sua doutrina.

¹ Segundo Brown (1996, p.76), pelos escritos de Santo Agostinho (354-430), os *daemones* eram seres de poderes inferiores, invocados para necessidades corriqueiras. Acreditava-se na sua existência e em seus “poderes invisíveis” para auxiliar os humanos em atividades cotidianas. A identificação dos deuses antigos com os *daemones* significava aos Padres da Igreja que tais forças possuíam poderes sobre os homens e poderiam afastar o fiel dos ensinamentos da verdadeira fé, o cristianismo.

Em segundo lugar, há uma orientação temporal que permeia a dissertação. Dividimos a existência da cristandade antiga em dois períodos marcantes. O primeiro deles, desde a morte de Cristo até a conversão do imperador Constantino (312), denominamos aqui *Ante Pacem*² – anterior à Paz da Igreja, referindo-se especificamente ao momento em que o cristianismo é um culto malvisto e perseguido pela autoridade romana. O período posterior à conversão de Constantino é o de liberdade dos cristãos e denominamos de *Tempora Christiana*³, recortado até meados do século VI, especificamente até a morte do imperador Justiniano I (565).

Aplicando a dimensão temporal da longa duração ao período de mais de três séculos abordados neste trabalho, é válido apontar que os últimos suspiros do Império Romano no Ocidente têm sido pensados na historiografia ocidental como *Antiguidade Tardia*, um conceito temporal que pretende conceber os momentos derradeiros do Império a partir de suas especificidades. Aqui fazemos referência constante a tal denominação, portanto é imprescindível explicitá-la. Segundo Frighetto (2012, p.20), o conceito nasceu em berço acadêmico alemão em inícios do século XX a partir de estudos filológicos que analisaram um conjunto de biografias romanas do século IV intitulado *Historia Augusta*. Reforçava-se a ideia da existência de uma *tradição clássica* na documentação, ou seja, uma linha argumentativa que evocava a trajetória de Roma em consonância com o passado histórico helenístico.

O historiador francês Henri-Irineé Marrou (1904-1977) é, sem dúvidas, um dos grandes definidores do sentido do termo *Antiguidade Tardia* na historiografia. Sua pesquisa centralizou-se nos séculos IV e V no mundo romano, principalmente no campo da teologia histórica. Um de seus trabalhos de destaque é sua participação no primeiro tomo da *Nouvelle Histoire de l'Église* (1963). No entanto, é em sua obra póstuma *Décadence Romaine ou Antiquité Tardive ? IIIe-Ve Siècle* (1977), um pequeno ensaio, que Marrou formalizou o conceito e permitiu reavaliar os últimos séculos do Império Romano do Ocidente como uma civilização com estruturas próprias, porém profundamente marcada pela tradição greco-romana. Para o historiador, o cristianismo seria um elemento fundamental definidor de tal civilização e a estrutura da Igreja permaneceria um dos maiores transmissores da cultura greco-romana para os séculos vindouros (1977, p.113).

² O termo latino aqui adotado faz referência ao título da obra fundamental na arqueologia paleocristã *Ante Pacem – Archaeological Evidence of Church Life before Constantine* (SNYDER, 1988).

³ A expressão aparece na obra de Santo Agostinho, que se refere a uma “época cristã” (*Tempora Christiana*), um período na história inaugurado pela conversão do imperador Constantino (MARROU, 1985, p.107). Entretanto, Agostinho reelabora tal expressão, uma vez que nascera nos círculos pagãos tradicionais para identificar um período de angústia advindo da crescente influência da Igreja no Império (SILVA, 2006, p. 262).

A partir do pós-guerra, o conceito de *Antiguidade Tardia* ganhou novo fôlego. O historiador irlandês Peter Brown (1935 -) publica em 1971 *The World of Late Antiquity*⁴, um brilhante ensaio, o qual define as fronteiras do que seria o mundo tardo-antigo, banindo do meio acadêmico anglófono a tradição gibboniana da decadência de Roma a partir do século III. Para Brown, o mundo romano sofreu uma verdadeira revolução militar no século III e esta sustentará o Império Ocidental até o século V e o Império Oriental até o século XV. A acomodação dos germânicos, o triunfo do cristianismo e a tradição greco-romana formaram um novo tipo de sociedade e culturas, que no Ocidente só terminaria com as conquistas do Islã.

Pensar a Antiguidade Tardia nos auxilia a compreender o período aqui abordado como uma época de fronteiras fluidas, de transformação e reelaboração da tradição. O cristianismo possui no período uma força avassaladora e seu desenvolvimento doutrinal, ancorado nas estruturas do Império, é umas das grandes marcas do fim da antiguidade. Deve-se estar cômico, entretanto, de não se atribuir ao conceito do tardo-antigo uma aura de suavidade e minimização de conflito. Como bem pontua Ward-Perkins (2005, p. 176) o pós-guerra revelou no meio acadêmico europeu certa repugnância à ideia de Império e, portanto, os acadêmicos passaram a advogar pela ideia de “civilização”, atualmente um conceito fora de moda e bastante problemático. Dessa forma, a entrada dos germânicos no interior do Império e a desagregação do mundo romano no Ocidente são interpretadas como acomodações pacíficas e bem recebidas. Para este autor, os advogados do conceito de Antiguidade Tardia reforçam a ideia de transformação e pretendem evitar a evidente crise e retração do mundo romano no século V (WARD-PERKINS, 2005, p. 183).

A Antiguidade Tardia, tomada suas devidas precauções, é um conceito útil para o objetivo deste trabalho, pois observa os séculos finais do poder romano no Ocidente a partir da confluência de valores: greco-romanos, germânicos e cristãos, os quais alteram as estruturas de poder vigentes e as formas de se conviver no espaço e no tempo. A retração e a crise são evidentes, assim como a complicada história política do período. No entanto, pensar numa antiguidade que sobrevive sustentando novos valores, ao mesmo tempo em que reelabora valores antigos permite-nos conceber o mundo das artes e o raciocínio arqueológico a partir da longa duração, sendo assim possível visualizar estruturas que possuem uma evolução mais lenta e elaborada. Por mais que a discussão sobre a Antiguidade Tardia levante debates acalorados entre medievalistas e historiadores da antiguidade sobre seus limites

⁴ A tradução em língua portuguesa é de 1972 pelo Editorial Verbo (Lisboa). Curiosamente, o título traduzido *O Fim do Mundo Antigo* nega equivocadamente a tese proposta por Brown.

cronológicos e construção ideológica, o período é um manancial para se investigar a ascensão do cristianismo e as redefinições de poder no Mediterrâneo entre os séculos III e VI.

No que concerne às terminologias utilizadas na dissertação, alguns rótulos inevitáveis aparecerão no momento em que discutiremos as imagens. Faz-se aqui necessário explicitá-los e explicar o porquê de sua adoção. O primeiro deles é *greco-romano*. Ao utilizarmos tal adjetivo, procuramos evidenciar a existência da tradição cultural elaborada pelo helenismo e absorvida progressivamente pelo Império de Roma. Seguimos a consideração de Veyne (2007, p. 7) que afirma a existência de uma cultura moral e material nascida da assimilação da cultura helênica, do Afeganistão ao Marrocos. Nas palavras do autor “O Ocidente latino era grego tanto quanto o Japão moderno é ocidental”.

Outro conceito utilizado é o de *pagão*. É no século IV que o politeísmo antigo recebe seu nome moderno, paganismo. Segundo Brown (1996, p.74), o uso da palavra visava desqualificar o politeísmo, uma vez que *paganus* em latim possuía o significado de “cidadão de segunda classe”. Este conceito é sim problemático e relega os cultos politeístas à ideia de desqualificação moral ⁵. No entanto, por possuir uma noção de conjunto e referir-se àquilo que não é cristão e nem hebraico, mas diretamente relacionado ao contexto do politeísmo antigo, optamos por utilizá-lo.

O primeiro capítulo da dissertação - **Arte, Arqueologia e Imagem** - pretende estabelecer as balizas teórico-metodológicas que norteiam o estudo das imagens paleocristãs. Explicitaremos a ideia de como concebemos a imagem, bem como o conceito de imagem para a arqueologia e o método de análise e interpretação imagética desenvolvida pela Arqueologia da Imagem. O segundo capítulo - **Cristianismo Antigo e Cultura Material** - contextualiza arqueologicamente as imagens arroladas no BD. Posteriormente, discute, a partir de uma perspectiva histórica, a relação entre cristianismo e mundo romano, enfatizando a ideia do triunfo cristão sobre o Império. Este capítulo também trata do entendimento que o mundo romano tinha das imagens, assim como uma breve discussão intelectual sobre a compreensão judaica e cristã antigas sobre elas.

Os dois capítulos seguintes - **O Ante Pacem** e **O Tempora Christiana** - formam o cerne da discussão das imagens do BD. Os dois capítulos subdividem-se em temas que julgamos relevantes no conjunto de imagens concernentes a cada período. Incluímos um item

⁵ O historiador Reinhart Koselleck (1923-2006) fez um interessante estudo sobre os conceitos de *pagão* e *cristão* no artigo intitulado “Os Conceitos Antitéticos Assimétricos” (1975) - presente na coletânea *Futuro Passado* (2006). Preocupado em compreender o tempo histórico por meio da semântica, o autor explicita que a antítese definidora do par cristão-pagão advém de uma questão territorial. Com a institucionalização da Igreja no Império, a doutrina moraliza-se, as instâncias se hierarquizam e os fiéis disciplinam-se. O cristão passa a estar associado à Igreja visível. O *paganus* está longe da Igreja, além da fronteira da salvação (2006, p. 209-210).

em cada capítulo denominado *retenções*, o qual pretende recuperar as discussões apresentadas e fornecer alguns encaminhamentos conclusivos sobre as problemáticas levantadas. Por fim, breves **Considerações Finais** pretendem finalizar o trabalho e fornecer uma visão de conjunto sobre o grupo de imagens analisadas sob a ótica da Arqueologia da Imagem.

Ao seguirmos os pressupostos da Arqueologia da Imagem foi imprescindível para a elaboração do trabalho a construção de um Banco de Dados, o qual denominamos **Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã (s. III – VI) (BD)**, integrante do segundo volume da dissertação. O BD apresenta duzentas e setenta e sete imagens. Para cada imagem, criou-se uma ficha com categorias fixas. Tais categorias escolheram-se a fim de que a imagem seja caracterizada segundo o suporte sobre o qual se encontra. A escolha das imagens ocorreu a partir da coleta de dados figurativos em publicações e *websites*, uma vez que a distância das fontes exigiu este tipo de abordagem.

Toda ficha de imagem do BD possui um código de acesso no formato #DBXXX (sendo XXX o número da imagem). Seguem os campos *suporte*, *material*, *dimensões*, *procedência*, *período* e *proprietário* – categorias que tratam do artefato. Já os campos *tema*, *título*, *subtítulo* e *elementos iconográficos* referem-se à interpretação da imagem. Ainda seguem os campos *observações* e *referência bibliográfica*, os quais fornecem, respectivamente, informações relevantes sobre o artefato e a plataforma original em que se encontra tal imagem.

O campo *tema* desenvolveu-se para esta pesquisa a partir de nove eixos temáticos que garantem sentido para o corpo de dados arrolados (a descrição dos temas encontra-se no segundo volume). Existem, contudo, imagens filiadas a dois ou mais temas. Isso ocorre, pois há artefatos com iconografia complexa, sendo dificultoso e inseguro estabelecer apenas uma categoria temática para tal. Logo, ao classificarmos alguma imagem em dois ou três eixos temáticos, procuramos ressaltar a existência de artefatos que possuem figuração complexa – um contexto cristão ainda em formação.

Há à disposição em CD-ROM o BD digital desenvolvido a partir da tecnologia Oracle Java 2 SE de licença *Open Source*. Permite portabilidade para plataformas computacionais Windows®, Linux® e Mac®. Não requer instalação, apenas a disponibilidade do aplicativo Java® instalado na unidade computacional. Ao adentrar o sistema, a digitação do código de acesso à imagem no formato #DBXXX (sendo XXX o número da imagem) leva a abertura de uma página virtual com todas as categorias fixas presentes no BD impresso. A validade do BD digital é o rápido acesso à imagem e a visualização privilegiada, pois neste formato as imagens receberam tratamento especial para aumentar sua resolução e nitidez.

Capítulo 1 – Arte, Arqueologia e Imagem

Este capítulo pretende definir as balizas teóricas e metodológicas que sustentam o trabalho de análise da imagética cristã antiga. O centro da investigação é a imagem e como a Arqueologia pode, a partir deste tipo de documento, levantar questões sobre a sociedade que a produziu. Nesse sentido, evidenciar a ligação entre Arte, Arqueologia e Imagem é compreender a materialidade além dos limites do tangível, ou seja, procurar apreender o estímulo metafórico da cultura material.

A imagem apresenta-se, inevitavelmente, sobre um suporte, o artefato. Portanto, faz parte da compreensão do objeto. E, ainda que represente um simples adorno ou decoração, pode possuir propósitos implícitos e intenções subjetivas. A Arqueologia pós-processual, sob influência do estruturalismo e da semiótica, tem evidenciado tal caráter dual da cultura material. Como aponta Hodder, o arqueólogo lida com “coisas”, produtos do propósito humano que, entretanto, também seguem leis do mundo não humano. É possível ao arqueólogo ir além do material, do imediato físico para significados simbólicos e abstratos (HODDER, 1992, p.11-12).

1.1. Artefato e Imagem

O que é a imagem? Para o historiador Ivan Gaskel (1992, p.239) ela faz parte de um material visual, uma nuvem nebulosa, que inclui, também, a arte. Ainda seguindo a perspectiva de um historiador, para Schmitt:

“Pelo termo *imagem*, designamos em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura escultura, tela do televisor. Mas o termo *imagem* concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma cidade para imaginá-la. Logo, ao ser nomeada, meu pensamento lhe dará uma forma e guardarei uma certa imagem em minha memória. Posso assim sonhar com certa cidade, conhecendo-a realmente ou não, existindo ou sendo ela apenas fruto da minha imaginação. Em todos os casos, não hesitei de falar de “imagens” de uma cidade, especificando que não se trata de uma metáfora de linguagem, de uma imagem de memória ou onírica”. (SCHMITT, 2007, p. 12).

A imagem, assim, é uma representação visível. É concebida para ser algo material, no entanto, guarda em si existência imaginária, uma vez que basta imaginá-la para que a mente

humana a conceba, independentemente da forma ou da existência real. A imagem é dual: real e imaginária. Real, pois se projeta sobre um suporte material. Imaginária, pois carrega em si anseios, desejos e ambições de quem a concebeu, ou melhor, imaginou-a ⁶.

Quando se produz imagem, está se produzindo algo que, antes de tudo, se assemelha a outra coisa. Segundo Joly, é o critério de semelhança que define a imagem:

“Mesmo quando não se trata de imagem concreta, mas mental, unicamente o critério de semelhança a define: ora se parece com a visão natural das coisas (o sonho, a fantasia), ora se constrói a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal, imagem de si, imagem de marca).

A primeira consequência dessa observação é constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo”. (JOLY, 1994, p. 38-39).

A imagem representa. Assemelha-se. Pode ser identificada como um signo analógico. Entretanto, possui uma característica intrínseca que é ser “inerte”, ou seja, captura figurativamente um momento congelado no tempo, preservando para a posterioridade representações visuais que possuem um poder de permanência (MOLYNEAUX, 1997, p.6). Esta é uma característica marcante das imagens antigas.

A imagem também comunica. Possui função de discurso, no entanto, não é flexível como o texto. É concisa e captura um instante. Assim, é um conteúdo informativo sintético. Por esse motivo, propicia uma difusão mais ampla e persuasiva do discurso que carrega (ALDROVANDI, 2009, p. 44- 45). É possível, portanto, conceber a imagem como produto de um determinado momento histórico. Pinturas, esculturas, publicações e toda a gama de artefatos com imagens permitem ao estudioso o compartilhamento de experiências não

⁶ A imagem como representação pictórica capaz de ser analisada pela psicologia esteve muito presente nas discussões dos historiadores da arte a partir da metade do século XX. Gombrich (2007), por exemplo, em *Arte e Ilusão* investiga o enigma dos estilos atrelado às mais diversas formas de representar imagetivamente. Sua visão, no entanto, contempla a imagem não como produto de uma expressão pessoal, mas de uma psicologia coletiva de determinada época. Para Gombrich, se a arte fosse uma expressão de uma visão pessoal, então não haveria História da Arte (p.3). Para o historiador Peter Burke, no entanto, o enfoque da psicanálise para a interpretação da imagem, quando utilizado para desvendar iconografias do passado, é demasiado problemático, uma vez que “os historiadores não podem colocar atores mortos no sofá e ouvir suas associações livres” (BURKE, 2004, p.215). Contudo, o enfoque psicanalítico, para Burke, é, ao mesmo tempo, necessário e impossível. Isso ocorre, porque o ser humano projeta inevitavelmente suas fantasias inconscientes nas imagens, mas é extremamente especulativo interpretar imagens a partir de inconscientes perdidos no tempo (BURKE, 2004, p. 216).

verbais do passado e o conhecimento de culturas antigas. Permitem conceber o passado de forma mais vívida e tangível.

Utilizar imagens antigas como fonte de conhecimento do passado, segundo Burke, traz consigo problemas incômodos. Segundo o historiador, em primeiro lugar, as imagens são testemunhas mudas do passado, sendo complexo traduzir em palavras seu testemunho. Além disso, as imagens podem ter sido criadas e desenvolvidas para comunicar mensagens próprias, mas, não raro, os historiadores ignoram essa mensagem a fim de “ler nas entrelinhas” e afirmar algo que, muitas vezes, os artistas desconheciam ensinar. Imagens, por sua vez, não foram produzidas para gerar evidência histórica, são remanescentes de arranjos sociais do passado e diferentes maneiras de ver e pensar. Por fim, é imprudente atribuir aos artistas do passado um “olhar inocente”, pois a imagem sempre representa um determinado ponto de vista (BURKE, 2004, p. 17).

A imagem como documento sobre o passado levanta problemáticas específicas, como as já identificadas acima por Burke. Ao transformar a imagem em documento, o investigador do passado deve mostrar-se consciente de que são produtos de uma época que participam plenamente da reprodução da sociedade (SCHMITT, 2007, p.11).

Como a imagem antiga projeta-se sempre sobre um tipo de suporte específico, que aqui identificaremos como o artefato, é extremamente válido realizar uma investigação, ainda que breve, da potencialidade deste artefato em fornecer informações sobre sociedades antigas. Ao pensar a cultura material como ativa nos fenômenos de mudança social, o arqueólogo opera a partir de três dimensões inter-relacionadas que estruturam a vida de qualquer sociedade: forma, espaço e tempo (LIMA, 2011, p.12). A arqueologia estuda a manutenção e transformação de sistemas culturais por meio dos objetos e demais segmentos materiais socialmente apropriados ao longo do tempo. Logo, o artefato transcende seu aspecto funcional imediato, possuindo também uma dimensão simbólica que transmite significado cultural dentro de uma determinada sociedade.

A arqueologia pós-processual ⁷, isto é, arqueólogos que a partir de variadas correntes teóricas em humanidades advogam pela inexistência da separação entre material e ideal, passou a compreender o artefato como ativo na sociedade que o produziu. O objeto possui

⁷ Segundo Johnson (2010, p.102-103), em sua obra introdutória sobre Teoria Arqueológica, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 um grande número de arqueólogos mostrava-se insatisfeito com a direção da arqueologia. Argumentava-se a necessidade de se apontar fatores cognitivos na cultura material, a dificuldade em se lidar com a epistemologia positivista e os problemas de se desenvolver uma teoria de médio alcance. Um desses arqueólogos era o britânico Ian Hodder (1942 -), que desencadearia o repensar da arqueologia, a partir de variadas correntes teóricas em humanidades, como o estruturalismo, a hermenêutica, o desconstrucionismo, o pós-positivismo, entre outras. O pós-processualismo faz referência a arqueologias contemporâneas que contestam a forma monolítica processual de se fazer ciência, trazendo abordagens alternativas e comprometimento político à disciplina.

uma dupla dimensão interpretativa: o funcional e o simbólico. A cultura material é concebida como um sistema de significados, no qual os atributos físicos externos do artefato e suas relações não exauriam seu significado (TILLEY, 1991, p. 184). Assim, o estudo da cultura material abre-se para uma multiplicidade de interpretações. Segundo Lima, “por meio do material, as pessoas falam silenciosamente sobre si mesmas, sobre sua visão de mundo, sobre o que não deve ou não pode ser dito verbalmente, e é aí que reside sua força” (LIMA, 2011, p. 20).

Compreender a cultura material como símbolo está presente em inúmeros trabalhos do britânico Ian Hodder. Para o arqueólogo, os objetos culturais possuem três tipos de significado: como é utilizado e transporta informações sobre características sociais, sentimentos pessoais e crenças religiosas; possui significado, pois é parte de um código ou estrutura, possuindo seu lugar no código; e seu significado é o conteúdo histórico de trocas de ideias e associações, o que faz seu uso não arbitrário (HODDER, 1987, p. 1). Assim, a interpretação do artefato diz respeito principalmente à interpretação de uma linguagem, já que lida com significados frouxamente conectados ao aspecto físico do objeto.

A dificuldade da arqueologia estaria, segundo Hodder, em lidar com uma dupla hermenêutica. Primeiro a da “ciência ocidental”. Depois, leis e princípios de cada cultura em particular. Assim, é inadequado tratar a cultura material a partir de uma ideia de ciência universal que compreenda os objetos como se fossem exclusivamente produtos do mundo físico (HODDER, 1992, p. 12). Para contornar tal dificuldade e acessar o caráter simbólico no artefato, Hodder intercede por uma “arqueologia contextual”, ou seja, definir o contexto dentro do qual o objeto possua associações que sejam relevantes para interpretar seus significados. Para o arqueólogo, essa relação entre objeto e contexto é dialética, uma vez que o contexto do objeto arqueológico são todas as associações relevantes para conceber seu significado. Portanto, é dependente do que se está comparando, com o que, por quem e com qual propósito. Existe uma relação entre a totalidade e a relevância do contexto para o objeto. Ao se colocar um objeto num contexto, o próprio contexto é desafiado. O contexto tanto auxilia na compreensão do significado do objeto, como ganha sentido a partir do objeto (HODDER, 1992, p. 15).

O termo *contextual* refere-se a colocar os itens junto a seus “textos” – “com-texto”. A noção de “contexto” refere-se às partes do texto escrito que vêm imediatamente antes e depois de uma passagem em particular, profundamente conectadas ao significado, de forma que não ficam claras se dele separadas (HODDER, 1986 p. 124). Esta consideração pode ser aplicada à cultura material, a partir do momento em que se compreende a cultura material como um “texto” a ser lido e decodificado.

Os artefatos emitem mensagens, contudo o problema reside na interpretação de tais mensagens. Separados, os objetos são mudos. Porém, a arqueologia não é o estudo de objetos isolados. Em Hodder (1986, p. 125-134), metodologicamente, a cultura material não é propriamente uma linguagem, porém o arqueólogo é capaz de lê-la. Partindo de similaridades e diferenças construídas sobre as mais variadas associações, é possível conceber uma interpretação contextual para os artefatos. “Temporalidade”, “espacialidade”, “unidade deposicional” e “tipologia” são as dimensões, as quais deve levar em conta o arqueólogo ao construir explicações sobre a cultura material.

O primeiro tipo de similaridade e diferença destacado por Hodder seria a dimensão temporal. Objetos próximos no tempo provavelmente possuem contextos semelhantes que fornecem significados relacionados. A temporalidade, entretanto, tornar-se um tanto irrelevante se os objetos são próximos no tempo, porém distantes no espaço ou em outras dimensões.

Similaridades e diferenças também se apresentam na dimensão espacial na leitura dos artefatos. Identificar significados funcionais e simbólicos em estruturas e organização de objetos (e também de sítios) faz parte da metodologia contextual. A preocupação da dimensão espacial é retirar significados dos objetos, porque possuem relações de espacialidade – origem da matéria-prima, extensão espacial do estilo, as fronteiras dos assentamentos produtores e consumidores etc.

Um terceiro tipo de similaridade e diferença é a unidade deposicional, uma combinação das dimensões anteriores. Camadas de solo, covas, túmulos, valas e correlacionados são componentes adicionais à interpretação contextual, embora afirmar que dois artefatos possuem significados associados, justamente por provirem da mesma cova, por exemplo, seja tão subjetivo quanto afirmar que possuem significado relacionado, pois se conectam temporalmente ou espacialmente.

A dimensão tipológica é identificada como variante das duas primeiras dimensões. “Tipo” em arqueologia é um termo bastante usual, uma vez que a base da disciplina constituiu-se sobre a classificação e categorização de objetos. Identificar similaridades e diferenças tipológicas é fundamental para a definição de contextos temporais (períodos e fases) e contextos espaciais (estilos, incorporações culturais). Assim, esta dimensão é central na leitura da cultura material, obtendo tanta informação quanto possível nos objetos individuais antes mesmo de construir tipologias amplas e definitivas.

Pode-se resumir a metodologia de Hodder, segundo a abordagem contextual, a partir do seguinte esquema ⁸:

Dessa forma, a metodologia de Hodder auxilia o arqueólogo a conceber a cultura material estruturada também a partir de significados conceituais e simbólicos. Seu estudo deve fornecer uma ligação entre material e ideal. Nas palavras do pesquisador:

“A análise abstrata dos signos e do significado é um problema particular em arqueologia, a qual está primeiramente comprometida com a cultura material. Nós escavamos objetos, assim como escavamos ideias. E desejamos ver cada objeto tanto como objeto, o resultado de um processo de produção e ação, quanto como signo, desde que o objeto (...) possa ser por si mesmo o significante para outros conceitos. (...) O estudo da cultura material nos convida a estabelecer uma ponte entre ideal e material (...)” ⁹.

A corrente pós-processual em arqueologia, portanto, busca estabelecer o significado simbólico do artefato dentro de uma determinada sociedade no passado. Entretanto, o significado atribuído ao objeto é uma atividade contemporânea. A arqueologia concebe discursos sobre o passado no presente, respondendo anseios e questionamentos daquele que os constrói. O significado do passado não reside no passado, mas pertence ao

⁸ Traduzido de HODDER, 1986, p.125.

⁹ “The abstract analysis of signs and meaning is a particular problem in archaeology, which is primarily concerned with material culture. We dig up material as much as we dig up ideas. And we wish to see each object both as an object, the result of process of production and action, and as a sign, since the object (...) can itself be the signifier for other concepts (...). The study of material culture invites us to bridge the gap between ideal and material (...). (HODDER, 1986, p.48) Tradução nossa.

presente. Portanto, ao se analisar o objeto, deve-se estar consciente que este é um processo auto reflexivo, levando em consideração que tipo de passado quer-se no presente, e porque desta maneira e não de outra (TILLEY, 1991, p. 192-193).

Ao estabelecer este breve percurso sobre a análise do artefato em arqueologia, a partir de uma corrente interpretativa pós-processual, procurou-se explicitar que o arqueólogo possui em mãos um documento estruturado por meio de duas realidades, a funcional e a simbólica. Isto se torna uma consideração muito especial quando se trata da análise de imagens. Quando se procura compreender a função da imagem a partir de um objeto, seja esse uma escultura, uma pintura, um adorno ou uma estrutura, a arqueologia lida com a expressão visível de uma determinada sociedade no passado e, portanto, as representações pictóricas podem fornecer indícios de como essa sociedade representa a si mesma e seus anseios presentes ou futuros. Entretanto, deve-se estar cômico de que o ato de interpretar as imagens do passado constrói uma representação desse passado, o que apenas faz sentido a partir de questionamentos do presente de quem o concebe.

1.2. Imagem, Arte e Iconografia

O presente trabalho almeja interpretar a imagética cristã a partir de ferramentas teóricas que partem da arqueologia. Como já pontuado, a arqueologia pretende estudar sociedades antigas a partir de três dimensões inter-relacionadas: forma, tempo e espaço. O interesse primordial do arqueólogo é compreender os fenômenos de mudança e permanência em determinada cultura. Se compreendermos a cultura como “ideias, valores e percepções de uma sociedade, compartilhados e socialmente transmitidos, empregados para entender a experiência e gerar comportamentos que os reflitam” (HAVILAND *et al.*, 2011, p. 190), o arqueólogo, por meio de seu documento primordial, o objeto, está diante de uma multiplicidade de formas de acessar os fenômenos culturais.

A cultura material é fonte de estudo para diversas áreas do conhecimento, assim transcende a própria prática arqueológica e também possibilita que outros pesquisadores em humanidades a estudem e sobre ela reflitam. Isso faz da arqueologia uma área do conhecimento interdisciplinar por natureza. Assim, a disponibilidade de metodologias aplicadas às pesquisas iconográficas voltadas à história da arte é também de especial interesse para o pleno desenvolvimento da análise iconográfica, uma vez que a compreensão dos discursos imagéticos é um ato complexo e, na maioria das vezes paradoxal. A possibilidade de se trabalhar com métodos arqueológicos voltados para a interpretação da imagem, bem como estudos iconográficos tradicionais, permite ao arqueólogo a abordagem da problemática

de forma mais consistente, evitando negligenciar seja a constituição formal da imagem, seja seu contexto histórico-social de produção.

Embora este não seja um trabalho exclusivamente sobre arte, as imagens fazem parte do contexto artístico-visual de sua época. A arte é um conceito difícil de definir, ainda que seja possível identificar inúmeros trabalhos de arte, esculturas, pinturas, arquitetura... Fornecer uma explicação sobre o que é a arte, ou as artes, é um empreendimento bastante complexo. Independentemente do julgamento moderno do que pode ou não ser adjetivado como artístico, é possível afirmar, segundo Coli (1981, p. 8), que arte são certas manifestações plásticas da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo. A função emotiva da arte está subjacente a todas as atividades cotidianas. A percepção da realidade, a qual cerca o indivíduo transmite-se na confecção de objetos e a transmissão de mensagens é fundamental no objeto artístico. A arte não apenas fala sobre uma época, comunica (LOSADA, 2011, p. 93). A arte fala sobre si mesma. A reflexão sobre a arte em termos técnicos somente aparecerá no Ocidente a partir da Era Moderna. Contudo, a existência de objetos artísticos que impressionavam os antigos já aparecia em alguns autores da Antiguidade¹⁰.

Para o antropólogo Clifford Geertz, a arte pode ser entendida como um “sistema cultural”, cuja definição em qualquer sociedade é marginalmente intraestética. Nas palavras do autor:

“A capacidade de uma pintura fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro sistema nada é mais do que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referirmos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências”. (GEERTZ, 2004, p. 165).

¹⁰ Segundo Osborne (1974, p.58), entre os gregos antigos, por exemplo, a representação da emoção por meio de objetos e construções exercia extremo fascínio. Identificavam o naturalismo e o realismo na representação imagética como “imitação da alma”. Enumera autores como Homero, Xenofonte e Eurípedes, entre os quais é possível identificar em trechos de suas obras alguma discussão sobre objetos artísticos, pautada pela “aparência da realidade”.

Entender a arte é entender o sistema cultural que a produziu. A criação estética é produto de uma experiência coletiva, a qual se distribui pela estrutura social de determinado povo em certo período histórico. Por isso, a semiologia da arte é particularmente interessante para desvendar como os objetos funcionam como transmissores de significado em uma sociedade presente ou passada. A conexão entre arte e vida coletiva está no fato de as formas plásticas materializarem uma forma de viver, conduzindo pensamentos, sentimentos e anseios para o mundo dos objetos, tornando-os, portanto, visíveis (GEERTZ, 2004, p. 150).

Neste item procura-se evidenciar como a leitura de imagens opera nos estudos iconográficos tradicionais. Abordar-se-ão as vias de interpretação do método desenvolvido por Erwin Panofsky¹¹ (1892 - 1968) para desvendar as mensagens produzidas pelas imagens. Este método também se aplicou à análise do Banco de Imagens, uma vez que é pertinente evidenciar características formais e estilísticas presente nas imagens. Este método é aqui identificado como “método iconográfico”, bastante tradicional na análise de obras de arte e seu conteúdo imagético pela história da arte.

A sociedade que é objeto de estudo desta dissertação (o mundo mediterrânico tardo-antigo) é produtora de imagens e, por produzir objetos carregados de mensagens visuais, é fundamental, antes de se partir para a explicitação do método iconográfico, compreender a ideia de produção de imagens a partir do ponto de vista estético dessa sociedade antiga. Segundo Osborne, para o homem antigo toda a obra era feita com alguma finalidade:

“À proporção que examinamos a obra de arte do passado, a partir da caverna mais antiga, verificamos que, por variados que fossem os seus usos, de um modo geral, todas as obras de arte eram feitas com uma finalidade. Um fetiche mágico, um templo para honrar os deuses e honrar a comunidade, uma estátua para perpetuar a memória de um homem (Grécia) ou para assegurar-lhe a imortalidade (Egito), um poema épico para preservar as tradições da raça ou um mastro totêmico para realçar a dignidade de um clã – eram todos artefatos, manufaturados para um fim diferente do que hoje denominamos estético. O seu motivo, não raro, era servirem de veículos a valores que depois se perderam no esquecimento. Eram essencialmente “utensílios”, no mesmo sentido em que são uma armadura, os arreios de um cavalo ou objetos de serviço doméstico, ainda que o propósito a que servissem não fosse, necessariamente, material”. (OSBORNE, 1974, p.30).

¹¹ Entre as obras fundamentais do historiador sobre o assunto estão *Studies in Iconology* (1939) e *Meaning in the Visual Arts* (1955).

Os objetos que tomamos hoje como “arte antiga”, na maioria das vezes, não eram estabelecidos para serem apreciados esteticamente. Ainda que o valor estético não fosse de todo inexistente, a forma estética nunca se apresentava só ou de forma autônoma (OSBORNE, 1974, p. 31). A arte, no sentido que conhecemos hodiernamente como belas-artes, ou seja, objetos construídos para serem apreciados esteticamente, aparece na história apenas com o Renascimento. Nas palavras do historiador da arte Hans Belting:

“A arte, como entende o autor dessa obra, surge a partir da crise da velha imagem e sua nova valorização como obra de arte no Renascimento, e se encontra associada à ideia de artista autônomo e a discussão em torno do caráter artístico de sua invenção. Enquanto as imagens antigas eram destruídas pelos iconoclastas, aparecia um novo tipo de imagem para as coleções de arte que nos permite falar de uma era de arte que perdura até nossos dias”¹² (BELTING, 2009, p.5).

Para Belting, toda a era anterior ao Renascimento deveria chamar-se *era da imagem*, não *era da arte*, já que este conceito como se compreende hoje advém da individualidade artística e da potência criadora valorizadas com o movimento renascentista. O período tardo-antigo e medieval, para este autor, é o período da *imago*: um retrato pessoal convertido em objeto privilegiado de culto, colocando aos olhos do expectador o curso de uma história sagrada, que é a história do cristianismo (BELTING, 2009, p. 5). Logo, ao deparar com as imagens tardo-antigas cristãs, o pesquisador deve mostrar-se equipado para refletir que tais construções visuais não trabalham a favor de uma crítica de arte e da valorização de um artista, mas são produções imagéticas cujo objetivo é recordar as histórias bíblicas, hagiográficas ou apresentar a figura religiosa à comunidade. Nesse contexto, a imagem “era a sustentação e o símbolo de algo que no presente podia ser experimentado de maneira imediata ao fiel: a presença passada e futura de Deus na vida dos homens” (BELTING, 2009, p. 20).

Ainda que concorde com o ponto de vista de Belting, Schimtt argumenta que negar o valor de “arte” às imagens tardo-antigas e medievais cristãs é um ato dificultoso. A composição das imagens, suas cores, formas e acabamento contribuía para a afirmação da beleza de Deus. Logo, nessas imagens é difícil separar valor estético da função religiosa e social da imagem. Nas palavras do historiador:

¹² “El “arte” como lo entiende el autor de esta obra, surge a partir de la crisis de la vieja imagen e su nueva valoración como obre de arte en el Renacimiento, y se encuentra asociado a la idea del artista autónomo y a la discusión em torno al carácter artístico de su invención. Mientras la imágenes antiguas eran destruídas por los iconoclastas, aparecia un nuevo tipo de imagen para las colecciones de arte que permite hablar de una era de arte que perdura hasta nuestros días”. Tradução nossa.

“Compreender a função estética das obras (as obras, em si, são “arte”), como uma dimensão essencial de seu significado histórico (seu papel “cultural” e também político, jurídico e ideológico), é seguramente uma das tarefas mais difíceis, mas das mais urgentes, reservadas atualmente aos historiadores e aos historiadores da arte”. (SCHIMITT, 2007, p. 44-45).

Como demonstrado pelos autores acima, ao se refletir sobre o papel da imagem como arte e assim, conseqüentemente, sua função estética, levanta problemáticas difíceis aos historiadores da arte. O objeto antigo, o qual, contemporaneamente, identifica-se como “de arte”, muitas vezes não apresentava traços exclusivos para experimentação estética. Principalmente no que diz respeito às figurações tardo-antigas e medievais cristãs, as imagens não eram produzidas para um mercado de arte ou com a finalidade de exaltar seu autor e genialidade. Por isso, a consideração de Belting sobre a compreensão do período anterior ao Renascimento como *era da imagem* é bastante proveitosa para a reflexão da produção da imagem como materialidade que apresenta uma pluralidade de funções possíveis, sem que seja exclusivamente a de experimentação estética. Entretanto, como apontado por Schmitt, deve-se levar em conta que o cristianismo, por meio de suas imagens, possui sua própria compreensão da beleza, a “beleza de Deus”, a qual se revela, inevitavelmente, no campo das imagens.

Uma perspectiva bastante elucidativa para compreender a ideia de arte e imagem a partir do ponto de vista dos antigos é a proposta pelo historiador da arte Jàs Elsner. Para este acadêmico, cada espectador vê a imagem de uma forma diferente, dependendo de seu contexto cultural e de época. O exemplo dado por Elsner (1990, p. 1-2) para o período aqui abordado seria a figuração de um peixe. Vários mosaicos romanos apresentam figurações de peixes e criaturas marinhas. Um mosaico doméstico pompeiano (figura 1), por exemplo, demonstrando variados tipos de peixes e um polvo, corresponderia, possivelmente, para um romano comum uma figura de um peixe real. Tal imagem, em seu contexto cultural, evoca associações não apenas com o ambiente em que foi produzida, mas também com os frutos do mar cotidianamente apreciados pelos habitantes da Baía de Nápoles. A ideia do peixe, sua imagem, denunciaria um hábito das casas aristocráticas romanas de Pompeia: o consumo de peixes e frutos do mar. Elsner aponta que, ao se confrontar esta imagem com as figurações paleocristãs, nas quais o peixe também aparece, um cristão romano poderia não vê-la como a figura de um peixe comum, mas sim um símbolo religioso para aquilo que o peixe representa para a fé cristã: o Cristo e seus apóstolos como “pescadores de homens”. A imagem da catacumba de São Calisto em Roma (figura 2 e #BD023) não possui ligação exclusiva com o

fato de os romanos apreciarem o consumo do peixe; é para o cristão uma imagem-símbolo que possui um contexto cultural bastante específico.

Figura 1: Mosaico de peixes e polvo, de Pompéia (atualmente no Museu Arqueológico de Nápoles), sec. I d.C. Foto: Alinari Art Resource, New York.
Fonte: ELSNER, 1990, p. 2.

Figura 2: Afresco de peixe e cesta de pães, da catacumba de São Calisto, Roma, sec. III.
Foto: Pont. Comm. di. Arch. Sacra, Roma.
Fonte: ELSNER, 1990, p. 3.

Jàs Elsner trabalha na história da arte com o princípio de visualidade, sendo, portanto, um autor, cuja obra auxilia a repensar a dificuldade de se interpretar a arte a partir de uma *era da imagem*, como se identificou acima. O ponto a se partir para o entendimento da imagem é o conceito de visualidade: cada trabalho artístico pode levantar, em diferentes expectadores e também, às vezes, num único expectador, variados estímulos, respostas e significados. Para o historiador:

“Ver é sempre um processo dual de interpretação, no qual o que é visto torna-se cabível na estrutura já existente do conhecimento do espectador e, desse modo, sutilmente, modifica tanto o conteúdo do que o expectador conhece (porque algo novo foi

adicionado) e quanto ao significado do que é visto (porque está agora emoldurado pelo conhecimento do expectador)”¹³ (ELSNER, 1990, p. 4). .

Interpretar a imagem é também reconstruir a percepção do expectador em relação ao que vê e vivencia. Não seria um processo de análise psicológica do olhar, mas sim tentar interpretar o contexto cultural de produção e difusão em que as imagens inserem-se nas multiplicidades de estruturas conceituais de certa cultura. Determinar o contexto de apreciação das imagens é, portanto, essencial para compreender as estruturas conceituais que operam na cultura, o que é fundamental para um trabalho em arqueologia. Por isso, as ferramentas teóricas arqueológicas e o “método iconográfico tradicional” podem ser utilizados para melhor realizar um exame sobre os efeitos de estímulo metafórico e perceptivo que as imagens proporcionaram a certa comunidade do passado.

Convém neste momento evidenciar o que aqui tratamos por “método iconográfico tradicional”. Os grandes teóricos do *formalismo*, aqueles que identificaram a história da arte como processo de mudança estilística, foram os que assentaram as bases modernas da disciplina. A. Riegl (1858-1905) e H. Wölfflin (1864-1945) fundamentaram seus estudos focalizados nos valores formais das obras, compreendendo-as como “um processo gradual e contínuo sujeito a certas leis, cujo conhecimento constitui a meta suprema da História da Arte como ciência” (GONZÁLES, 1998, p. 72). Há nos trabalhos desses autores uma forte influência do neo-hegelianismo: tempos distintos geram artes distintas e diferentes períodos históricos impulsionam artistas a verem as coisas de maneira diversa. A reação ao formalismo na história da arte advém dos iconografistas alemães reunidos em Hamburgo nos anos que antecederam a ascensão de Hitler ao poder. Incluíam-se nesse grupo: Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxel (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgard Wind (1900-1971). O círculo de estudiosos compartilhava o interesse pelas formas simbólicas na arte e sua escola de estudos ficou conhecida como “escola de Warburg”. Este grupo fundamentava suas bases teóricas de interpretação segundo a visão neokantiana, considerando as obras de arte como produto da mente. As mudanças de estilo não seriam entendidas a partir de leis inexoráveis, mas como novas visões de mundo. Para a escola de Warburg, as obras de arte eram documentos que poderiam fornecer diversos aspectos sobre a psicologia humana (GONZÁLES, 1998, p. 73).

¹³ “Viewing is always a dual process of interpretation in which what is seen becomes fitted into the already existent framework of the viewer’s knowledge and thereby, very subtly, changes both the content of what the viewer knows (because something new has been added) and the meaning of what is seen (because it is now framed by the viewer’s knowledge)”. Tradução nossa.

A forma de interpretar as imagens, ou seja, um método para construir um estudo iconográfico, foi sintetizado num ensaio de Panofsky (1939) intitulado *Studies in Iconology*. Este ensaio distinguia três níveis de interpretação constituindo três níveis de significado. O primeiro nível é identificado como *Tema Primário ou Natural*, uma descrição pré-iconográfica, a qual busca evidenciar o mundo das formas puras do objeto e a enumeração de motivos. O segundo, constituído pelo *Tema Secundário ou Convencional* compreende o mundo das imagens e também é identificado pelo autor como *Análise Iconográfica*. Participa da análise a ligação de motivos artísticos a assuntos e conceitos. É o mundo das imagens, estórias e alegorias. O terceiro nível, o *Significado Intrínseco* determina os princípios subjacentes que revelam a atitude de um período, classe, crença ou filosofia condensados na obra. Denominado *Interpretação Iconológica* é a interpretação dos valores simbólicos presentes na obra. Nas palavras do autor:

“Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estático preliminar.(...) Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (...)” (PANOFSKY, 1986, p.54).

Este método é o que aqui identificamos como “método iconográfico tradicional”, que pretende ser ferramenta eficaz para reconstruir a imagem em corretas coordenadas de espaço e tempo (GONZÁLES, 1998, p. 16). O historiador da arte realiza uma divisão entre Iconografia e Iconologia. Segundo Burke (2004, p.45), ao avaliar a teoria de Panofsky, o primeiro nível de interpretação faz referência ao *significado natural* da imagem: identificação de objetos e eventos no conteúdo da mensagem imagética (árvores, prédios, pessoas, batalhas, procissões, etc). Já o segundo volta-se para o *significado intrínseco* da obra, as atitudes de um povo, nação ou sociedade ali presente. A Iconografia fornece elementos importantes para o estabelecimento de datas, origens e autenticidades das peças. Coleta, classifica e investiga a gênese do aspecto figurativo, constituindo-se parte dos elementos que compõem uma obra de arte (ALDROVANDI, 2006, p. 12). Por isso, é importante para o entendimento dos elementos pictóricos que se fazem presentes em determinada imagem e é útil para os pressupostos de pesquisa desta dissertação. Em resumo, o “método iconográfico tradicional” da história da arte visa decodificar os sentidos originais da imagem (Iconografia), que culminem na sua

inserção numa “visão de mundo” da qual seria sintoma (Iconologia) (MENESES, 2003, p. 14).

Com a “virada linguística” dos anos 1960, a partir dos estudos de Semiótica, do Estruturalismo e da Pós-modernidade, a história da arte e seus métodos tradicionais de interpretação da imagem passaram a ser questionados segundo novos pressupostos teóricos, os quais atribuíam às imagens uma dimensão simbólica, capaz de ser interpretada como signo dentro de uma estrutura maior da cultura. O entendimento da mensagem presente nas imagens passou a privilegiar, ao invés de uma informação sequencial e linear ordenada sobre a base de princípios lógicos, um ponto de vista que identifica a imagem como parte integrante das operações linguísticas, dependente de metáforas, que, no caso, são metáforas visuais (MOXEY, 2008, p. 15).

O “método iconográfico tradicional”, embora ainda bastante utilizado pelos historiadores da arte, é criticado por estudiosos voltados para o entendimento da imagem a partir de uma abordagem histórico-social. Para Burke (2004, p. 52), por exemplo, os níveis de Panofsky são intuitivos em demasia, muito especulativos e, por isso, difíceis de confiar. Também aponta sua falta de dimensão social e sua indiferença ao contexto social de produção das obras. A Iconologia de Warburg é, para o historiador inglês, ainda mais especulativa que a Iconografia, pois se corre o risco de descobrir nas imagens aquilo que já se sabia que estava lá o *Zeitgeist* - o espírito de determinada época. Assim, o método pode subestimar a variedade de imagens existentes para determinado período histórico, advogando certa “homogeneidade cultural”. Segundo Aldrovandi (2006, p.12-13), a história da arte tratou os problemas de interação transcultural em termos puramente estéticos, em uma perspectiva histórica Evolucionista e Difusionista, promovendo abordagens restritivas e uma propensão a depreciar ou apreciar as obras de arte, conforme gosto de época historicamente determinado. Sua preocupação fundamenta-se no objeto artístico propriamente dito, não na dimensão social da imagem.

Um último ponto nesse item a se apresentar é a questão da imagem religiosa, ou seja, a arte vinculada ao contexto religioso. Como as imagens do Banco de Dados existem num contexto cristão antigo, é válido refletir sucintamente sobre a conexão entre imagem, arte e religião.

Partir-se-á, inicialmente, para a função da imagem no universo religioso greco-romano. As imagens estavam no centro do aspecto religioso dos cultos do paganismo. Eram muito menos obras-primas de estética do que objetos sagrados, pois faziam parte do ritual, partindo-se da consideração de que não eram mera representação do deus, mas sim idênticas a ele. Logo, podiam intervir miraculosamente na vida dos fiéis (ELSNER, 1998, p. 205). Os

artistas em seus ateliês tinham de encontrar um caminho para fazer as histórias mitológicas e as imagens dos deuses do panteão reconhecíveis ao grande público. A arte encapsulava o mito. Aquilo que o contador de histórias levaria horas para narrar, a imagem devia focalizar-se no clímax da história, ir para seu final ou concentrar-se em poucas figuras centrais (WOODFORD, 2003, p.11).

Os povos antigos do mundo clássico tendiam a aclamar e satisfazer os poderes superiores por meio de rituais, peregrinações e dedicações votivas sem preocupar-se onde esses poderes estavam ou como deveriam ser compreendidos. A arte, assim, não providenciava um comentário sobre a religião, era a própria religião. Por exemplo, uma estátua de Ártemis não era somente uma imagem da deusa ou uma interpretação particular, era a deusa. É a arte que tornava o culto reconhecível (ELSNER, 1998, p. 206-207).

O cristianismo, por mais que tenha nascido como um culto que, inicialmente, negava a estrutura de práticas comuns romanas, agregou novos sentidos às imagens ao mesmo tempo em que incorporou práticas da imagética que se desenvolvia a seu redor. Diferente dos cultos greco-romanos, os cristãos construíram uma teologia e apoiavam sua crença no texto escrito, descendência direta do judaísmo. Logo, o desenvolvimento da imagem no cristianismo trabalha, em certa medida, na intersecção entre texto e imagem.

Na perspectiva Ocidental a arte religiosa cristã é a “Bíblia dos Iletrados”, ou seja, algo bom para aqueles que não possuem forma melhor de aprender sobre as histórias da fé. Esta postura advém da famosa resposta do papa Gregório Magno (540 - 604) ao bispo Sereno: “o que a escrita significa para os leitores, a imagem significa para o iletrado” ¹⁴. Portanto, a função da arte religiosa cristã é vista como didática e dependente do que pode ser desenvolvido no mundo das palavras escritas.

Segundo Jensen (2000, p. 5-6) embora já existisse certa “crítica de arte” no mundo pagão, os antigos cristãos aparentemente fizeram poucas tentativas para interpretar seus específicos trabalhos de arte. Mesmo assim, as artes visuais no cristianismo antigo possuem diferentes funções de expressão segundo a tradição religiosa. Inicialmente, o contexto no qual

¹⁴ O culto à imagem no mundo cristão medieval sempre levantou a tradicional questão sobre a idolatria. Tudo o que evocava a adoração à imagem era proibido. A grande autoridade da Igreja romana que tomou partido sobre a questão foi o Papa Gregório Magno (540 – 604), por meio de sua célebre carta ao bispo iconoclasta Sereno de Marselha datada do ano 600. O Papa define no documento as funções positivas da imagem para a Igreja. Eis seu núcleo central: “*Uma coisa, em efeito, é adorar uma pintura, e outra, é aprender por uma cena representada em pintura o que se deve adorar. Porque o que a escrita (scriptura) proporciona às pessoas que leem, a pintura oferece aos iletrados (idioti) que a olham, porque esses ignorantes veem aí o que devem fazer; aqueles que não conhecem as letras leem aí, de modo que a pintura desempenha o papel da leitura, sobretudo entre os pagãos (gentibus)*”. (SÃO GREGÓRIO MAGNO. Epistola ad Serenus. XI, 10. GREGORIUS MAGNUM. Registrum Epistularum. Turnhout: Brepols, 1982 (CCSL 140A) *Apud*. PEREIRA, 2011, p. 1). Segundo Schmitt (2004, p. 60-61), a ideia de imagem presente nessa epístola possui a função de instrução, *aedificatio, instructio, addiscere* especialmente para os iletrados (*idioti*). Ao contemplar as imagens religiosas, os iletrados poderiam melhor compreender a História sagrada.

a arte se faz presente é muito importante. Se o trabalho foi criado para uma igreja ou para uma tumba, deve haver alguma influência na escolha do motivo, o qual pode dar alguma pista sobre seu significado. A frequência do tema em um programa, assim como sua proximidade de outros motivos fornece algum indício sobre seu significado. Ainda conforme a autora, a arte religiosa que se desenvolve com o cristianismo possui variadas funções. Pode ser decorativa, ilustrativa e didática, além de exegetica, simbólica, litúrgica ou icônica. Estas quatro últimas funções revelam a capacidade da arte de mediar ou mesmo manifestar ideias teológicas complexas.

Os cristãos abriram um caminho entre as imagens das divindades do mundo greco-romano e a proibição do judaísmo antigo. Enquanto suas imagens não constroem em primeiro plano a própria divindade, o ícone da divindade não está apenas na Escritura. Com a aceitação das imagens e, em certo sentido, da arte, o cristianismo, que era exclusivamente oriental, cimentaria suas aspirações universalistas na cultura greco-romana, modelando sua matriz judaica ao helenismo (BELTING, 2009, p. 16). As imagens cristãs, tomada sua medida, funcionam como as pagãs clássicas: reforçam os mitos que representam. A arte cristã articula-se para ensinar o que rapidamente tornar-se-ia a história canônica, certa “mitologia cristã”, cuja repetição contínua confirmava a identidade do grupo de adeptos (ELSNER, 1998, p. 234).

A imagem, portanto, apresenta-se como arte, a partir do ponto de vista, o qual identifica, por meio da valorização do objeto artístico, formas produzidas para serem degustadas esteticamente. Tentou-se demonstrar neste item que o objeto antigo que hoje se aponta como “arte”, muitas vezes não possuía a função primeva de ser apreciado esteticamente, embora certos aspectos estéticos, inevitavelmente, faziam-se presentes. A construção do “método iconográfico tradicional” desenvolvido por Erwin Panofsky busca interpretar as imagens, conjugando forma ao aspecto histórico de produção. Por mais que a crítica atual considere o método demasiado subjetivo e, por muitas vezes, valorizador de formas estéticas consagradas, como o naturalismo de gosto helenizante, é proveitoso quando aplicada sua dimensão Iconográfica, que permite ao pesquisador descrever as formas e identificar cenas, narrativas e personagens.

As imagens religiosas, no mundo antigo, eram a própria arte. Os deuses e figuras mitológicas não eram apenas representações, mas, na maioria das vezes, o próprio deus. No cristianismo, o qual possui uma relação complexa com a imagem (discutiremos este problema específico no capítulo 2), aparecem em contextos que permitem a existência da imagem, ao operar a partir de funções específicas, como funerária, por exemplo, ou teológica.

Por fim, a análise do Banco de Imagens Paleocristãs deve levar em conta a relação entre arte e imagem, evidenciando o contexto histórico-social de produção e a identificação das formas do objeto. Ao se tratar de imagens que operam num contexto religioso, deve-se refletir sobre ela na esfera do sagrado. Nesse sentido, trabalhar com os conceitos de visualidade e comunicação traz ao objeto artístico novas possibilidades de abordagem, demonstrando que o aspecto religioso possui uma relação intrínseca com os anseios de determinada sociedade pretérita e o imaginário subjetivo que possui sua reprodução e sustentação dentro uma estrutura maior, que é a cultura de um povo.

1.3. A Arqueologia da Imagem

A relação entre arte e arqueologia vem de longa data. O nascimento da arqueologia como campo de pesquisa, inicialmente, privilegiou o interesse antiquário por objetos e monumentos carregados de valor estético, principalmente aqueles que materializavam a grandeza dos povos antigos.

O interesse antiquário por grandes obras do passado greco-romano, por exemplo, vinculou a Arqueologia Clássica à História da Arte, abarrotando museus e coleções europeias de peças que intencionavam, explicitamente, rememorar um passado idealizado (FLORENZANO, 2003, p.13). A fixação estética pela antiguidade greco-romana nasce no Renascimento e perpetuou-se ao longo dos séculos da expansão europeia pelo mundo. Baseava-se em supostos princípios atemporais de uma estética universal capaz de ser destilada e codificada (DIETLER, 2005, p.37). Assim, coube ao arqueólogo clássico privilegiar as “grandes obras dos antigos”, remanescentes de um padrão artístico supremo. A recuperação do passado ilustre europeu debruçava-se sobre as peças greco-romanas, as quais representavam o ancestral da cultura europeia imperialista. Os ávidos colecionadores de arte clássica adquiriam diversas obras de escavações feitas pelo Mediterrâneo, no entanto pouca preocupação existia com o contexto em que tais descobertas eram produzidas. A Arqueologia da “caça-ao-tesouro” desejava resgatar estátuas e monumentos grandiosos voltados apenas à beleza artística.

Segundo Trigger, a relação entre História da Arte e Arqueologia estendeu o estudo do passado greco-romano à esfera da cultura material, que não poderia ser pesquisada de forma sistemática apenas a partir de documentos escritos, fontes consideradas primordiais para o estudo do mundo clássico até então (TRIGGER, 2003, p.39). No entanto, a compreensão do artefato permaneceu atrelada ao estudo da Estética e da História da Arte, cabendo ao

arqueólogo apenas preparar a documentação para que outros profissionais pudessem apreciá-la e compreendê-la.

Um estudo arqueológico das imagens greco-romanas desenvolveu-se a partir da criação de uma disciplina denominada Filologia Arqueológica, surgida em fins do século XIX e perpetuada até meados do século XX. Seguiu princípios básicos da adequação da imagem ao texto, demonstrando uma unidade na iconografia clássica, a qual justificaria a interpretação de todas as figurações (SARIAN, 1999, p. 70). A ruptura com a filologia só viria surgir a partir dos anos 1970, influenciada por renovações na própria História da Arte, pelos estudos linguísticos e também antropológicos. A imagem passou a ganhar um interesse especial, possibilitando seu entendimento não apenas atrelado aos textos antigos, mas também à sua significação intrínseca.

A Arqueologia da Imagem é uma área da arqueologia que pretende, por meio da imagética antiga, interpretar aspectos cognitivos, sociais, políticos, econômicos e religiosos em determinada sociedade produtora de imagens. Desenvolvida principalmente por arqueólogos franceses a partir dos anos 1970, a Arqueologia da Imagem pauta-se pelo formalismo descritivo e pelo estruturalismo, sob influência dos estudos linguísticos e semióticos (ALDROVANDI, 2009, p. 39). Segundo Sarian (1999, p.70), é, sobretudo, a partir dos anos 1980 que há de fato grande mudança na interpretação de iconografias antigas. São posições interpretativas que nasceram de um contexto de verdadeira explosão dos estudos iconográficos, valorizando a importância da imagem na compreensão das sociedades antigas. A teoria arqueológica moderna, conforme a autora, oferece ao pesquisador ferramentas interpretativas inovadoras particularmente para o estudo do artefato, dos suportes das imagens e da especificidade de tais objetos, algo muito diverso da produção de textos, tanto obras literárias quanto documentos. Assim, a aproximação entre a teoria arqueológica e a interpretação da imagem promove a ideia de que não se pode de antemão comparar e equiparar tradição textual com tradição imagética, pois são produtos oriundos de práticas intelectuais e técnicas, de contextos e grupos sociais bastante diversos. Logo, o estudo da imagem deve levar rigorosamente em conta os vários tipos de objetos que serviram de suporte dessas imagens, ou que eram eles próprios imagens, como é o caso da estatuária. A especificidade, no caso da arqueologia do mundo antigo, é que o objeto arqueológico não é como quaisquer outros, ele porta imagens.

Segundo Flannery e Marcus ¹⁵ (*apud*. BARS, 2010, p.23) quando arqueólogos utilizam o termo “iconografia”, referem-se geralmente a uma análise do modo como os povos antigos

¹⁵ “Cognitive Archaeology”. In: Whitley, D.S. (Ed.) *Reader in Archaeology Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*. London, 1998 p.35-48.

representavam conceitos ligados à religião, à política, à cosmologia ou a ideologia vigentes, através de sua arte. Assim, a análise iconográfica em arqueologia é de extrema importância na investigação da sociedade antiga como um todo. A análise de imagens faz parte das arqueologias cognitivas e pós-processualistas.

Da mesma forma que com os objetos, a arqueologia não pode lidar com imagens isoladas ou descontextualizadas. Nesse sentido, é fundamental e primordial ao arqueólogo da imagem elaborar um *corpus documental* para fundamentar sua análise. A Arqueologia da Imagem volta-se essencialmente à análise dos conteúdos temáticos presentes num conjunto imagético, inserindo-os em seu contexto de surgimento. Segundo Bérard e Durand (1984, p.21), ao se analisar um conjunto imagético:

“Estamos na presença de uma complexa *combinação* de elementos figurativos. É pela análise das regras que estruturam tais combinações que o sentido da cena vai se destacando. É útil sublinhar que, para que essas regras possam ser definidas e exploradas, deve-se em primeiro lugar inserir este documento em uma série de imagens e comparar entre elas as diferentes combinações que regem estas novas imagens. Uma imagem isolada tem grandes chances de permanecer muda: um conjunto de imagens, no entanto, pela diferença ou semelhança que apresentam suas combinações, começa a possibilitar significados. É aqui que reside a dificuldade maior da interpretação: de modo a medir as diferenças que distinguem as imagens e estabelecer assim as regras de composição obedecidas pelos artistas, aqueles que desejam traduzi-las devem ter sempre em mente o conjunto da imagética; tal ginástica mnemônica permanece o melhor meio de se aproximar das condições da criação antigas”.¹⁶ (BÉRARD E DURAND, 1984, p.21)

O intuito da pesquisa em Arqueologia da Imagem é, portanto, reconstruir e compreender os aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que permitiram sua criação. A análise arqueológica da imagem fornece embasamento teórico para a interpretação da relação entre a produção da imagem e o contexto histórico em que os elementos formais e temáticos se desenvolveram (ALDROVANDI, 2009, p. 39).

¹⁶ “Nous sommes en présence d’une combinaison complexe d’éléments figuratifs. C’est par l’analyse des règles qui structurent cette combinaison que les sens de la scène va se dégager progressivement. Il est utile de souligner que, pour que ces règles puissent être définies puis exploitées, il faut d’abord insérer ce document dans une série d’images et comparer entre elles les différentes combinaisons qui muette; un réseau d’images, en revanche, de par les ressemblances ou les différences que présentent leur combinaisons, commence à livrer des significations. C’est là que reside la difficulté majeure de l’impretation: pour pouvoir mesurer les écarts différentiels qui distinguent les images et établir ainsi les règles de composition auxquelles obéissent les artisans, celui qui désire les décrypter devrait avoir constamment en tête l’ensemble de l’imagerie; cette gymnastique mnémonique demeure le meilleur moyen de se rapprocher des conditions de création antiques”. Tradução nossa.

Dentre as linhas teóricas que pautam a Arqueologia da Imagem em ambiente acadêmico francês está a teoria da imagem proposta pelo arqueólogo Ph. Bruneau (1986). Discordando dos três níveis de análise da imagem proposta por Panofsky, criou uma própria teoria imagética. De início, Bruneau expõe sua própria compreensão do que seria a imagem, estabelecendo a diferença entre *imagem* e *referente*. A imagem mostra o universo das coisas por meio de uma relação não propriamente idêntica, mas análoga a um referente. Toda a imagem possui um *tema* e um *esquema*, o primeiro relacionado diretamente a um referente, enquanto o segundo é relativo à técnica. Para o autor, a distinção entre *tema* e *esquema* é arqueologicamente fundamental. Solidários entre si, não são mais que realidades de análise, intromissões na imagem. Isso porque, em sua produção, não cabe ao artista dissociar esses elementos; cabe ao arqueólogo da imagem. São comodidades de expressão que designam o efeito imagético de uma associação ergológica bastante geral (BRUNEAU, 1986, p. 256-261).

Ao verificar que a imagem possui em si uma analogia explícita ao seu *referente*, o que este termo representaria na análise imagética? Este elemento é de importância fundamental à análise da imagem, uma vez que esta existe no real devido à relação de proximidade que estabelece com seu referente. Bruneau explica a escolha do termo:

“Precisamos de um termo para designar genericamente aquilo que, na imagem, a técnica usa como “trajeto”, o que ela tem como finalidade mostrar o aspecto. A palavra “modelo” tornou-se uma concepção muito particular nas ciências humanas e, sobretudo, supõe que a imagem deva representar, sempre, uma realidade previamente sensível, o que não é o caso. Creio mais cômodo, portanto, o termo *referente*, fazendo aqui, porém, um empréstimo da linguística, não devido à mania atual de encontrar em tudo a semântica, nem por confusão induzida da arte da linguagem. É porque, nesse ponto, precisamente, a imagem, que serve para mostrar o universo das coisas, está para ele não numa relação idêntica, mas análoga àquela da palavra, que serve ao dizer”.¹⁷ (BRUNEAU, 1986, p. 256-257)

A representação de uma realidade visível é o objetivo da imagem. Quando produz uma representação natural, ela constrói-se a partir de um referencial visual. Bruneau prefere apontar a imagem como algo referencial e não puramente imitativo, justamente por esta

¹⁷ “(...) Il nous faut un terme pour désigner génériquement ce que, dans l’image, la technique prend pour “trajet”, ce dont elle a pour fin de montrer l’aspect. Or force est d’exclure “modèle” qui vient d’abord à l’esprit: le mot a pris une acception trop particulière dans les sciences humaines et, surtout, il suppose que l’image a toujours à reproduire une réalité préalablement sensible, ce qui n’est pas le cas. Comme d’autres, je trouve donc plus commode le terme de “réfèrent”; mais, si je fais ici cet emprunt à la linguistique, ce n’est pas par la manie actuelle de trouver partout de la sémantique, y compris dans l’architecture ou l’urbanisme, ni par confusion induite de l’art et du langage; c’est que, sur ce point précis, l’image, qui sert à montrer l’univers des choses, est avec lui une relation pas identique, mais analogue à celui du mot qui sert à le dire”. Tradução nossa.

referência não supor imediatamente a realidade da percepção. O referente é destituído de realidade sensível, por isso é imperceptível. A imagem, segundo esta teoria, não existe apenas para reproduzir exatamente os aspectos sensíveis do referente, mas garantir, de fato, um aspecto sensível a seus referenciais.

Assim, a imagem:

“(...) é um produto técnico em necessária relação a um referente, é preciso distinguir aquilo que nela cabe ao referente, que chamo de *tema*; e aquilo que cabe à técnica e que chamo de *esquema*. (...) Em outras palavras, o tema não é, por si, o próprio referente, mais sua marca na imagem, que visa mostrar seu aspecto; o esquema é a ordenação dos pontos, linhas, superfícies ou volumes, próprios a produzir ilusoriamente a aparência do referente, resultante do modo como os meios são ordenados final e reciprocamente”.¹⁸ (BRUNEAU, 1986, p. 258).

O *tema* e o *esquema* na imagem devem ser identificados, a fim de classificá-la formalmente para poder captar e interpretar seu significado. Ao reproduzir um aspecto da realidade percebida, a imagem, por meio do *tema*, aquilo que reporta ao referente, a ideia, a imaginação, e do *esquema*, a estruturação material-visual da imagem, reduz o referente a seu essencial, retendo o espontâneo. Segundo Aldrovandi, sempre faltará na imagem parte do que existe em seu referente, ou até mesmo, pode existir algo na imagem que não faz parte imediata de seu referencial original, logo, a imagem reduz sempre seu referencial ao essencial (ALDROVANDI, 2006, p. 18).

A teoria imagética de Bruneau, portanto, distingue-se do método iconográfico tradicional de Panofsky no sentido em que busca evidenciar o conteúdo temático da imagem, compreendendo aspectos de sua criação, outros que não somente a evolução estilístico-formal da obra de arte. O conceito de “obra de arte” não aparece diretamente em Bruneau, pois sua preocupação é a imagem em si, não o objeto artístico propriamente. A Arqueologia da Imagem pretende reter os aspectos temáticos de seu objeto de estudo, porém sem negligenciar o caráter formal de sua constituição. O formalismo, a semiótica e o estruturalismo - possibilitam apontar a imagem - a partir de um viés interpretativo arqueológico pós-processual, como signo icônico, mantendo uma analogia qualitativa entre o significante e o referente. A partir daí, cabe ao arqueólogo estabelecer relações de significado entre as

¹⁸ “Parce que l’image est un produit technique en nécessaire relation à un référent, il importe de distinguer ce qui, en elle, tient au référent et que j’appelle son *thème*; et ce qui tient à la technique et que j’appelle son *schème*. (...) En d’autres termes, le thème est, non pas, bien entendu, le référent lui-même, mais son empreinte dans l’image qui vise à en montrer l’aspect; le schème est l’agencement des points, lignes, surfaces ou volumes propre ordonnés à la fin, et réciproquement (...)”. Tradução nossa.

imagens e, a partir de tais relações, evidenciar o ambiente de produção dos signos, os anseios coletivos e as mensagens sobre si que determinada sociedade antiga emitia por meio de sua arte.

Figura 3 Resumo da Teoria da Imagem de Philippe Bruneau (1986).

A imagem compreendida como objeto arqueológico possibilita ao pesquisador do presente um prodigioso legado espaço-temporal, uma vez que sua natureza é muitas vezes construída para perpetuar-se no tempo. Segundo Molyneaux (1997, p.6) as imagens capturam um momento no tempo, exigindo que o expectador compreenda as abstratas categorias de espaço e tempo em uma única imagem. Para o arqueólogo, a função de redução ao essencial da imagem é interpretada como *inércia* da imagem, ou seja, o poder de permanência que o estímulo visual pode perpetuar ao longo do tempo. Esta característica é demasiadamente importante, no momento em que está por decifrar todos os estímulos metafóricos que a imagem pode proporcionar e responder sobre a sociedade em estudo. Nesse sentido, imagens são construídas para reforçar e promover ideologias. A construção de verdadeiros programas iconográficos permite ao pesquisador do presente verificar indícios de mudanças nas questões sobre poder, religião e ascensão de novos grupos étnicos.

Em arqueologia, é de suma importância que a leitura de imagens leve a uma compreensão do papel dos símbolos nas sociedades antigas, ou de seus sistemas simbólicos,

em seu contexto social. A análise iconográfica permite compreender como os mecanismos de funcionamento dos símbolos e arquétipos proporcionam a manutenção e a construção de padrões sociais, bem como de ideologias (BARS, 2010, p.26).

O exame dos efeitos metafóricos e do poder das imagens em determinada sociedade do passado deve ser feito pelo arqueólogo, a partir do estudo do contexto de produção. O artífice, não importa o quão invisível mostra-se na conjuntura acadêmica e científica, trabalha sob uma situação mediada por forças materiais e sociais determinadas. Desprovida de seu contexto de produção, a imagem pode legar apenas generalidades. Novamente, os artistas (e aqueles que os guiam, patrocinam) respondem conscientemente ou inconscientemente a informações a seu redor. O artista não é um autômato social que meramente reproduz uma imagem já em sua mente, mas seu primeiro espectador, trabalhando com olhos e mãos em um ambiente de informações que representam (MOLYNEAUX, 1997, p. 5-6).

Outro aspecto levado em conta pela Arqueologia da Imagem é a intersecção entre imagem e texto. Como já abordado, a Filologia Arqueologia buscava compreender a imagem, especificamente a iconografia clássica, a partir dos textos antigos, considerando os conjuntos imagéticos parte da confirmação da tradição literária. A imagem era, portanto, neutra sob determinado ponto de vista, já que sua fonte de inspiração seriam os textos. Com o advento da análise estruturalista e semiótica, a imagem passou a ser considerada um texto em si, um ato comunicativo. A imagem sempre se constitui de uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro somos nós mesmos (JOLY, 2012, p.55). No entanto, diversas imagens carregam consigo textos, informações escritas ou simplesmente identificações alfabéticas. Nesse sentido, qualquer informação escrita que acompanha a imagem faz parte da própria estrutura da imagem e, evidentemente, liga-se ao sentido da mesma. Bruneau, em sua teorização, identificou essas inscrições como um item denominado *grama* – ou sinal de implicação verbal. Logo, na concepção do arqueólogo, a incorporação do *grama* em uma imagem não possui nada de especial, pois a imagem carrega a impressão do que objetiva tecnicizar, sem mais. A existência de um elemento verbal acompanhante demonstra apenas que a imagem não somente reforça seu referente, mas também aquilo que é possível dizer sobre ele (BRUNEAU, 1986, p. 273).

O conhecimento dos textos, por sua vez, é importante para o estabelecimento do contexto de produção da imagem. Como aponta Aldrovandi, o fato de um determinado texto fornecer a chave explicativa para a interpretação de uma cena não significa necessariamente que o artista o tenha utilizado como inspiração para compor sua cena. A comparação entre texto e imagem serve, antes de tudo, para realçar a importância das duas tradições

(ALDROVANDI, 2009, p. 51). As imagens levantam tipologias únicas, enquanto os textos possuem programas diferentes que, no caso do mundo mediterrânico antigo, correspondem às ideologias das elites. O conjunto imagético pode revelar características que transcendem o caráter social limitante do texto. O elemento visual dialoga com crenças coletivas. Não é apenas um “olhar de época”, mas sim um símbolo, transmissor de significado. Por isso, desempenha papel ativo na vida de uma sociedade, sendo este o motivo primordial que lhe permite existir (GEERTZ, 2004, p. 179).

A análise do *Banco de Imagens Paleocristãs*, por fim, levará em conta aspectos provenientes do “método iconográfico” e da Arqueologia da Imagem. A utilização destas duas metodologias visa permitir ao pesquisador analisar as imagens de uma forma mais completa, uma vez que se acredita aqui que a imagem permanece em um estado de apreciação que não é somente arte, mas também símbolo. A multiplicidade de encaminhamentos para a compreensão da imagem torna a disponibilidade de metodologias um problema bastante difuso e pouco fluido, já que as respostas obtidas pela análise deste tipo de documento mostram-se, evidentemente, subjetivas e, se não controladas pela crítica e contexto arqueológico, tornam-se demasiado especulativas.

Pela metodologia de Ph. Bruneau pretendeu-se demonstrar que a imagem se faz existente a partir de um *referente*. Se tomarmos, por exemplo, uma imagem tardo-antiga de Cristo presente em um sarcófago (suporte desta imagem) (#DB100), temos aqui uma imagem que permite garantir um aspecto sensível a ideia do Cristo e a cena imaginada pelo artista: Jesus entregando as leis ao apóstolo Pedro na presença de Paulo e dos demais apóstolos. Nesse sentido, é possível compreender que o artista constrói a imagem de Cristo a partir de seu contexto – o contexto de produção – e assim dá forma a um referencial do que seria a ideia visual de Cristo. Esta marca construtiva que propicia a ideia do Cristo, a partir do artista que a constrói, é o *tema* e este *tema* é o aspecto metafórico que se materializa na imagem, garantindo a existência do *referente* no real. Contudo, ainda que a transposição do *referente* no real seja o *tema* da imagem, a construção técnica imagética é o *esquema* da imagem, ou seja, a escolha do autor em produzir materialmente determinada ideia por meio de traçados, linhas e retas que garantem a forma visível da imagem.

A arqueologia contemporânea tem buscado aproximar-se dos estudos sobre a imagem e a iconografia a fim de garantir acesso a aspectos do cognitivo e do cosmográfico das sociedades antigas. Seu grande desafio é explicar determinada sociedade antiga a partir de seus remanescentes materiais no presente. É ingênuo, entretanto, acreditar que as respostas advindas do objeto material e, ainda mais, das imagens antigas, são garantias perfeitas do acesso ao mapa cognitivo do homem pretérito. São reconstruções do presente que, por meio

de uma concepção do passado, intentam explicar nossos anseios de compreender determinados comportamentos culturais. Como produtor de imagens, o homem há milênios deixa representações pictóricas sobre diversos aspectos do mundo sensível ou imaginário. A imagem faz-se presente em diversas dimensões da vida social do ser humano. Está-se a todo tempo interpretando significados advindos de diversas formas de imagens. Portanto, investigar o sentido da imagem no passado é falar, inevitavelmente, de nossos questionamentos do presente.

Capítulo 2 – Cristianismo Antigo e Cultura Material

O objetivo do capítulo é contextualizar o cristianismo no mundo antigo, com ênfase no aspecto material e imagético. Fornecer-se-á aqui uma ideia do conjunto da documentação disponível para o estudo da temática abordada, assim como explicitações das dificuldades próprias dessa documentação. Parte do propósito do capítulo é apresentar como a documentação foi trabalhada por acadêmicos da área até então, sejam arqueólogos ou historiadores da arte. Outro foco é compreender as imagens paleocristãs não como um aspecto único, mas sim como parte de um todo maior, que é a visualidade do mundo romano. Também é essencial no capítulo investigar, a partir de fontes escritas, como este grupo, os cristãos, concebia a questão da imagem e produzia pareceres sobre o assunto.

2.1. Arqueologia e Cristianismo Antigo

A arqueologia investiga o passado a partir de objetos e estruturas remanescentes de sociedades pretéritas. É possível afirmar que é uma disciplina histórica, no sentido em que possui um desenvolvimento ligado ao momento em que é produzida e apreciada, pois toda visão sobre o passado é produto de seu próprio tempo. A história da arqueologia é a história do desenvolvimento de métodos, técnicas de pesquisa e ideias sobre o mundo material.

Os objetos fascinam as mais diversas culturas humanas e o hábito de colecioná-los, guardá-los ou expô-los ao público é comum a várias sociedades ao longo do tempo¹⁹. Se o início da arqueologia pode ser datado do período da Renascença, quando o desenvolvimento de antiquários e gabinetes de curiosidade priorizavam a coleta de objetos para estudar o mundo antigo, pode-se apontar que no mesmo período ou em poucos anos, arqueologia e cristianismo encontrar-se-iam. A partir do Humanismo, uma febre por descobrir monumentos e vestígios dos antigos disseminou-se, principalmente na Itália do *quattrocento*. Os círculos humanistas fazem menções em suas obras a expedições pelos sítios italianos, alguns provavelmente cristãos. No entanto, era raro que tais obras testemunhassem o resultado dessas expedições, provavelmente para esconder qualquer filiação destes humanistas ao paganismo. Mas, são provas de que o início de uma exploração sistemática de sítios antigos iniciava-se (PELLISTRANDI, 1978, p. 20).

¹⁹ Trigger (2004, p.27-35), em sua famosa obra sobre a história da arqueologia, (*The History of Archaeological Thought* - 1989) argumenta que já havia no mundo antigo e medieval um interesse por objetos dos mais variados tipos, fosse porque se acreditava em sua origem sobrenatural, fosse porque constituíssem vínculos tangíveis com o protótipo sagrado da criação. Entretanto, não havia nada que se assemelhasse a uma disciplina arqueológica no período. A conceituação e explicação da realidade desses objetos antigos eram puramente especulativas.

A cidade soterrada de Pompeia, no século XVIII, torna-se atrativa para aventureiros, que começam ali os primeiros rudimentos do que no futuro tornar-se-ia uma escavação. No entanto, na Itália, seria de fato nas catacumbas romanas que a pesquisa arqueológica começou. A primeira grande empreitada provém de um jovem de 18 anos, que em 1578 se depara com um achado inesperado na Via Salária, em Roma. Este é Antonio Bosio (1575-1629), um maltês enviado à Urbe como procurador dos reis das ilhas, que pode ser considerado o “primeiro arqueólogo cristão” ²⁰ (NICOLAI, 2009, p.11). Vive-se nesse momento a agitação da Reforma e os anseios da Santa Sé em afirmar a presença cristã em solo romano desde a mais tenra antiguidade. Pelo esforço de Bosio e de sua equipe, um primeiro esboço do que seriam os cemitérios cristãos emerge das profundezas de Roma, após séculos de esquecimento e escuridão. Sua investigação e exploração sistemática das necrópoles iniciaram-se na Via Tibúrcia, porém demoraram-se na Via *Appia*, mapeando a existência de mais de 30 sítios subterrâneos. Apesar de suas diversas expedições e anos de trabalho nos arredores de Roma, apenas uma obra póstuma foi deixada por Bosio, *Roma Sotterranea* (1634) ²¹.

O sucesso das descobertas de Bosio causou um verdadeiro mal aos cemitérios subterrâneos cristãos, pois deu início a uma corrida pela retirada de objetos das catacumbas. A Igreja Romana autorizou tais transferências, principalmente de artefatos que possuíssem qualquer valor como relíquia de mártires e santos. A Reforma Protestante do século XVI desafiava os dogmas da Sé de Roma e a descoberta de uma primitiva comunidade cristã em solo romano foi utilizada pelos católicos como um arsenal perfeito para combater os protestantes e hereges (SNYDER, 2003, p. 6). Os cemitérios provavam para a cristandade europeia que o cristianismo esteve ali desde o começo. Roma, portanto, possuía provas materiais de sua primazia, justificando, assim, a construção histórica que sempre afirmara seu poder como “cabeça da cristandade”.

Os reais fundadores da arqueologia cristã, para aquilo que se concebe como “arqueologia científica”, apareceriam apenas no século XIX: Giuseppe Marchi (1795-1860) e Giovanni B. De Rossi (1822-1894). Marchi era um padre jesuíta e seu interesse pela

²⁰ Ainda que Bosio possua o título de “primeiro arqueólogo cristão” por especialistas da área, *The Catholic Encyclopedia* (1908) aponta que a inauguração da pesquisa arqueológica voltada ao passado do cristianismo aconteceu pela obra do monge agostiniano Onofrio Panvinio (1530-1568) que entre 1554 e 1568 publicou dois importantes trabalhos voltados às antigas basílicas cristãs em Roma e às áreas sepulcrais cristãs da cidade (*De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis* e *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres Christianos et de eorum coemeteriis*).

²¹ Bosio pretendia publicar *Roma Sotterranea* em três volumes, os quais descreveriam as catacumbas romanas em mais de 200 desenhos. A obra foi finalizada em 1620. Porém, é apenas em 1634, cinco anos após sua morte, que a obra foi finalmente publicada. Quem a dispôs ao público foi Giovanni Severani, que, entretanto, editou-a e encurtou-a. De acordo com o artigo de Amy K. Hirschfeld (2008, p.20), os cortes propostos por Severani pretendiam zelar pelo material descoberto, evitando que causassem polêmica nos círculos protestantes.

arqueologia renovou as pesquisas sobre as catacumbas romanas, pois promoveu uma abordagem histórica e uma tipologia e datação dos cemitérios. Em 1837 Marchi publica uma coleção de inscrições cristãs e em 1840 projeta uma série monumental que cobriria arquitetura, imagens e esculturas cristãs. Seu trabalho levou a Santa Sé a estabelecer em 1851, pelo Papa Pio IX, a *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, encarregada da proteção e exploração científica das catacumbas romanas (NICOLAI, 2009, p. 12).

Se Marchi estabeleceu as bases para a nova disciplina, foi De Rossi (seu discípulo) quem coletou e publicou grande massa de dados sobre os registros materiais cristãos de Roma. Entre 1853 e 1861 viajou também pelo Mediterrâneo coletando fontes. Em 1864 publica o primeiro volume de sua monumental *La Roma Sotterranea Cristiana* (1864-1867). De Rossi contava com grande apoio da Sé romana, sendo favorecido pelo Papa. A Comissão de Arqueologia Sacra financiou diversas escavações e intervenções nos monumentos, protegendo-os de violações e saques. A popularidade extraordinária de De Rossi, sua extensa publicação no *Bullettino di Archeologia Cristiana* e suas variadas escavações pela Itália estimularam grande interesse pelo assunto ao longo do final do século XIX e do primeiro quartel do século XX (HIRSCHFELD, 2008, p.27).

Dos trabalhos de Marchi e De Rossi e do interesse vaticano pelo assunto, formou-se uma “escola de arqueologia paleocristã” (Snyder, 2003 p. 9), que se estenderia por toda a Europa. A escola contaria com nomes famosos na arqueologia do século XX como Garucci, Armellini, Stevenson, Marucchi, Kirsh, Wilpert, Martigny, La Blant, Dellatre, entre outros. Tal conjunto de pesquisadores formou a “escola romana”, responsável pelo estabelecimento de enciclopédias e catálogos de registros materiais cristãos primitivos. Comissionada e apoiada pela Igreja Católica, a “escola romana” interpretaria os dados arqueológicos à luz da literatura patrística e da tradição dogmática. Já nos anos 1920, entretanto, a descoberta de uma casa de culto cristão em Dura Europos (Síria) revolucionaria a disciplina, pois provava ao mundo que Roma não seria o local privilegiado de remanescentes materiais cristãos. E, além disso, não estariam limitados aos círculos funerários. Ao longo do século XX, métodos diversos de análise do material cristão primitivo diversificaram-se, principalmente com o intuito de interpretar os remanescentes cristãos antigos à luz de uma *cultura mediterrânica*.

No que concerne à metodologia empregada pelos pesquisadores para interpretar os remanescentes, Graydon F. Snyder (2003) em sua obra *Ante Pacem – Archeological Evidence of Church Life Before Constantine*, classificou as interpretações acadêmicas quanto aos registros paleocristãos em duas tendências ou escolas. Inicialmente, Snyder aponta a “interpretação dogmática”, própria da Escola de Roma. Assumia-se que o dado arqueológico dava suporte à tradição literária, sendo, portanto, suplemento para confirmar os escritos dos

Padres da Igreja. Assim, nos trabalhos da Escola de Roma há a tendência de se harmonizar a tradição literária com o dado material (2003, p.12). A datação do artefato, por sua vez, parecia ser pouco importante. Logo, atribuíam-se funções dogmáticas a determinados objetos ou imagens de interpretação muitas vezes posteriores ao período real das peças. Concepções teológicas pós-constantinianas confirmavam-se em registros, na maioria das vezes, anteriores à Paz da Igreja.

A partir dos anos de 1930 e 1940 aparecem os primeiros estudos em ambiente acadêmico alemão que rompem com as tendências da Escola de Roma. A sua maior alteração na metodologia era interpretar os remanescentes cristãos como símbolos de uma religião popular no contexto das variadas religiões e cultos mediterrânicos, propondo que os artefatos cristãos deveriam interpretar-se em comparação e analogia a outros artefatos do período, considerando o cristianismo como *Volkreligion*. Esta seria uma escola de interpretação que propunha o “Simbolismo Comparativo” ou uma “Metodologia Contextual”. Os trabalhos de Theodor Klauser (1894-1984) são os que representam melhor tal tendência. Snyder aponta que nesse período há também um crescente interesse pela arqueologia da Terra Santa, levando os olhos dos pesquisadores para o Mediterrâneo oriental, em especial para o Levante (2003, p.13-14).

A convicção metodológica de que os artefatos trabalham como suplemento para confirmar o que está presente no texto, aplicou-se, entretanto, continuamente à arqueologia paleocristã e à arqueologia bíblica. O texto sagrado, os textos patrísticos e os documentos canônicos da Igreja, segundo Snyder (2003, p.15), quando aplicados como ferramenta exclusiva para a interpretação dos remanescentes materiais cristãos, carregam três concepções errôneas sobre a “literatura sagrada”: pressupõe-se que representam uma situação histórica concreta, quando na verdade os textos podem ter um propósito tendencioso; pressupõe-se que a literatura sagrada é unívoca, quando na verdade demais vozes foram ignoradas, reprimidas ou, muitas vezes, assimiladas; e que literatura e prática estão em harmonia, quando, na realidade, estão em constante tensão, sendo, portanto, possível considerar que o texto não representa um reflexo literal do que seria de fato a religião. No cristianismo antigo uma variedade de “cristianismos” existiu lado a lado. Ortodoxia só passou a existir a partir do momento em que uma variedade ganhasse ascendência e os meios suficientes para suprimir as demais. Dessa forma, ao se considerar que o texto é a fonte primordial para se compreender os registros matérias antigos, em especial o texto sagrado, incorre-se no erro de silenciar vozes do passado e tomar como genuínos dogmas que, na realidade, são produtos de evolução histórica.

Expostas as teorias e escolas que se desenvolveram com o advento da arqueologia cristã, cabe neste momento uma consideração sobre o próprio histórico da interpretação da arte paleocristã. Parte do conjunto arqueológico disponível para o estudo do cristianismo antigo contempla imagens e símbolos, os quais fornecem indícios fundamentais para a compreensão de como os cristãos antigos organizavam-se e compreendiam o mundo a seu redor.

A maior parte desses remanescentes materiais, principalmente aqueles em que é possível identificar uma datação mais antiga, é proveniente do sítio de Roma e de seus arredores. Segundo Jensen (2004, p. 751), não significa, entretanto, que o ambiente romano-italiano possuísse, em razão da maior existência de vestígios em seu território, qualquer primazia na fabricação ou no desenvolvimento de uma cultura material cristã na Antiguidade. É um “acidente histórico”, pois muitos dos belos sarcófagos cristãos pré ou pós-constantinianos encontrados em Roma, assim como os registros iconográficos de afrescos funerários, eram também produzidos provavelmente na Ásia Menor e em determinados locais do Oriente Próximo, onde havia comunidades cristãs até mesmo maiores do que as de Roma. Esta consideração, portanto, é bastante válida essencialmente para os vestígios mais antigos, anteriores ao século IV. De fato, as cidades do Mediterrâneo Oriental como Antioquia, Alexandria e Éfeso possuíam comunidades cristãs ativas e em constante expansão, como descreve o Novo Testamento (At. 13 1-13; 13 2-4; 15 35-40; 16 12-40; 18 23). A descoberta da casa cristã em Dura Europos na Síria c.240 é prova que a arte cristã existia nessas cidades orientais. No entanto, ainda permanece como um dos poucos indícios (SPIER, 2007, p.3).

Além da circunscrição geográfica restrita, faz-se necessário apontar a limitação temporal da arte paleocristã. Há fraca evidência de cultura material nos dois primeiros séculos de nossa era. Apenas a partir do século III é possível encontrar materiais, os quais são cabíveis adjetivar de “cristãos”²². É possível considerar o aparecimento de uma “arte cristã”

²² Para o historiador da arte Jàs Elsner (2003), os historiadores da religião têm concebido como fluidas as relações entre judeus, cristãos e politeístas tradicionais, sendo que nenhum desses cultos é em si mesmo monolítico. Assim, o autor acredita que apontar um objeto de arte como “cristão” ou “judeu” ao longo dos séculos III e inícios do IV não auxilia na compreensão das interconectividades mediterrâneas na Antiguidade Tardia. Para ele, não é clara a distinção entre judaísmo e cristianismo como categorias religiosas nesses períodos. Elsner crê que tal distinção é produto da literatura do século XIX e início do XX, por razões puramente apologéticas. O problema todo advém, no entanto, em apontar o que seria a arte judaica. Nas palavras do autor: “*Creio que devemos estar conscientes da possibilidade de que os símbolos judaicos como a Menorah ou o Tabernáculo não eram necessariamente e exclusivamente utilizados somente por judeus, embora no seu uso pelos judeus possa desenvolver significados específicos, os quais podem ter sido usados por algumas comunidades judaicas como definição de sua fé. Podem ter sido utilizados também por cristãos e mesmo por pagãos sincréticos*” (p.117). (“I myself think that we have to be aware of the possibility that Jewish symbols like the menorah or Torah shrine were not necessarily and exclusive used only by Jews, although in their use by Jews they may have developed some specific meanings which came to be seen by some Jewish communities as definition of their faith. They may have been used also by some Christian constituencies and even by syncretistically-minded pagans”). Tradução nossa.). O tema é polêmico, porém bastante elucidativo ao considerar

apenas por volta de fins do século II e inícios do século III, durante a era dos Severos (180 - 240) (FINNEY, 1994, p. 99; JANSEN, 2000, p.9).

O corpo limitado de objetos e imagens cristãs nos primeiros séculos possui um histórico de interpretação. Desde o século XIX acadêmicos discutem a razão da fraca evidência da arte cristã durante os três primeiros séculos e o porquê do posterior aumento do interesse em transformar o cristianismo “visível”. Segundo Charles-Murray, em artigo seminal sobre o assunto (1977, p.304) - o qual será em seguida apresentado - o primeiro a questionar a origem da arte cristã foi Joseph Ernest Renan (1823 – 1892) ²³, concebendo que uma “arte cristã” ter-se-ia originado a partir do laicato, pois o cristianismo seria uma religião pura, normativa e iconófila devido a sua matriz judaica. Assim, o cristianismo é avesso à imagem, arte ou qualquer tipo de representação. O que ocorre a partir do século III, para Renan, é o aparecimento de uma arte como resultado de um processo de transplante do cristianismo para o mundo greco-romano, sempre aberto e receptível à arte. O cristianismo teria precedido sua natureza iconófila devido a pressões do laicato e sua expansão pelo mundo romano. Logo, a arte foi um produto inevitável deste transplante. Já para Finney (1994, p.8), a ideia da fraca evidência de registros materiais nos primeiros séculos do cristianismo, atrelada à concepção de que a arte é um produto de fora da Igreja, é concebida pela primeira vez a partir do trabalho do teólogo luterano Adolf Von Harnack (1851 – 1930) ²⁴, que apontava o cristianismo como uma religião pura em essência, de simples semitas vivendo a mais alta moralidade nas paisagens áridas da Palestina. O aparecimento de arte nos círculos cristãos pelo Mediterrâneo seria produto da introdução de elementos helênicos exteriores ao cristianismo, os quais o “paganizaram”. As intrusões helênicas, como a veneração de imagens, por exemplo, eram oriundas das pressões das massas conversas e isso teria feito a Igreja afastar-se progressivamente da moralidade e da espiritualidade originais do cristianismo semita e aproximar-se do gosto dos gentios.

As ideias de Harnack e o peso desta tradição depositaram-se nos trabalhos do historiador da religião e teólogo alemão Theodor Klauser (1894 – 1984), que publicou entre 1958 a 1968 uma série de estudos devotados à arqueologia e história da arte, a maioria destes voltados aos séculos III e IV ²⁵. O objetivo de Klauser era provar, por meio de fontes arqueológicas, a oposição dos cristãos antigos em relação à arte. Provava que nada anterior ao

as diversas culturas mediterrânicas em interação. O ponto aqui, no entanto, é apenas ressaltar que pesquisas recentes procuram ressignificar algumas imagens e temas, derrubando a ideia de que os mundos pagãos, cristãos e judaicos seriam blocos monolíticos sem qualquer interação.

²³ *Histoire des origines du christianisme* (História das origens do cristianismo), 7 vols. (1863-1881).

²⁴ Suas obras mais conhecidas são o *Lehrbuch der Dogmengeschichte* (Manual de história do dogma, 3 vols. (1886–1890) e a série de palestras *Das Wesen des Christentums* (A essência do cristianismo, 1900).

²⁵ *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum*. Bd. 1–10. 1958-1968. (Estudos do desenvolvimento da arte cristã vol 1- 10).

século III, além de papiros, poderia ser datado como cristão e concluía que em seu início, o cristianismo foi uma forma religiosa essencialmente iconófoba e anicônica (Finney, 2004 p.9). A origem da arte cristã estaria na vontade do laicato em opor-se aos ensinamentos do clero, ou seja, a arte, para Klauser, é produto de um desafio do laicato perante a doutrina oficial do clero (CHARLES-MURRAY, 1977, p.306).

A teoria de Klauser sobre a arte cristã pode ser resumida na seguinte estrutura (Finney, 1994 p. 10):

- 1- Como produto do Judaísmo, o Cristianismo é uma religião hostil à imagem (iconófoba) e oposta a seu uso na prática religiosa (anicônica).
- 2- Pressões do laicato, a partir das conversões ao longo dos séculos III e IV, deram origem à produção de figuras. Estas figuras são produto de um laicato não educado na liturgia e iconófilo, especialmente para aqueles que não compreendiam a tradição da palavra escrita e demandavam imagens para poder compreendê-la.
- 3- A introdução da arte e das imagens na Igreja significou uma transgressão da atitude original cristã em relação ao assunto. Nesse sentido, Klauser atribui significado para o papel do clero e do laicato na formação da doutrina cristã, concluindo que a arte antiga cristã nasce como resultado de um conflito entre clero (a tradição) e laicato (sob influência da iconofilia presente no mundo greco-romano).

As respostas para a teoria de Klauser apareceram após uma década da publicação completa de *Estudos do desenvolvimento da arte cristã*. Em 1977, a freira e teóloga inglesa Mary Charles-Murray publica um artigo desafiando as propostas de Klauser. Em *Art in the early Church*, a autora revê os argumentos que dão sustentação ao teólogo alemão. Para Charles-Murray, as propostas de Klauser pretendem harmonizar os elementos materiais com os escritos dos Pais da Igreja, porém as obras dos padres não possuem consistência oficial em discutir o problema da arte e da imagem. Para ela, o ambiente acadêmico alemão de fins do século XIX e inícios do século XX pretendia conceber um judaísmo puro e, por consequência um cristianismo moralista e severo. Nas palavras da teóloga (p.309):

“Parece-nos que os protagonistas da teoria da hostilidade basearam-se em uma consideração errônea sobre o assunto. Isto se corrobora se focalizarmos brevemente na suposição que está na base dessa teoria: que o Judaísmo histórico era anicônico, devido ao reforço contínuo da prescrição legal. Presumivelmente esta ideia também se relaciona às teorias produzidas na Alemanha de fins do século XIX; uma visão padrão da atitude judaica para com a imagem num período em que a análise da atitude cristã baseava-se então naquela

feita pelo amigo de Harnack, Schürer, que afirmava categoricamente que “o Judaísmo rejeitava qualquer tipo de imagem de homem ou animal”, e concebia a proibição fundamentada na lei mosaica. Que esta visão do problema seja tomada em absoluto parece extraordinária, devido ao fato de que a história do Velho Testamento por si só demonstra que a lei nunca foi interpretada completamente na proibição de imagens. As descrições do Templo e do palácio de Salomão vêm súbito à mente, também a modelagem da serpente de bronze por Moisés”²⁶.

Para Charles-Murray, a questão de que o cristianismo era iconóforo desde o princípio baseia-se na tradição alemã oitocentista, a qual aponta como “teoria da hostilidade”. Esta teoria baseava-se na evidência do judaísmo moralizante, o qual jamais teria produzido qualquer tipo de imagem. A arte para os protestantes do norte da Europa denigriria a essência pura do judaísmo e do cristianismo, quando, na realidade, o próprio texto sagrado fornece menções antigas da existência de certos trabalhos de arte. Para a teóloga, não se concebia a Lei como proibição artística literal. A questão estaria nas imagens que seriam permitidas e naquelas não permitidas. Tomando o texto do Concílio de Elvira, na Espanha (c. 300) e os registros arqueológicos, Charles-Murray conclui que a arte existe sim na Igreja e a questão realmente permanece em que tipo de arte se pode produzir (1977, p. 318).

O historiador e arqueólogo norte-americano Paul Corby Finney em sua obra *The Invisible God: The Earliest Christians on Art* (1994) discute o problema da escassez de vestígios materiais do cristianismo primitivo, considerando a própria produção de uma “cultura material cristã”. Finney aponta que, de fato, há ausência de dados concretos sobre a produção de objetos que sejam identificados como “cristãos”, ou qualquer indício de arte que seja anterior ao século III. Segundo o autor (p.99), tal premissa tem levado a três generalizações inter-relacionadas. Primeiro, que os antigos cristãos (como seus predecessores judeus) opunham-se à arte ou a qualquer tipo de representação visual. Em segundo lugar, eram espirituais (entenda-se aqui antimaterialistas) e isto, portanto, explicaria sua aversão às artes em geral. Por fim, os cristãos primitivos seriam de um “outro mundo”, pois estariam esperando a *Parousia*, o retorno de Cristo, e por este motivo, não produziram nada em forma material, incluindo a arte.

²⁶ “(...) It seems therefore that the protagonists of the hostility theory have begun with a wrong assumption: that historical Judaism itself was aniconic because of continuous enforcement of the same legal prescription. Presumably this idea is also to be related to theories held in Germany at the end of the nineteenth century; for the standard view of the Jewish attitude toward images at the time when the analysis of the Christian one was being made was based on that of Harnack’s friend Schürer, who stated categorically that ‘Judaism rejected all images of men and animals’, and regarded the prohibition as founded on the mosaic law. That this view of the fact that history of the Old Testament itself shows that the law was never interpreted as completely forbidding images. The descriptions of the Temple and the palace of Solomon immediately come to mind, the fashioning of the Brazen Serpent also (....)”. Tradução nossa.

As três generalizações acima apontadas serviriam, portanto, para justificar a ausência de registros materiais, ao mesmo tempo em que afirmam a pureza e rigidez dos cristãos dos primeiros séculos. Finney desafia essas generalizações, ainda que seu problema seja basicamente o mesmo: a escassez de indícios materiais cristãos antes do século III. Por mais que os papiros atestem a existência de comunidades cristãs, realmente nada prova até o momento a existência de um objeto para uso exclusivo dos seguidores de Cristo. Para construir uma explicação sobre tal ausência de fontes materiais, Finney faz uma analogia com o período pré-histórico, aproximando seu problema da realidade dos arqueólogos e historiadores que estudam este período (1994, p.102):

“A falta de evidência de documentação literária para a Pré-História não impede os pré-historiadores de discutir as crenças e ideias de seus sujeitos, mesmo que o conhecimento *sensu stricto* destas coisas (quando o sujeito está morto) requeira a sobrevivência de evidência escrita ou sua equivalente oral. Por analogia com a Pré-História, a ausência de arte ou outra evidência material anterior ao ano 200 que seja distintiva não deveria impedir-nos de discutir a provável condição material que moldava o Cristianismo antigo”²⁷.

Assim, a construção de hipóteses é mais importante do que desvendar as causas, inacessíveis, da falta de registros. Sem dúvida, estudiosos da arte cristã antiga, principalmente em ambiente protestante germânico, voltavam-se para o passado do cristianismo, afirmando que o contato dos cristãos com o mundo material havia transformado sua pureza original em mero paganismo idólatra. O ponto fundamental de Finney é que o cristianismo em essência não pode ser considerado um culto completamente oposto ao uso e confecção de arte. O autor rejeita a ideia dos primeiros cristãos puramente espirituais e antimaterialistas, justamente por essa ser uma reconstrução própria do protestantismo liberal oitocentista. Transpunha-se para o cristianismo antigo uma pureza original, a qual teria sido perdida a partir do momento de contato estreito com a visualidade do mundo greco-romano (1994, p.104).

Os cristãos seriam, por fim, invisíveis na sociedade romana imperial até por volta do ano 200? O número de adeptos do culto era, certamente, pequeno. Para o final do século III, segundo estimativas modernas, a população do Império Romano estava em torno de 60 milhões de almas. Estima-se que destas, menos de 5% representariam os cristãos. Num

²⁷ “(...) the absence of literary-documentary evidence in prehistory does not prevent prehistorians from discussing the beliefs and ideas of their subjects, even though *sensus scripto* knowledge of these things (when the subject is dead) requires the survival of written evidence or its oral equivalente. By analogy with prehistory, the absence before 200 of art and other material evidence that is distinctive should not prevent us from discussing the probable material conditions that shaped early Christianity”. Tradução nossa.

crescimento natural (historicamente inviável, no entanto) este percentual se revelaria em cerca de 200 mil cristãos no começo do século III e cerca de um milhão por volta do ano 250. Sem contar que em inícios do século ainda não haviam sofrido perseguição sistemática (EBNER E MARKSCHIES, 2012, p 52). Para Finney, os cristãos eram evidentemente um grupo muito reduzido e culturalmente muito heterogêneo. Não se representavam ainda como um grupo separado e muito menos com um *ethnos* distinto, nem mesmo os de fora de sua comunidade os consideravam assim. Um grupo diminuto que não produzia nada de distintivo. Portanto, até o século III, os cristãos permanecem mudos no registro arqueológico. Sabe-se que lá estão, porém é uma tarefa difícil detectá-los (1994, p. 106).

Para concluir sua argumentação e lançar sua hipótese, o arqueólogo comenta:

“A razão para o não aparecimento de uma arte cristã anterior a 200 não possui nada em comum com o princípio de os cristãos serem avessos à arte, ‘de outro mundo’ ou antimaterialistas. A realidade é simples e mundana: os cristãos não possuíam terra e capital. A arte requer ambos. Assim que adquirem terra e capital, os cristãos começam a experimentar por meio de suas próprias formas a arte. Mas, para o primeiro segmento de sua história, permanecem materialmente indistintos, um grupo invisível dentro das religiões do tecido greco-romano, todas elas definidas e identificadas por meio de linhas étnicas” (FINNEY, 1994, p.108) ²⁸.

Assim, seguindo a hipótese deste pesquisador, os cristãos existem no Império, porém a falta de recurso financeiro os impede de desenvolver aspectos materiais de sua prática religiosa. É uma questão puramente mundana, como aponta o autor. A partir do momento em que o cristianismo expande-se e atinge a esfera dos mais abastados, trabalhos de arte começam a surgir. É possível que tenha adaptado sua realidade cultural àquilo que fosse viável para a comunidade. O Império Romano era um todo complexo e multifacetado, abrigando diversas seitas e crenças. Porém, para os cristãos antigos a adaptabilidade ao ambiente permitia sua invisibilidade material. O recurso financeiro é indispensável à arte. É possível que produzissem em pequena escala algum tipo de artefato ou iconografia, porém os olhos modernos podem ser incapazes de definir esses objetos e imagens como “cristãos”.

²⁸ “The reason for the nonappearance of Christian art before 200 have nothing to do with principled aversion to art, with otherworldliness or with antimaterialism. The truth is simple and mundane: Christians lacked land and capital. Art required both. As soon as they aquaried land and capital, Christians began to experiment with their own distinctive forms of art. But for the earliest segment of their history they remained materially indistinct, an invisible group within the warp and woof of Greco-Roman religions, all of them defined and identified along ethnic lines”. Tradução nossa.

Na tradição católica contemporânea, a inexistência de imagens no cristianismo primitivo parece não ser resultado de um aniconismo ou aversão às artes. O historiador da arte Juan Plazaola aponta que a imaginação e sensibilidade dos cristãos, a partir do desenvolvimento do dogma, é que levaram o grupo a expressar-se por meio de imagens, geralmente abstratas e ornamentais. Por mais que alguns apologistas cristãos dos primeiros séculos condenassem as imagens pelo medo da idolatria, a arte paleocristã vai progressivamente transformando-se de abstrata para icônica. É uma lenta sedimentação. A arte não poderia vir “pronta”, mas apenas com o crescimento e desenvolvimento do culto cristão. Não seria uma mera “paganização” ou “helenização” do cristianismo antigo:

“(…) do mesmo modo pensamos que não seja justo conceber o nascimento da iconografia cristã como uma ‘paganização’ ou ‘helenização’ da massa laica, pois tal explicação deixa de lado a causa mais determinante: o aprofundamento do mistério da encarnação na vida da comunidade cristã e a formação de uma sensibilidade correspondente a tal fé. A contaminação cultural do helenismo e do animismo pagão pode ter influência parcial sobretudo no abuso de alguns iconófilos, não somente no século VIII, mas periodicamente, provocando reações violentas de alguns setores mais elitistas e espiritualistas” ²⁹ (PLAZAOLA, 2001, p.43-44).

Pelo percurso aqui apresentado, a relação entre cristianismo e arqueologia pautou-se, fundamentalmente pela disponibilidade das fontes. Desde a descoberta dos registros mais antigos, o batistério e casa de culto cristã em Dura Europos e as catacumbas de Roma, a demora dos cristãos em fazerem-se visíveis pelo Império têm suscitado especulações sobre o caráter próprio do cristianismo antigo, concebido pelos protestantes como anicônico e avesso às artes desde seu princípio, devido à matriz judaica. Para os católicos, os registros antigos confirmam a composição da doutrina e, portanto, as imagens são um produto natural do desenvolvimento do dogma. Se não eram produzidas, é porque ainda não era o momento ideal para a expressão plástica.

Dentre as diferentes interpretações possíveis para os registros materiais cristãos antigos, as duas vias interpretativas referem-se a duas possibilidades de compreensão do desenvolvimento do cristianismo na antiguidade. Aquela ligada à Escola de Roma, cujos

²⁹ “(…) allo stesso modo pensiamo che non sia giusto concepire la nascita e la diffusione delle immagini nel mondo Cristiano come una ‘paganizzazione’ o un’ellenizzazione delle masse laiche, perché tale spiegazione accantona la causa più determinante: l’approfondimento del mistero dell’incarnazione nella vita delle comunità Cristiane e la formazione di una sensibilità corrispondente a tale fede. La contaminazione culturale dell’ellenismo e dell’animismo pagano poté influire parzialmente, soprattutto sugli abusi di alcuni iconofili che, non solo nel secolo VIII ma periodicamente, provocarono reazione violente in alcuni settori elitari e spiritualisti”. Tradução nossa.

trabalhos, até hoje, procuram harmonizar as fontes arqueológicas com o texto patrístico, representa a tradição. Já aquela do “Simbolismo Comparativo” ou “Metodologia Contextual” busca compreender os vestígios materiais a partir de um contexto mais amplo, que é o das religiões no Mediterrâneo. No entanto, de início, esta escola produziu, com os trabalhos de Klauser, uma visão estática e moralista do cristianismo, compreendendo-o como algo especial entre os diversos cultos e credos mediterrânicos, devido a seu caráter, acreditava-se, exclusivista e avesso à representação imagética.

Demonstrou-se que a perspectiva acima tem passado por revisionismo nas últimas décadas do século XX e ganha força no novo século, pois aponta que a ausência material de artefatos ou arte que possa ser identificada como “cristã” não necessariamente é consequência de um cristianismo avesso à imagem e à arte. Os primeiros cristãos podem sim ter evitado a produção de imagens, porém é possível, como considera Paul Corby Finney, que utilizassem artefatos que para os olhos modernos são indistinguíveis do meio pagão. Quando o grupo cresce consideravelmente e possui recursos para tornar seu culto algo elaborado na questão material, o fizeram, ainda que timidamente e apenas a partir do século III.

2.2. Cristianismo e mundo romano

Mesmo passados mais de dois mil anos da morte de seu mestre, os cristãos representam uma das maiorias religiosas do planeta. O cristianismo atravessou séculos, sofreu rupturas e reelaborou-se. O mistério do “Verbo que se tornou carne e veio ao mundo para redimir os pecados humanos” é parte do substrato que forma a civilização Ocidental. Ainda levanta debates, impregna nossas noções estéticas e desafia a ciência moderna. Este item, contudo, não pretende ser uma “história completa do cristianismo” na antiguidade. Seria demasiado complexo e embora seja rica e repleta de conflitos, disputas e agonias, a história que pretendemos aqui esboçar é da relação do cristianismo com o mundo romano. Pretende-se fornecer neste espaço um sustentáculo histórico que apresente em linhas gerais o desenvolvimento do cristianismo no Império. Este recorte justifica-se, pois é principalmente de Roma e das cidades italianas que provêm as imagens que compõem o Banco de Dados e Imagens Paleocristãs. Compreender como e por que o cristianismo penetra os diversos poros imperiais é imprescindível para estabelecer um contexto para o entendimento das imagens. Os períodos, locais e momentos político-sociais são fundamentais para o raciocínio baseado na Arqueologia da Imagem.

De início, os cristãos são judeus. Entretanto, diferem-se do Judaísmo pelo fato de considerar Jesus de Nazaré o messias. O Judaísmo antigo não era um bloco religioso

monolítico e, embora fosse considerado pela sociedade greco-romana circundante um culto exclusivo e seus adeptos uma raça à parte (CHADWICK, 1993, p. 9), várias eram as seitas que o compunham no início do século I e diferenças marcantes poderiam ser notadas entre os judeus da Palestina e aqueles espalhados pelas cidades do Mediterrâneo, conhecidos como “judeus da diáspora”. Enquanto os judeus da Judéia, principalmente os de áreas semijudias como a Galileia, tendiam a ser “pobres, retrógrados, obscurantistas, intolerantes, fundamentalistas, incultos e xenófobos, os da diáspora eram expansivos, ricos, cosmopolitas, bem ajustados às normas romanas e à cultura helenística, alfabetizados, falantes de grego e abertos a ideias” (JOHNSON, 2001 p. 21). A história do judaísmo antigo apresentava duas tendências conflitantes: a da intransigência religiosa e do exclusivismo xenófobo e aquela dos profetas que anunciavam o dia em que os pagãos juntar-se-iam aos judeus em prol da adoração ao Deus único (SIMON E BENOIT, 1987, p. 51).

Escolhidos por Javé, os judeus esperavam o messias, aquele que por ser o “ungido” realizaria a restauração nacional. Para os cristãos, Jesus era o messias e sua história de ressurreição seria totalmente cabível à profecia judaica. Muitos judeus do século I, entretanto, não esperavam por um messias puramente humano, mas uma figura derradeira do “Filho do Homem”, essencialmente sobre-humana e misteriosa (SIMON E BENOIT, 1987, p.69). A ideia de ressurreição, com a possibilidade de um corpo voltar à vida não era única da história de Jesus, muito menos desconhecida pelo mundo pagão (FREEMAN, 2009, p. 35). A profecia judaica e o mito pagão providenciavam o contexto no qual a história de Jesus fazia sentido tanto para os judeus, como para os gentios ³⁰.

A documentação romana mais antiga compreendia a controvérsia entre cristãos e judeus como pertencente à lei judaica. Somente no momento em que ultrapassava tal delimitação é que as autoridades romanas intervinham na questão (CHEVITARESI, 2006, p.162). Por mais que os judeus protestassem, a atitude romana à pregação cristã na diáspora judaica e nas cidades do Mediterrâneo oriental era geralmente neutra e até mesmo benevolente (SORDI, 1986 p. 24). O proselitismo cristão do século I expandiu-se rapidamente pelas cidades da Síria, do Levante, da Ásia Menor e da Grécia, sendo os seguidores de Jesus

³⁰ O historiador Charles Freeman (2009, p.35) confirma que a ideia de ressurreição dos mortos já era difundida entre os pagãos a partir de um trecho do escritor cristão apologista Justino Mártir (*Primeira Apologia* Cap. XXI), o qual nota: “(...) quando dizemos também que o Verbo, que foi o primeiro nascimento de Deus, produziu-se sem união sexual, e que Ele, Jesus Cristo, nosso Mestre, foi crucificado e morto, e levantou-se novamente, e ascendeu aos Céus, propomos nada diferente do que vocês acreditam e consideram filhos de Júpiter”. “(...) when we say also that the Word, who is the first-birth of God, was produced without sexual union, and that He, Jesus Christ, our Teacher, was crucified and died, and rose again, and ascended into Heaven, we propound nothing different from what you believe regarding those whom you esteem sons of Jupiter”. Em nota, o autor aponta que na arte romana iconografias do imperador sendo recebido nos céus, às vezes em espírito, às vezes em carruagens, eram bastante comuns.

primeiramente denominados de “cristãos” em Antioquia ³¹ (de acordo com At. 11, 26). Passava-se a reconhecer os cristãos como um culto à parte, uma fração autônoma, fora das redes das sinagogas. Com a destruição do Segundo Templo de Jerusalém pelo imperador Tito em 70, os judeus espalham-se ainda mais pelo mundo romano e com ele os judeus-cristãos. A partir desse momento, a distinção entre os dois grupos parece tomar forma (GOUGH, 1969 p. 41).

O famoso Concílio Apostólico de Jerusalém, c. 48, teria representado uma primeira tentativa de diálogo suprarregional para discutir as divergências no seio da Igreja primitiva. A circuncisão é o primeiro tabu. Reunindo os apóstolos, as tendências petrinas e paulinas opõem-se na questão sobre a incorporação dos pagãos. Segundo Ga. 2, 14, Paulo teria enfrentado Pedro por este forçar os pagãos a adotarem costumes judeus. A defesa de Paulo era pela “comunhão das mesas” entre judeus conversos e gentios. Esse foi o propósito de suas missões pelo Mediterrâneo. Mirava o Império Romano, valendo-se de sua estrutura de cidades, estradas pavimentadas e rotas marítimas. A missão paulina tinha apostado em Roma (EBNER E MARKSCHIES, 2012, p. 25) e Paulo mudaria o foco da pregação cristã, dos ensinamentos de Jesus propriamente, para o drama de sua crucificação pela redenção da humanidade. Com seu conservadorismo moral, expandiria sua cristologia pelo mundo romano, preocupado em estabelecer o “universalismo” cristão. Transformou Jesus, o qual, no entanto, jamais conhecera, de um mestre espiritual da longínqua Galileia no crucificado e ressurreto “Cristo” universal (FREEMAN, 2009, p. 47).

É difícil, contudo, falar de “cristianismo”, como religião constituída e conhecida, até por volta da metade do século II. Antes disso, o cristianismo ou está no judaísmo, ou fora dele, mas sem constituir-se ainda um culto desprendido de sua matriz judaica. Essa corrente religiosa não tem uma data própria de nascimento, a não ser que se adote a ideia de que a Igreja nasceu com a morte de Jesus. Entretanto, o que se assiste no decorrer do século II é a marginalização das comunidades cristãs de origem judaica em benefício daquelas de origem gentia (COURBIN, 2009, p. 22).

Para Johnson (2001, p. 16-18), o mundo mediterrânico encontrava-se “pronto” para o cristianismo. Segundo o autor, a filosofia começou a dirigir-se cada vez mais para a conduta íntima, o que seria o esboço de uma “religião pessoal”, ou seja, o que antes era social tornava-se agora assunto pessoal: a natureza da alma e o seu futuro e a relação entre universo e eternidade. Entretanto, o mundo helênico dificilmente seria capaz de responder a tais

³¹ Antioquia, na Síria, tinha predominância helenística e a comunidade cristã ali estabelecida admitia *gregos* após o batismo sem necessidade de circuncisão. A designação *christianói* (“cristãos” ou “seguidores de cristo”) começa a ser encontrada na documentação da cidade produzida pelos magistrados romanos (EBNER E MARKSCHIES, 2012, p. 18-19).

indagações. Possuía uma cosmologia bem elaborada, porém faltava-lhe a imaginação necessária para conceber uma mistura entre real e ideal. Estava-se esperando por Deus. Assiste-se, em fins do século I a.C., a uma proliferação de cultos orientais, dos quais os deuses eram vistos como “Senhores”. Há um crescimento da busca pelo culto ao soberano, uma tendência acentuada ao monoteísmo. Para Johnson, “os homens procuravam não apenas um deus, mas Deus, o Deus”. Ainda segundo o autor, por mais que os cultos de mistério orientais fossem sincretizados e sofisticados, eram incapazes de proporcionar uma explicação sobre o homem e seu futuro. Então, brotaria, a partir do judaísmo, uma religião interior que se apoiava no esforço do indivíduo, a grande elaboração do mundo tardo-antigo: o cristianismo. O judaísmo, sozinho, não poderia cumprir o plano de tornar-se o grande articulador dos anseios da filosofia helênica do momento. Embora fossem admirados pelos pagãos por sua vida familiar estável, seu apego à castidade, pelo valor que atribuíam à relação entre pai e filho e a rede de caridade que estabeleciam entre suas comunidades, os judeus não possuíam uma doutrina organizada e sua história peculiar e costumes étnicos afastavam conversões³².

Quando o cristianismo chegou a Roma? O centro do Império era uma capital cosmopolita e no século I vários eram os grupos de estrangeiros que habitavam a cidade. Os judeus estavam entre os maiores. Várias eram as concessões que receberam por ter apoiado a ascensão de César. Por isso, eram isentos de serviço militar, podiam coletar livremente taxas para o Templo e tinham liberdade de culto e outros ritos próprios de sua cultura. A maior e mais antiga colônia judaica de Roma ficava na Transtiberina (hoje o Trastevere), mas também se estabeleceram na Suburra, junto ao *Campus Martius*, e próximos da Porta Capena (JEFFERS, 1995, p. 23-24). É evidente que os primeiros cristãos romanos provinham de grupos judaicos convertidos da cidade. Segundo a tradição, atribui-se ao apóstolo Pedro o maior papel na evangelização da capital, tornando-se seu primeiro bispo. Entretanto, é impossível traçar a presença física de Pedro em Roma. Paulo teria chegado à capital por volta do ano 60 e o cristianismo da Urbe ainda não possuía qualquer organização central (At. 28, 15). (PERROT, 1996, p.12). Acredita-se que seu martírio teria acontecido durante a perseguição de Nero em 64.

Nos séculos I e II, os cristãos reúnem-se em congregações domésticas e essencialmente autônomas, com pequena organização central. Segundo Jeffers (1995, p. 57-58), utilizaram associações romanas e as sinagogas judaicas como modelo dessas

³² Paul Johnson é um historiador judeu. Esta sua obra sobre a História do Cristianismo, originalmente publicada em 1976 (*A History Of Christianity*), principalmente no que concerne ao período mais antigo sobre os cristãos, demonstra claramente o importante papel judaico na origem do cristianismo, muitas vezes negligenciado. Para o autor, o cristianismo teria capitalizado muitas das vantagens do judaísmo e assumiria seu papel prosélito. Johnson aponta que os judeus da diáspora caminhavam para fazer de seu culto uma religião universal, mas teriam abraçado o cristianismo quando surgiu a oportunidade (p. 22).

organizações. Ainda conforme esse autor, o local de encontro de uma associação romana possuía um pátio aberto para reuniões, uma sala de jantar e cozinha e um pequeno templo dedicado à divindade protetora do grupo. Já as sinagogas eram exclusivamente judaicas, sendo uma associação com fins primariamente religiosos e sociais, porém também educacionais, jurídicos e caritativos. No entanto, as igrejas domésticas cristãs acabavam “entre dois fogos”: Não possuíam dos romanos a proteção legal que existia para as sinagogas judaicas e, ao mesmo tempo, recusavam-se a aderir a “comunhão de culto” proposta pelo Império, evitando o culto imperial e as práticas públicas do paganismo estatal (EBNER E MARKSCHIES, 2012, p.45). As igrejas domésticas mais antigas da cidade ficaram conhecidas pelo *Liber Pontificalis*, documento do século VI, como igrejas titulares (*tituli*) de Roma³³, cerca de vinte e cinco em inícios do século II.

A existência do cristianismo na documentação romana aparece pela primeira vez em Suetônio (*Vitae* V 25, 4), quando em 49 o imperador teria expulsado de Roma os judeus, alegando que provocaram desordens, *impulsore Chresto*. É possível que a pregação cristã criasse atritos entre as comunidades judias da cidade. Sem conceber distinção entre judeus e cristãos, a autoridade romana baixara uma ordem de expulsão geral (SIMON E BENOIT, 1987, p.130). Tácito (*Ann.* XV 44, 2-5) concebe os cristãos como os grandes culpados do incêndio de Roma em 64. Embora não concorde com a conexão, mostra-se convencido de que os cristãos são culpados de superstição (*exitiabilis superstitio*) e de ódio ao gênero humano (*odio humani generis*). Com Nero, a acusação de *superstitio illicita* começa a ser aplicada aos cristãos, marcando para as autoridades romanas que o cristianismo é um grupo separado do judaísmo (CHEVITARESI, 2006, p.167). Aqui teria início a relação entre cristianismo antigo e a perseguição das autoridades romanas.

Para Sordi (1986, p. 160), o século II seria um período de contrastes. Por um lado é uma época de “iluminismo”, na qual a filosofia antiga dá seus últimos lampejos com Marco Aurélio. Por outro lado, assiste-se a um declínio do empirismo e da fé na razão. A influência do misticismo e da mágica tornam-se grandes pautas, enquanto as filosofias de Pitágoras e Platão são negligenciadas de maneira geral. O cristianismo, segundo a autora, sofreria críticas tanto de racionalistas como dos místicos. Os primeiros compreendiam os cristãos como os culpados por trazerem a ira dos deuses devido a seus ensinamentos de ateísmo e falta de piedade, quebrando assim o compromisso entre os humanos e os divinos (a *Pax Deorum*). Os

³³ O documento afirma que no século I o Papa Anacleto, por ordem de São Pedro, ordenou vinte e cinco presbíteros para vinte e cinco igrejas titulares. Afirma também que o Papa Dionísio (259-68) cedeu os *tituli* aos presbíteros como residência. Já o Papa Marcelo (308-9) tornaria tais *tituli* centros da administração eclesiástica (JEFFERS, 1995, p. 67). Segundo Jeffers, entretanto, não há outra evidência além deste documento que comprova tais afirmações. Mas, o peso da tradição poderia indicar a origem pré-constantiniana dos *tituli* de Roma.

segundos, por sua vez, acusavam-nos de serem irracionalmente dogmáticos. Para a mentalidade antiga, faltava aos cristãos aquilo que seria essencial a um culto: templo, sacrifícios e sacerdotes (EBNER E MARKSCHIES, 2012, p.39). Os Apologistas cristãos dos séculos II e III não pouparão esforços, contudo, em refutar tais acusações pagãs.

Os cristãos aparecem no século II como uma seita antissocial com crenças e práticas profundamente estrangeiras ao mundo greco-romano. Por mais que fossem apenas algumas dezenas de milhares de adeptos, pretendiam suplantar e substituir as crenças pagãs, o que aparecia como uma ofensa permanente à sensibilidade social e religiosa do mundo romano (PERROT, 1996, p. 16). Entretanto, nem todos os romanos eram Nero. É fato que muitos autores pagãos desconheciam as posições cristãs e não reconheciam que o cristianismo possuía em si diversas interpretações e seitas com diferentes pontos de vista por todo o Mediterrâneo. Os imperadores antoninos não chegaram propriamente a legislar contra os cristãos. Neste período, a opinião pública hostil induzia os magistrados a perseguir os adeptos do cristianismo de forma localizada. Plínio, o Jovem, governador da Bitúnia, escreve uma missiva ao imperador Trajano, c. 112-113, solicitando diretrizes para lidar com o problema do cristianismo. Isso demonstra a inexistência de legislação própria contra os cristãos. Enquanto constituíam uma fraca minoria, bastava condenar os agitadores e as perseguições eram esparsas e locais. Entretanto, à proporção que o número de adeptos crescia, esse procedimento tornava-se falho e insuficiente (SIMON E BENOIT, 1987, p. 132).

No século III o Império Romano conhece uma crise extrema (de c. 235 a 285), porém este é o período em que as igrejas cristãs espalham-se pelo Império. O imperador Décio (249-251) torna-se o grande restaurador do paganismo (*restitutor sacrorum*), defendendo a tradição religiosa para ganhar a opinião pública (SALINERO, 2009, p. 68). O início das perseguições generalizadas aos cristãos acontece em 250, quando um edito imperial determinava que todos os cidadãos do Império realizassem sacrifícios aos deuses. Não se pretendia levar os cristãos ao martírio, algo que fortaleceria inevitavelmente sua fé, mas a um retorno ao paganismo. Neste período, contudo, os cristãos eram muito mais numerosos, mais bem organizados e caminhavam para uma homogeneidade de suas posições práticas. Em Roma, por exemplo, a Igreja já era rica o bastante para sustentar um bispo, quarenta e seis presbíteros, sete diáconos, sete subdiáconos, quarenta e dois acólitos e cinquenta e dois exorcistas, leitores e porteiros; dispunha de uma lista de caridade com mais de mil e quinhentos membros atendidos regularmente (JOHNSON, 2001, p. 91). Assim, as famosas perseguições aos cristãos, ainda que fossem de extrema eficiência e levassem à apostasia, não foram um movimento de todo inquisitorial que exterminasse os cristãos em massa. O período de 260 a 303 é denominado “Pequena Paz da Igreja”, uma época em que o cristianismo gozou de uma liberdade até então

inédita, devido à incapacidade do Estado em coordenar uma ação ostensiva. Do ponto de vista oficial, há uma renúncia à perseguição. Este é o momento em que as instituições cristãs fortalecem-se sob a liderança dos bispos, os quais passam a possuir um prestígio e influência crescentes nos meios urbanos (SILVA, 2006, p. 250).

No Ocidente, as perseguições não eram reforçadas. Isso é possível devido ao número menor de adeptos aparentes do cristianismo. No Oriente, entretanto, havia comunidades cristãs muito mais numerosas e Igrejas prósperas como Éfeso, Antioquia e Alexandria. Progressivamente, no entanto, a autoridade romana percebia que a Igreja estava tão fortemente entronchada nas estruturas do Império que seria um esforço hercúleo removê-la (FREEMAN, 2009, p. 213). Geograficamente, o cristianismo é um fenômeno mediterrânico. Por volta do ano 300 praticamente recobria todo o litoral sul do Império e até mesmo as províncias mais longínquas. No Concílio de Arles (314), por exemplo, já estão presentes três bispos da Grã-Bretanha. No Ocidente, o cristianismo possui forte penetração na Península Itálica (de Ravena a Nápoles), na África magrebina e no sul da Gália (MARROU, 1985, p. 11). Neste momento, o cristianismo penetrava as altas camadas da sociedade, havendo cristãos governadores de província, assim como no palácio imperial e até mesmo na família do próprio imperador (SIMON E BENOIT, 1987, p. 138).

Mapa 1 Fronteiras do Império Romano. (Adaptado de FREEMAN, 2009, p. XIX).

A última tentativa de perseguição ao cristianismo pelo Estado romano viria do imperador Diocleciano (284-305). Esta, embora a última, foi a mais longa e a que causou as piores baixas às igrejas (303-305). Diocleciano foi o primeiro imperador que se comportou como os governadores do antigo Oriente, vestindo-se com seda e ouro e utilizando um diadema de pérolas. Como Domiciano e Aureliano, adotou um estilo de “Senhor e Deus” – *Dominus et Deus* – no Ocidente, enquanto no Oriente (menos sensível do que Roma às pretensões monárquicas) chamava-se simplesmente de “rei” (GOUGH, 1969, p. 51). Sua profunda reestruturação do Estado para instaurar um novo regime político que garantisse a sustentação do Império, ideologicamente, baseava-se nos valores tradicionais da religião romana. É decretado o encarceramento dos membros da hierarquia eclesiástica cristã em todos os níveis, caso negassem a obrigatoriedade de praticar sacrifícios às divindades pagãs. Para aqueles que possuísem cargos públicos ou dignidades oficiais, estavam destituídos por serem cristãos (SALINERO, 2009, p. 78-79). Segundo Silva (2006, p. 251), a preocupação de Diocleciano com o fortalecimento do culto imperial o levava a valorizar sobremaneira as manifestações de devoção aos deuses do Império, o que contrastava, inevitavelmente, com a disposição dos cristãos em manterem-se fiéis a sua crença. Por terem alcançado grande visibilidade ao longo do século III, os cristãos passaram a defender suas convicções religiosas de forma muito mais ostensiva, o que levou o Estado a enfrentá-los, finalmente, por meio de legislação. Não se deve excluir, entretanto, a influência dos meios pagãos tradicionais e sua pressão em utilizar os dispositivos do Império contra o cristianismo.

O ponto de viragem na história do cristianismo e da própria Igreja de Roma é o aparecimento de Constantino ³⁴ e sua ascensão ao poder. Segundo a tradição, Constantino, por

³⁴ Constantino, o Grande (?272-337) é uma das figuras de destaque na História da Igreja. Sua conversão ao cristianismo e posterior favorecimento foram atos que, sem sombra de dúvida, mudaram o futuro da seita cristã. Devido a sua importância, vários mitos discorrem sobre sua vida, visões e atitudes. Por isso, não deixa de ser uma personalidade controversa. Nascido em torno de 272 ou 273, era filho de Constâncio, soldado ilírio feito Augusto em 305. Constantino acompanhou Diocleciano e Galério em várias campanhas militares. Após uma série de batalhas contra os generais que compunham a tetrarquia pós- Diocleciano, torna-se senhor supremo do Império em 324. Seu panegírico foi escrito pelo bispo Eusébio de Cesarea (265-339) na *Vita Constantini* (337). A princípio, vinculava-se, como aponta Simon e Benoit (1986, p.307), ao paganismo clássico, descendente de Hércules e depois lançado à adoração do Sol. A partir de 312 começa a dar mostras de sua simpatia com o cristianismo. Participa ativamente do primeiro Concílio Ecumênico da Igreja em 325, porém só se deixa batizar em leito de morte. Muito se questiona sobre as intenções de sua conversão. Se realmente converteu-se ou era um mero oportunista. Para Sordi (1986, p.143), a atitude de Constantino foi característica de vários imperadores dos séculos III e início do IV, estabelecendo uma aliança com os deuses para restaurar o equilíbrio do Império. O historiador Paul Johnson, entretanto, faz uma descrição interessante do imperador: “Mas desde cedo há notícias de seu temperamento violento e crueldade na raiva. Foi muito criticado por condenar prisioneiros de guerra ao combate mortal com bestas selvagens, em Trevere e Colmar, bem como por massacres, em grande escala na África do Norte. Não tinha respeito pela vida humana e, como imperador, executou seu filho mais velho, sua própria segunda esposa, o marido de sua irmã predileta e ‘muito outros’ sob acusações duvidosas. Era um pseudopuritano, promulgando leis que proibiam o concubinato, a prostituição dos criados das estalagens e a sedução de escravos, mas sua vida particular foi tornando-se monstruosa à medida que ia envelhecendo. (...) era um árbitro profissional, um mestre das frases irenistas e das conciliações formuladas com suavidade, mas

uma revelação do Deus dos Cristãos, em sonho, agregaria aos escudos de seus soldados as letras gregas X e P (duas primeiras letras da palavra grega *XRistos*, sendo que no alfabeto grego o P corresponde ao R) que lhe garantiria a vitória contra seu rival Maxêncio na batalha da Ponte Mílvia nos arredores de Roma em 28 de Outubro de 312 (CAMERON, 1993, p.50). A vitória de Constantino permitiu que entrasse em grande triunfo em Roma e as cenas de sua batalha contra Maxêncio ficaram presentes no arco que o Senado lhe presenteara e ainda repousa na paisagem da cidade. No que concerne às perseguições contra os cristãos, em abril de 311 um edito de tolerância foi assinado por Licínio, promulgado em nome dos quatro imperadores (Galério, Licínio, Maximino Daia e Constantino) e atestando o cristianismo como *religio licita* (SIMON E BENOIT, 1987, p.142). Contudo, em fevereiro de 313, na cidade imperial de Milão, Licínio e Constantino despacharam uma série de cartas aos governadores de província, revogando todos os decretos de perseguição aos cristãos e esboçam o documento que viria a ser conhecido como Edito de Milão ³⁵, um texto que não só atribui um estatuto legal ao cristianismo, como reconhece pela primeira vez a liberdade de crença (SILVA, 2006, p. 254). Começava uma nova era para a Igreja. Constantino favoreceria o cristianismo entre os vários cultos existentes no Império, porém não fez dele “culto oficial”. Os primeiros símbolos cristãos aparecem agora sobre as moedas, instrumentos de propaganda. A Igreja passa a receber um estatuto jurídico privilegiado: as sentenças do tribunal episcopal, mesmo em matéria civil, são reconhecidas e validadas pelo Estado. Além disso, a Igreja poderia receber doações, o que engrossará em poucos anos seu patrimônio (MARROU, 1985, p. 23). Em 321, por uma lei de Constantino, os tribunais ficariam fechados aos Domingos e apenas funcionariam se fosse para libertar escravos. Este é um primeiro indício, segundo Chadwick (1993, p.128) de que os Domingos, para os cristãos, não seriam apenas dias para louvar o Senhor, mas também um dia de descanso.

Ao longo do século IV, todos os imperadores seriam cristãos, com exceção de Juliano, o apóstata (355-363). O ápice do envolvimento do poder romano com o cristianismo coroar-se-á em 395, quando Teodósio I proíbe os sacrifícios e incita a demolição dos templos pagãos. Em 408, Teodósio II, imperador do Oriente, determina que sacerdotes politeístas sejam afastados dos locais de culto e que os pagãos sejam destituídos da administração pública e do exército imperial. Após o saque de Roma, os pagãos passaram a definir o tempo como *tempora christiana*, os tempos dos cristãos, “uma época de angústia dominada pela crise da

também despótico, egoísta, hipócrita e impiedoso” (2001, p. 85). Para completar sua fama, Veyne (2010) o aponta como aquele que tornou “nosso mundo cristão”, seja por bem, ou por mal.

³⁵ O suposto Édito de Milão (313) não se possui em texto oficial. Segundo Simon e Benoit (1986, p. 192) os textos que existem sobre o Edito nada mais são do que circulares de execução. Nas palavras dos autores: “Não houve tal Edito, no sentido estrito do termo. Tudo o que os imperadores fizeram em Milão foi aceitar sua concordância a respeito da questão cristã, já regulamentada, de fato, pelo Edito de Galério”.

autoridade trazida pelos cristãos” (SILVA, 2006, p. 262). Como nos informa Marrou (1985, p. 107), daí em diante o “Estado se incorpora na Igreja”. O século V encontra uma Igreja fortalecida, assessorada pela Lei romana, cuja grande questão será estabelecer a ortodoxia e vencer as diversas crenças heréticas.

O estabelecimento de uma ortodoxia no cristianismo tornou-se possível apenas a partir do momento em que as igrejas passaram a contar com meios sejam materiais ou políticos para impor determinada interpretação. Nos séculos I e II é difícil apontar o que é ortodoxia e várias são as correntes que adentram o cristianismo, como a gnose, por exemplo. Conforme aponta Chadwick (1993, p. 40-43), a primeira arma em prol da formação da ortodoxia é a criação da Autoridade. A justificação permanente de autoridade apostólica vem de Roma, a qual será explorada a seguir. A segunda arma é o estabelecimento gradual do Cânone do Novo Testamento. Nos primeiros séculos, os textos utilizados pelos cristãos eram aqueles do Antigo Testamento, a versão da *Septuaginta* em grego ³⁶. A última e mais forte arma seriam as “regras da fé”, compreendida pelos apologistas dos séculos II e III como os ensinamentos dos bispos transmitidos por meio da tradição apostólica, isto é, o peso da tradição na resolução de conflitos dogmáticos.

Segundo apontam Simon e Benoit (1986, p.305-306), sob determinado ponto de vista histórico, a vitória da ortodoxia seria a vitória do cristianismo romano, ou seja, a vitória de uma política eclesiástica. Por outro lado, a vitória da ortodoxia assume o triunfo da coerência sobre a incoerência, de uma teologia elaborada frente a uma doutrina sem organicidade. O problema pode ser abordado por meio de diversas formas, uma vez que a heterodoxia, ou a heresia, sempre se manteve na história do cristianismo na antiguidade. O Concílio de Niceia (325), presidido pelo próprio imperador Constantino, é um divisor de águas na formação da ortodoxia. O credo Nicênico, advindo da condenação do bispo Ário pelo Concílio, afirmava a consubstancialidade de Cristo com a divindade, afastando a crença bastante difundida pelo arianismo de que o Filho era inferior ao Pai. As controvérsias dos séculos IV e V no seio da cristandade eram principalmente de caráter cristológico, centrando-se na tentativa de definir a exata natureza de Cristo em relação a Deus. As heresias, ou desvios da norma, passam a ser catalogadas não como crenças desviadas, mas sim como práticas diabólicas (Cameron, 1999 p.69). E permaneciam no cerne do cristianismo praticado pelas camadas populares.

³⁶ A *Septuaginta* ou *Versão dos Setenta* é a tradução das escrituras sagradas dos judeus do hebraico para o grego antigo. A tradução teria ocorrido entre 200 e 300 a.C. e foi amplamente utilizada por judeus helenizados e cristãos espalhados pelo Mediterrâneo. Significando “setenta” em latim, faz referência aos setenta sábios judeus que traduziram as palavras sagradas.

Mapa 2 Roma e os principais centros da cristandade. (Adaptado de FREEMAN, 2009, p. XX).

A cidade de Roma é fundamental no processo de afirmação da ortodoxia. Ainda que a criação de uma “Roma Papal” seja uma elaboração dos tempos medievais, os bispos romanos haviam herdado o senso de que sua cidade era o centro do que fora antes um império mundial (apesar de Roma deixar de ser o local de fixação dos imperadores a partir do século IV) (BROWN, 1996, p. 115). As forças geográfica e cultural da separação do Império entre Oriente e Ocidente operarão também sobre a Igreja, nas suas instituições e nos seus dogmas. No Ocidente, a Igreja de Roma atribuía ao Cristo uma divindade plena e estava mais interessada em bloquear subterfúgios do que desenvolver uma teologia elaborada, como vinha se praticando no Oriente (JOHNSON, 2001, p. 112).

No Ocidente, a partir da consideração de sua antiguidade e origem petrina, os bispos de Roma progressivamente vão se apropriando da direção da evangelização e do controle do Ocidente Latino. Entre 400 e 410 a Igreja implanta-se em todas as províncias do Império ocidental, enquanto o Estado procura contornar a crise de invasões bárbaras. Já o Oriente começa a desenvolver sua forma “bizantina”, valendo-se da prosperidade cultural e material de Constantinopla (MARROU, 1985, p.120).

O grande articulador de Roma como “primado da cristandade” é Leão I (440-461) ³⁷, bispo da cidade. Partidário da ideia do *principatus* e da autoridade petrina, reconhecia a dignidade de todos os bispos, porém salientava a diferença de poder entre os apóstolos (Mt. 16, 18-19) Roma era vista como a Sé privilegiada, pois em seu solo tanto Pedro quanto Paulo foram martirizados; Pedro foi o primeiro apóstolo e como “príncipe da Igreja” transmitira a seus sucessores o poder das chaves, ou seja, de ligar e desligar os assuntos da terra e do céu. Isso se torna muito evidente a partir da iconografia desenvolvida em Roma ao longo dos séculos V e VI (que será apreciada nos capítulos seguintes).

Segundo Ribeiro (1995, p. 59-60), Leão I deixou como legado ao Ocidente a ideia da colaboração estreita entre poder temporal e espiritual, uma linha divisória bastante difícil de demarcar: o que seria controlado pela Igreja e aquilo que caberia ao Império. Ainda conforme o autor, o século V apresentará grandes bispos romanos, os quais aliarão sabedoria teológica e habilidade diplomática para assegurar a doutrina romana como a verdadeira ortodoxia cristã. Entretanto, seu poder é ainda inexpressivo para atingir o Oriente, uma vez que a Igreja de Constantinopla, rica e dinâmica, mostra-se reticente em receber de braços abertos a doutrina do primado de Pedro.

O cristianismo tornou-se um produto do Império. O nascimento da seita cristã no século I esteve ligado, sob o ponto de vista romano, a um problema puramente judaico. O triunfo do cristianismo, contudo, é resultado do seu envolvimento com o poder romano. O papel de Constantino e sua conversão e proteção dos cristãos permitiu ao cristianismo desenvolver-se sem a ameaça da perseguição. Como acima demonstrado, as perseguições existiram e ceifaram vidas, no entanto, não bloquearam nem a expansão nem o fortalecimento das igrejas cristãs. Debater o triunfalismo cristão é investigar, também, o mundo das ideias e dos anseios da sociedade mediterrânica tardo-antiga.

Para o clássico de Edward Gibbon (1737 – 1774), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* ³⁸, o cristianismo é um dos grandes culpados pela falência do Estado romano e pela perda do brilho da civilização clássica. Gibbon estabeleceu um entendimento do período que marcou a historiografia posterior e, ainda que tenha subvalorizado a história da Igreja para compreender as mutações do mundo romano, realiza uma investigação minuciosa e crítica sobre as origens do cristianismo e seu envolvimento com as esferas do poder imperial. Para um pensador da “Época das Luzes”, os costumes cristãos obscureceram a vivacidade e a liberdade do pensamento antigo:

³⁷ Uma compilação de seus sermões mais famosos pode ser encontrada no *Corpus Christianorum. Series Latina*. Turnhout: Typographi Brepols, 1973.

³⁸ Publicado entre 1776 e 1788.

“A aquisição de conhecimentos, o exercício da razão ou da imaginação e o deleitoso fluxo da conversação despreocupada podem bem ocupar os lazeres de um espírito liberal. Distrações que tais eram, porém, rejeitadas com aversão ou admitidas com extrema cautela pela severidade dos Pais da Igreja, os quais desprezavam todo o conhecimento que não fosse útil à salvação e consideravam toda a leviandade de linguagem como um abuso desse dom. Em nossa existência atual, o corpo está tão inseparavelmente ligado à alma que parece ser de nosso interesse provar, com inocência e moderação, os disfrutes a que aquele fiel companheiro é suscetível. Muito diverso era o modo de pensar de nossos devotos antepassados: aspirando em vão a emular a perfeição dos anjos, desdenhavam eles, ou fingiam desdenhar, todos os deleites corpóreos ou terrenos (...)” (GIBBON, 2005, p. 258).

O triunfo do cristianismo teria sobrecarregado a burocracia imperial romana, levando o Estado a um declínio quase inevitável. A Igreja acomodar-se-á bem nas estruturas do Império, pois como em sua origem os cristãos faziam parte de uma seita separada e mal quista, viram-se obrigados a adotar uma organização política interna, que não só cuidasse dos problemas espirituais da comunidade, mas também dos temporais. Assim, com a conversão de Constantino e, conseqüentemente, o favorecimento da Igreja, passaram os bispos e presbíteros, isentos do pagamento de impostos, a aproveitar-se dos cargos temporais, contribuindo para sobrecarregar as estruturas financeiras e políticas do Estado. Além disso, os bispos passariam a excomungar todos dos funcionários civis que os desagradassem (GIBBON, 2005, p. 339).

Para a tradição gibboniana, a associação entre Igreja e Império foi extremamente danosa para o último, levando-o a um colapso burocrático. Também antiga, porém igualmente clássica, a obra do historiador francês Ferdinand Lot (1866-1952) *La Fin du Monde Antique et la Début du Moyen Âge* (1927) também considerará o triunfo do cristianismo como um dos fatores que levaram ao fim do Império do Ocidente. Uma “doença religiosa” atacava o Império e por mais que as perseguições tentassem controlar sua expansão, o cristianismo triunfou. Pela obra de Constantino, a associação entre Igreja e Estado tornou-se fundamental para a existência do cristianismo. O historiador reflete sobre as consequências da associação para ambos:

“se o Estado romano fez negócio algo duvidoso, também a Igreja, ainda que arrecadando grandes lucros materiais, veio a sofrer terríveis perdas espirituais.

Mas por que então dessa associação? Não será legítimo pensar-se que mais valeria que os dois desafortunados cônjuges se não tivessem unido? É sempre possível imaginar, imaginemos, pois...

(...)

Em toda união, há sempre um dos cônjuges que domina o outro. A este respeito, o resultado foi sensivelmente diferente no Oriente e no Ocidente.

No Oriente, desde o primeiro dia, a Igreja deu ao imperador poderes de tal modo vastos que, conseqüentemente, lhe foi depois difícil obrigá-lo a retornar ao seu devido lugar. Nos séculos VI, VII e VIII, o imperador desempenha um papel preponderante, não só na história externa, como também interna, dramática, da Igreja, a qual conta com ele para esmagar os dissidentes. (...)

No Ocidente, pouco faltou para que tal situação se invertesse, já que desde 476 não mais houve imperador. Alguém já disse ‘O Império Romano só aparentemente fora destruído; os seus segredos subsistem no seio do alto clero romano’ [Renan, E. *Marc Auréle et la fin du monde antique*, 188]. Também houve quem tivesse pretendido que ‘a Igreja romana veio apoderar-se insidiosamente do lugar antes ocupado pelo Império Romano. Na realidade, este perpetuou-se nela. O Papa – *pontifex maximus* – veio a suceder ao Cesar. O Papa passa a ser o imperador’ [Harnack, A. v. *Mission and Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, 1906].

Tais ópticas só são parcialmente justas: no momento em que o papa se identifica, na Itália, com a *Respublica Romanorum* (meados do século VIII), já foi demasiado tarde para poder substituir o imperador. Também a Igreja da Itália sofre o jugo do imperador do Oriente, depois, o do rei dos Godos, e finalmente, a partir de 551, o do imperador bizantino, bem mais duro. (...).

A despeito de todos os esforços, a Igreja não conseguirá vir a dominar o Estado. E a principal razão reside, como já vimos, no facto de a Igreja cristã não estar estruturada para a vida deste mundo. Não oferecia à sociedade qualquer novo conceito jurídico ou social. Veio, pois, a aceitar sem resistência, sem real repugnância, as instituições do Estado romano. Este pôde conservar os seus quadros e continuar com seu estilo de vida. Tal sucedeu igualmente no caso dos Estados bárbaros, como é natural, já que a sua cristianização foi demasiado superficial” (LOT, 2008, p. 61-62).

A Igreja apodera-se das estruturas do Estado, porém não consegue dominá-lo. Na interpretação de Lot, a Igreja aproveita-se do braço secular do Império em decadência para obter cada vez mais conversões e segurança. O Estado permitiu à Igreja estruturar-se e sobreviver mesmo após sua derrocada e a instalação de novos senhores. Entretanto, o autor

deixa claro que a Igreja, naquilo que representa de jurídico ou social, pouco veio a oferecer a sociedade, apenas apoderou-se das estruturas romanas para sobreviver aos tempos.

O triunfo do cristianismo no mundo romano é reinterpretado a partir dos estudos historiográficos que entendem os séculos finais do Império ocidental como Antiguidade Tardia. Na obra do francês Henri-Irénée Marrou (1904 - 1977), *Décadence romaine ou Antiquité tarvive? IIIe-VIe siècle* (1977, póstuma), a discussão é encaminhada a partir da transformação do mundo mediterrânico, não do colapso do Estado romano do Ocidente. É a partir da transformação das ideias, bem mais do que do aspecto político-institucional, que o cristianismo pode ser explicado como a grande novidade religiosa do final da Antiguidade. Para Marrou, o que se constitui no período abordado é uma “nova religiosidade” (p.46). Além da ideia de um Deus único, supremo, transcendente e absoluto, a “nova religiosidade” se caracteriza pela importância ao mundo do além, da vida eterna. Assim, as grandes inovações no substrato religioso do mundo romano tardo-antigo provêm da ideia do Deus pessoal e da vida eterna (p.50). Nas palavras do autor, a Antiguidade Tardia “aparece como outro período, o qual o homem mediterrânico se pensa, sobretudo, como um homem religioso”³⁹ (p.45). Um novo espírito religioso vai, progressivamente, acomodando-se frente à existência de diversos deuses, validando a existência de um Deus superior.

Para o também historiador da Antiguidade Tardia Peter Brown (1931-), em *The Raising of Western Christianity: Triumph and Divesity* (1996), o sucesso da Igreja cristã foi ter ganhado as cidades. A conversão de Constantino foi apenas o início da progressiva derrocada do politeísmo. A vitória da Igreja aconteceu por ter atingido a espinha dorsal sobre a qual se estruturava o mundo mediterrânico sob o Império, ou seja, as cidades. A construção de basílicas cristãs pelos próprios imperadores, nas mais variadas cidades imperiais, funcionaram como “sermões em pedra” (p.77), o que afirmava a imponente e o poder do Deus Cristão e de seus servidores terrenos. Além disso, o envolvimento dos membros dentro da Igreja criou um novo tipo de espaço público, no qual as várias classes sociais envolviam-se obstinadamente para levantar a riqueza para a construção de uma comunidade religiosa única (p.71). A ideia da universalidade imperial e da Igreja única entrelaça-se progressivamente ao longo da Antiguidade Tardia.

A proposta do historiador francês marxista Yvon Thébert, no artigo “À propôs du triomphe du Christianisme”(1988), pretende compreender o sucesso da fé cristã a partir das mutações econômicas do Baixo Império Romano. Para o autor, o cristianismo é uma construção ideológica, compreendendo ideologia, obviamente, nos desígnios marxistas. É

³⁹ “(...) l’antiquité tardive nous apparaît comme une autre période où l’homme méditerranéen se pense avant tout comme un homme religieux” (MARROU, 1977, p.44). Tradução nossa.

produto de um sistema, que se forma nos anos da baixa antiguidade. A ideia de que o cristianismo conquista as mentalidades por sua autonomia intelectual e excepcionalidade seria sobrenatural (p. 277). Nas palavras conclusivas do autor:

“(...) o Baixo Império corresponde a uma hierarquização ampla das relações e a um desenvolvimento da burocracia. Parece corresponder também a uma distensão dos vínculos entre possuidores e seus bens, a qual pode comprometer a própria propriedade. Na época da cidade clássica, onde a massa dos cidadãos eram proprietários, o problema não se aplicava, uma vez que não se colocava nos quadros dos domínios escravistas, nos quais o escravo está claramente separado não apenas de suas ferramentas de trabalho, mas também do controle de sua própria pessoa. Por outro lado, o desenvolvimento da exploração indireta dos grandes domínios, cuja implementação de valor é confiada a pessoas cujos graus de liberdade podiam variar, mas que são, cotidianamente, conduzidas a se comportar como pequenos proprietários, tende a aproximar esses últimos à terra que cultivam. Para se manter, o direito de propriedade necessita de uma garantia externa, que não se encontra mais na própria organização do trabalho. A religião pode fazer este papel, lembrar a todo instante que, apesar das aparências, o trabalhador não é proprietário dos meios de produção. Esta função exige divindades muito presentes no mundo, para que estejam aptas a garantir uma propriedade que cessou de ser evidente. Este é o papel do cristianismo que, sob o domínio do poder político, desenvolve em seu seio uma estrita hierarquia paralela àquela da sociedade civil, enquanto o clero se comporta como proprietários em nome da divindade, em nome do Cristo descido à terra para fundar sua igreja (...)”⁴⁰ (THÉBERT, 1988, p. 323-324).

O Baixo Império Romano é o momento em que a religião, entendida como ideologia, passa a justificar a configuração da propriedade. Por meio do cristianismo, os grandes proprietários associam a dimensão religiosa a sua dominação e exploração do trabalho. Para Thébert (1988, p.325), a concepção do cristianismo como uma religião que

⁴⁰ “(...) Le Bas-Empire correspond à une hiérarchisation accrue des rapports et à un développement de la bureaucratie. Il semble bien qu’il corresponde aussi à une distension des liens entre possédants et leurs biens, laquelle risque de remettre en cause la propriété elle-même. A l’époque de la cité classique, où la masse des citoyens étaient propriétaires, le problème ne se posait pas, pas plus qu’il ne se posait dans le cadre de domaines esclavagistes, sur lesquels l’esclave est clairement séparé non seulement de ses outils de travail, mais encore du contrôle de sa propre personne. En revanche, le développement de l’exploitation indirecte des grands domaines, dont la mise en valeur est confiée à des personnes dont le degré de liberté peut varier, mais qui sont, quotidiennement, conduites à se comporter comme de petits propriétaires, tend à rapprocher ces dernières de la terre qu’elles cultivent. Pour se maintenir, le droit de propriété a besoin d’une caution externe, qu’il ne trouve plus dans l’organisation même du travail. La religion peut jouer ce rôle, rappeler à tout instant que, malgré les apparences, le travailleur n’est pas propriétaire de ses moyens de production. Cette fonction exige des divinités très présentes dans le monde, afin qu’elles soient aptes à garantir une propriété qui a cessé d’être évidente. C’est le rôle du christianisme que, sous la férule du pouvoir politique, développe en son sein une stricte hiérarchie parallèle à celle de la société civile, tandis que le clergé se comporte en propriétaires au nom de la divinité, au nom du Christ descendu sur terre pour fonder son église (...)”. Tradução nossa.

ganha o Império como grande movimento de conversão é mito. É um produto próprio das estruturas produtoras da sociedade do Baixo Império. Por fim, abordar o triunfo do cristianismo a partir da conversão e de um “novo espírito” não é visto como um problema histórico, pois concerne às trajetórias individuais que, para o autor, são inacessíveis à História.

Outro historiador francês, Paul Veyne, em obra recente, *Quand notre monde est devenu Chrétien* (2007), entende que a vitória do cristianismo não é a vitória de uma ideologia, mas sim de um “politeísmo monista”, cujo Deus principal preocupa-se com o destino da humanidade e, ainda melhor, com o do próprio indivíduo. Dos deuses do panteão greco-romano o indivíduo não poderia esperar interesse pelos seus problemas e paixões cotidianas. No cristianismo, seu Deus metafísico, porém sem perda de traços humanos, apaixona-se pelo indivíduo, assim como o Cristo e a Virgem. O triunfo do cristianismo é ter criado, para Veyne, uma obra-prima intelectual que, embora não faça sentido no plano filosófico, criou as próprias causas do sucesso, tornando-se, como aponta o autor, um *best seller* inovador:

“A extraordinária originalidade do cristianismo (que não se parecia com nada, exceto, mais ou menos, com o judaísmo) impediria a explicação de seu sucesso pelo ‘meio’, pela ‘espera’ de toda uma ‘sociedade’, pela ‘nova religiosidade’ ambiente, pela ‘angústia’ de uma época e pelas célebres ‘religiões orientais’, cuja difusão no Império seria o sintoma dessa espera e teria preparado a cama do cristianismo. O inverso é que é verdade. As religiões orientais não passavam de vulgares paganismos, com algumas tintas de Oriente. É à sua diferença, à sua originalidade, que o cristianismo deve seu sucesso. É preciso que nos resignemos a admitir que nem tudo na história se explica pelo “estado da sociedade”.

A nova religião se impunha também por seu sentido agudo da fraternidade, do amor ao próximo, essa imitação do amor de Deus pelos homens, diz a *Epístola a Diogneto*. Por suas obras caritativas, diferentes do mecenato “evergético” dos ricos pagãos que ofereciam edifícios e espetáculos. Por um sentimento comunitário desconhecido dos pagãos que não se comunicavam dentro de sua crença, enquanto os cristãos se reuniam todos para celebrar o culto. Pelo fervor coletivo dessas reuniões dominicais, nas quais a eucaristia regenerava os fiéis” (VEYNE, 2010, p. 52-54).

O triunfo do cristianismo reside em sua própria originalidade. Nova relação entre Deus e o indivíduo, a religião cristã opera na consideração de um ser divino que, vindo à Terra, apaixonou-se pelo destino da humanidade. Ainda que o judaísmo seja seu embrião, o desenvolvimento do cristianismo pretendeu a algo muito maior, com um Deus invisível e de

forte exigência moral, porém fraterno e complacente. Intimidade entre divindade-indivíduo e um novo sentido de pertencimento a um grupo possibilitaram ao cristianismo reunir forças para conquistar até mesmo a maior autoridade romana.

Entender o sucesso do cristianismo no mundo romano faz-se possível a partir de diversas perspectivas. O debate, como se mostrou, ainda é marcante na historiografia do gênero. Buscar um equilíbrio ecumênico entre todas essas perspectivas não contribui para resolver plenamente a questão. Se se considerar que o mundo mediterrâneo estava realmente pronto para receber o cristianismo, como apontado por Johnson (2001), exclui-se, contudo, a própria dinâmica da formação intelectual e o desenvolvimento histórico de seus cultos. Porém, parece evidente que o cristianismo, ainda que pouco representasse frente às demais religiões em seu início, mostrou-se capaz de vencer as adversidades dos tempos e representar a maior força que acompanharia os séculos finais da antiguidade. Para isso, seu envolvimento com o poder romano foi essencial e é neste sentido que foi um “produto do Império”. O patronato imperial foi marcante para a conquista dos territórios citadinos pelo cristianismo. A visualidade, a atuação intelectual dos bispos e o envolvimento do Estado nas questões da ortodoxia, permitiram ao cristianismo suplantare progressivamente a religião tradicional romana. Isso não significa, nos parece, que a Igreja tomou o lugar do Estado. É um desdobramento natural, o qual levará a Igreja, inevitavelmente, a institucionalizar-se. Entretanto, a consequência foi a formação de um novo espaço público, uma nova comunidade. O que permite o sustentáculo desta estrutura eclesial e a manutenção das relações em seu interior é justamente a colaboração entre o indivíduo e a divindade, não nos moldes do paganismo tradicional evergético, mas sim na intimidade e na relação pessoal com o Deus único, o qual exige uma conduta exemplar, colaborativa em prol de um futuro recompensado.

O sentido de comunidade traduz-se nas práticas cristãs da caridade, do culto semanal, na fraternidade e na imitação dos exemplos da história sacra – a vida do Cristo, dos mártires e dos santos. A conquista do cristianismo é uma apropriação do espaço e do tempo. A igreja cristã não é apenas a morada de um deus, é um lugar privilegiado de “associação” urbana, que vai progressivamente ocupando esse papel também no espaço rural. A multiplicação de igrejas permitia uma conquista real do tempo: com a celebração dominical, a qual o fiel deve tomar parte obrigatoriamente, se estabelece o ritmo que regulará a vida cotidiana (PIETRI, 1999, p. 636).

Neste ponto, abordar o estabelecimento do cristianismo no mundo romano por meio da visualidade é um dos aspectos possíveis de se investigar, a fim de compreender como essa nova comunidade vai apropriando-se do espaço e construindo a própria imagem de si mesma.

Assim, o presente trabalho pretende abordar a questão do triunfo cristão a partir do mundo das imagens e como a visualidade nos auxilia no entendimento das várias relações de poder e expectativas íntimas do homem antigo.

2.3. A Imagem no Contexto Romano

É possível considerar que os povos mediterrânicos desenvolveram um “mundo de imagens”, pois as diversas culturas que se estabeleceram em seu entorno na antiguidade construíram representações visíveis de seus anseios, cultos e de si mesmas. Abordar a questão da visualidade no mundo romano é reconstruir, por meio de uma profusão de imagens, as mais diversas relações estabelecidas nos domínios conquistados por Roma, assim como a própria descrição que os romanos faziam de si mesmos. A criação de uma “arte cristã” deu-se dentro de um mundo já acostumado com a presença da imagem em diversos aspectos da vida social, por isso, apresentar como o mundo romano comunicava-se por meio de imagens contextualiza o ambiente de produção e recepção dos materiais visuais para essa comunidade e auxilia-nos a melhor compreender o ambiente em que as imagens paleocristãs passaram a ser incorporadas e/ou rejeitadas. Aqui, de acordo com os objetivos da dissertação, discutir-se-á a imagem relativa ao poder imperial, o ambiente funerário, em especial os sarcófagos romanos, e as representações plásticas dos deuses.

As imagens servem, acima de tudo, para a autorepresentação e exprimem tanto valores éticos, religiosos e sociais, quanto o imaginário de uma determinada cultura. A visualidade contribui, portanto, para o diálogo social (ZANKER, 2002, p.5). Como era uma sociedade de ritos públicos, o mundo romano necessitava do apelo visual, sendo que a arte e a arquitetura tornavam possíveis os rituais na vida cotidiana. Em conjunto, os rituais e as imagens formavam um meio potente de “romanização”, trazendo grupos mediterrânicos étnica, cultural e linguisticamente diversos para dentro de uma unidade imperial (ELSNER, 1998, p. 13). A arte servia para configurar o Império, emitindo aos súditos o sentido de uma comunidade de gostos partilhados.

A partir da República tardia, Roma e as cidades sob seu controle passam a se distinguir por uma profusão de imagens. Isso ocorre tanto no espaço público, quanto no privado (casas e sepulturas). Segundo Zanker (2010), a arte romana começaria com o processo de expansão do *imperium* – um processo de helenização que resultou da conquista das cidades gregas. A arte grega tornou-se a base de uma nova linguagem visual. Grande quantidade de obras grega afluiu para Roma e suas aliadas, sendo exibidas nas paradas triunfais que comemoravam as vitórias, assim como nas casas dos aristocratas e em edifícios

públicos (p.1). Ainda segundo o autor, Roma até o século III a.C. estava nas margens do mundo helenístico. Tal situação mudaria quando os romanos iniciaram a apropriação do Oriente grego. Expressaria o desejo romano em adquirir a esplêndida cultura mediterrânea, a fim de tomar parte na diplomacia internacional (p.2-3). Isto não significa que todo o período anterior da cidade era desprovido de comunicação visual. O que se produzia na monarquia e na República inicial estava sob forte influência etrusca e das cidades da Magna Grécia e da Sicília. O movimento que viria conceber uma “arte imperial romana” inicia-se, contudo, com a incorporação dos padrões estéticos gregos.

Nos centros urbanos da *commonwealth* helenística do Oriente, as artes visuais desenvolveram-se com mais vigor do que na própria Grécia pós-Alexandre. Um impulso nas formas de representação e no movimento do corpo embutem-se na escultura, assim como um pitoresco estilo de impressionismo e fantasia na pintura (GOUGH, 1973, p. 14). Estes padrões são levados às cidades romanas e às *villae*, as quais se tornam rapidamente centros primordiais do desenvolvimento do luxo helenístico, ostentando riquezas e transformando-se num veículo de representação da própria aristocracia. A vida contemplativa em meio aos objetos belos passou a ilustrar o *otium* das camadas dominantes, uma “decoração cenográfica da vida privada” (ZANKER, 1992, p. 48-49).

O advento do Império marcaria uma nova relação de poder entre os romanos e suas conquistas pelo Mediterrâneo. A partir deste momento, arte e política tornam-se intimamente conectadas. Os líderes cívicos tomam conhecimento do potencial do aparato visual para promover suas próprias necessidades. Nos tempos imperiais, muitas imagens repetem-se como fórmulas e são facilmente identificáveis.

Ao considerar qualquer aspecto da arte romana imperial, faz-se necessário estabelecer os meios que a expressam e as intenções de seu patrono ao estabelecê-la. Embora muitas características formais fossem compartilhadas com o mundo grego, os significados para os patronos romanos eram geralmente diferentes (RAMAGE E RAMAGE, 1991, p. 17). A arte deveria evocar a grandiosidade do passado e do presente imperiais e a dignidade das instituições romanas. Segundo Elsner (1998, p.28), uma característica marcante da continuidade do Império pagão de Augusto e de seus sucessores para o Império Cristão de Constantino e Teodósio foi a ênfase no cerimonial de Estado e a grandiosidade dos rituais para definir as hierarquias e o poder.

Para Sennet (2008), a arte romana imperial representava uma sociedade bem organizada, uma ordem visual de um poder imperialista. Os imperadores necessitavam que seu poder fosse evidenciado em monumentos e obras públicas. Na expressão do autor, o “Império não existia sem a pedra” (p. 81). Logo, em Roma, a representação cívica era de suma importância. Os sinais visíveis das divindades e dos rituais citadinos eram utilizados pelos governantes para pôr em movimento seu próprio reinado. O aspecto mais sensível da criação de uma “arte imperial” foi a constituição imagética da figura do imperador (Figura 4). As mudanças trazidas por Augusto com a introdução do Principado colocaram em cena a figura do *princeps*, o primeiro entre os cidadãos. O imperador passou a ser o maior *exemplum* e tanto sua forma de vida como suas aparições em público propagavam os *mores maiorum* (ZANKER, 1992, p. 193).

As imagens dos governantes romanos eram cuidadosamente construídas. Enquanto o enquadramento do corpo e dos gestos de homens e mulheres importantes baseava-se em protótipos consagrados, a arte romana prezava sempre pelo retrato. O reconhecimento da face era crucial para que houvesse a identificação da figura. A imagem, como a retórica, por exemplo, pretendia honrar um indivíduo por seus feitos. Ser o objeto de um retrato sugeria no mundo imperial romano a notabilidade e a fama (JENSEN, 2005, p. 37). O modelo de representação pela toga demonstrava o imperador como um cidadão ilustre, um magistrado. Já a representação como militar, suas habilidades de comandante. A túnica curta e o saiote militar correspondem à *auctoritas* e seu tratamento resolutivo para com os inimigos do Império

Figura 4 Estátua do imperador Adriano (de Hierapytna, moderna Ierápetra, Creta). Vestido com couraça, o imperador apresenta uma coroa de folhas de carvalho (*corona civica*) – um motivo que relembra a coroa dada pelo Senado a Augusto por salvar a *res publica*. A iconografia em sua couraça mostra duas Vitórias coroando o Paládio de Minerva, que garante a segurança de Roma. O Paládio está posicionado sobre uma loba, a *lupa Romana*. Aos pés do imperador, um bárbaro é esmagado. (Fonte: Zanker, 2008 p.70).

(ZANKER, 2008, p. 71). A imagética imperial também se cobre de aspectos mitológicos, ligados aos deuses e heróis. As casas imperiais e de famílias da nobreza usualmente representavam-se ligadas a um círculo mitológico específico, correspondente à sua ancestralidade.

No mundo privado é bastante significativa a iconografia presente nos espaços dedicados aos mortos. A partir de meados do século II, torna-se frequente o uso de belos sarcófagos de mármore para o sepultamento de membros da elite e, até mesmo, de estratos médios da população do Império. Tais peças são ricamente esculpidas e as imagens ali representadas vinculam-se a um círculo mitológico específico, cujos temas sugerem o triunfo sobre a morte e as inspirações de uma vida próspera no além.

No campo funerário, os sarcófagos são os suportes que mais se destacam por sua iconografia rica e realista. Geralmente a iconografia sarcófágica representava algum aspecto da vida do falecido que se pretendia destacar. Cenas de batalha podem sugerir que o morto fosse um soldado, ou um general. Cenas em que se fazem presentes iconografias de filósofos podem sugerir que o patrono preferisse legar uma imagem de homem culto. Entretanto, cenas mitológicas eram as mais populares. Representavam-se com frequência os mitos dionisíacos, com alusões a crateras, cestas místicas com serpentes, a hidra e a videira e máscaras báquicas. Segundo García y Bellido (1992, p.325), os assuntos tirados do ciclo dionisíaco eram expressões plásticas de ideias religiosas intimamente relacionadas a conceitos relativos ao além. Todos os temas sarcófágicos, incluindo aqueles que aparentam ser puramente ornamentais e desprovidos de sentido simbólico, aludem sempre a uma ideia funerária. Procurava-se utilizar um tema que possuísse ligação com a vida do sepultado e não raro se produziam fisionomias que aludiam ao morto e seu círculo familiar. O sarcófago romano é uma nova criação e de tamanha força que se espalhará por várias regiões do Império, fomentando sua produção em inúmeras oficinas. Imagens de heróis e das paixões dos deuses presentes nos relevos sarcófágicos referem-se às expectativas dos mortais quanto a uma vida prazerosa e de desfrutes no além (ZANKER, 2008, p. 158).

No mundo romano, seja no espaço público para demarcar as relações de poder e as fronteiras sociais, seja no âmbito privado das casas e das sepulturas, o aparato figurativo não apenas auxiliava no estabelecimento de uma identidade social coletiva, como também denunciava status, assuntos étnicos, de classe, gênero e privilegiavam cidades, famílias ou grupos. A arte podia descrever com sutileza o que era ser “romano”, ao mesmo tempo em que celebrava instituições familiares ou rituais públicos (ELSNER, 1998, p. 27-28). Assim, o mundo romano era um grande cenário povoado por imagens de homens ilustres, paisagens

idílicas e cenas dos deuses e dos heróis. Mostrava aos cidadãos os rituais da vida cotidiana, ao mesmo tempo em que acalentava seus imaginários individuais.

Se por um lado a imagem era uma realidade terrena, constantemente, por outro lado, aludia ao espaço dos deuses. O politeísmo greco-romano calcava-se na imagem e dela tirava uma ferramenta primordial para garantir sua existência. Como apontado no capítulo 1, a arte era a própria religião, uma vez que a imagem criada era entendida como a representação direta do deus a ser cultuado. Ainda que as imagens variassem na representação de deus para deus, herói para herói, um fato era evidente: o espectador deveria ser capaz de identificar o deus na imagem, ou ao menos em alguma característica e atributo (detalhes da indumentária, cabelo, barba, instrumentos). A imagem era necessária ao culto politeísta greco-romano, embora o culto não se centrasse especificamente nela (JENSEN, 2005, p. 61). Imperadores e nobres, depois de falecidos, tendiam a ser representados como os deuses e identificavam-se com atributos próprios de seu repertório imagético; por isso, a representação dos deuses deveria contemplar meios de afirmar ao expectador quem estava sendo mostrado e em relação a quem no repertório mitológico (Figura 5).

Figura 5 Relevô. Parte de um friso mais longo que adornava um monumento em honra à dinastia Júlio-Claudiana. Mostra uma galeria de estátuas, representando vários membros da família. *Divus Augustus* está à direita, representado na pose de Júpiter. Em sua mão direita estaria um cetro. A sua esquerda, Lúvia, concebida no esquema clássico grego para representar Afrodite (Eros em seu ombro esquerdo enfatiza a identificação com a divindade). Ao lado esquerdo de Lúvia está um príncipe Júlio. A seu lado, acredita-se estar Agripa, cunhado de Augusto. O monumento foi criado c. 40. Atualmente em Ravena, Museo Archeologico Nazionale. (Fonte: ZANKER, 2008, p.74).

Representavam-se sobremaneira os deuses, a ponto de que não mais se podia verdadeiramente distingui-los de sua representação. Para Besançon (1997, p.31-32), o hábito grego de conceber plasticamente os deuses na forma antropomórfica tornava o artista o grande mediador entre o deus e seus expectadores. A obra seria o sacramento dessa mediação. O imaginário sobre os deuses fazia com que seu corpo representasse a beleza e a glória, um corpo imaginado além das possibilidades humanas, mesmo que fosse concebido a partir do vislumbre de um corpo terreno. Os deuses, ao tomarem a forma corpórea, também demarcavam sua individualidade e hierarquia. Nome e corpo tornam-nos reconhecíveis, mas também individualizados. Por isso, os romanos, dada a familiaridade com a imagem no âmbito dos cultos, davam formas familiares aos deuses estrangeiros, a fim de que fossem introduzidos no panteão. As representações poderiam demonstrar traços emprestados de outras divindades, como tipos faciais, posturas ou atributos compartilhados (JENSEN, 2005, p. 63).

Sem teologia⁴¹, sem salvação e sem além, o politeísmo greco-romano era indiferente à conduta moral dos homens. Os deuses existem, mas não são autores de um drama cósmico como as divindades monoteístas. Se há os homens e os animais, também há os deuses (VEYNE, 1991, p. 202). Podiam ser indiferentes aos humanos, mas também intervinham em suas vidas. Dessa forma, a imagem dos deuses lembrava aos homens sua existência e intervenção. Nesse sentido, seria possível afirmar que o culto ao imperador, que se alastra pelo Império ao longo do Principado, faz do *divus* um existente, um interventor, o protetor do Império e do bem-estar dos cidadãos.

O que se assiste no século III relativo às imagens produzidas pelo Império é uma mudança gradual na forma de representação. Se o helenismo grego é o molde e a inspiração que possibilitou à arte romana sair de seu âmbito itálico e proclamar-se “internacional”, as formas plásticas que surgem durante e após a crise do Império no século III vão, aos poucos, distanciando-se do classicismo de gosto helenizante. A representação do imperador e o culto a sua personalidade permanecem; entretanto, vários imperadores passam a sustentar o sistema político-religioso do Império na introdução de deuses supremos, aos quais as demais divindades subordinam-se (ELSNER, 1998, p. 202). Também a abordagem da representação figurativa preocupa-se cada vez menos com a realidade terrena e o formalismo estético do que os períodos anteriores. A sociedade romana tardo-antiga passa por mudanças de atitude, advindas do cenário político-religioso do período. As novas expectativas juntaram-se aos requerimentos de uma hierarquia rígida e formas de representação abreviadas (RAMAGE E RAMAGE, 1991, p.248).

⁴¹ Interpretamos aqui “teologia” no sentido de um corpo formalizado e escrito de doutrina e prática religiosa.

Bianchi Bandinelli (1970, p. 1-3), historiador da arte romana, percebe que as artes figurativas a partir de meados do século III separam dois mundos: o enfraquecimento de uma cultura que a certo momento perdeu sua utilidade e o surgimento confuso de uma nova cultura de aparência mais grosseira, mas com conteúdo humano profundo. Nesse sentido, apontar o “fim da arte antiga” é designar o fim de uma expressão artística ligada a uma determinada classe dirigente e como a constituição de formas diferentes advém de profundas mutações no seio da sociedade. Logo, não se assiste a um empobrecimento nas formas, mas sim uma evolução, um processo histórico. Para Bandinelli, há uma “dor moral” na sociedade romana tardo-antiga que se traduz pelos gestos e expressões dos olhares. Os olhos ampliam-se, a cabeça inclina-se acompanhada de uma expressão patética, acentua-se a primazia da cor sobre a solidez da forma e verifica-se a decomposição da estrutura correta da anatomia da face.

A visualidade do mundo romano, a partir de meados do século III, marca mutações lentas na forma de comunicação pelas imagens. A exaltação da figura dos imperadores permanece, assim como a decoração das tumbas privadas e das casas. Entretanto, percebe-se que a aplicação das formas do passado helenístico classicizante mostra-se pouco elucidativa para propor em imagens a realidade de um novo período. Sob nosso ponto de vista, não se deve considerar o cristianismo e as religiões orientais como os causadores dessa mutação. O mundo romano revolucionava suas formas de convívio social para manter-se unido. Há um rearranjo político, militar e econômico para salvar o Império. Nos dizeres de Peter Brown, “o Império é salvo por uma revolução militar”, os soldados e oficiais das províncias danubianas são os heróis da ressurreição imperial do fim do século III e começo do século IV (1972, p. 26-27). A reorganização do Império desencadeada por Diocleciano, após as crises do século III, fundaram o sistema burocrático do Império tardio, cujo objetivo era alcançar um controle mais rígido de todos os aspectos ligados à administração: do fisco à legislação (CAMERON, 1993, p. 40). Uma maior severidade e controle rígido pelo sistema da tetrarquia de Diocleciano são marcas de uma sociedade agoniada, reflexo das mudanças de seu tempo.

Na interpretação de Elsner (1998 p.3-7), a dinâmica que motivou as mudanças nas formas de representação visual já existia no seio da cultura romana. Para este historiador da arte, os romanos estiveram sempre dispostos a redefinir seu presente, reinterpretando de forma livre seu passado. Assim, uma das habilidades do mundo romano é a reinvenção preservando uma retórica de continuidade. O presente reinterpreta-se, sobretudo, reescrevendo-se o passado. Os novos padrões são encarados como um desenvolvimento ininterrupto dos tempos anteriores. A retórica romana afirmará sempre a continuidade. Augusto revoluciona a República tardia com o advento do Império, entretanto, sua postura é de restaurador dos *mores* romanos, dos valores tradicionais republicanos. Constantino, ao se

proclamar “cristão”, provoca uma ruptura no tecido religioso que sustentava o Império por séculos, entretanto, traduz sua conversão para uma nova identidade religiosa a ser estabelecida, a qual focará no “ser cristão” como a marca profunda de pertencimento ao mundo romano.

Este é um processo complexo e gradual. As artes visuais são ferramenta essencial na promoção dos novos valores, pois transmitem mensagens e estímulos metafóricos que levam à progressiva aceitação da realidade dos novos tempos. Para Zanker (2008, p.187), as alterações da arte na Antiguidade Tardia são reflexos de uma mudança de mentalidade. A mudança do mundo romano nos séculos IV e V não é apenas de ordem política: há o acompanhamento de mudanças sociais. O desejo das classes urbanas pela autopromoção nos primeiros dois séculos do Império levou a uma proliferação de estátuas honoríficas e monumentos funerários nas províncias. A partir do século III, o anseio por honras cívicas e reconhecimento diminui. As estátuas que permeiam o espaço público passam a ser a dos altos oficiais. Não são mais companheiros urbanos, mas sim funcionários da alta burocracia imperial. As imagens funerárias, por sua vez, carregam novos contornos, principalmente um interesse pela autocompreensão. As imagens de tumbas e sarcófagos transmitem a ideia de paraíso idílico, uma felicidade despreocupada fora do ambiente urbano, para uma região campestre do pastor rodeado por suas ovelhas. Embora a ideia não fosse nova nos círculos filosóficos, na expressão visual é uma novidade (Figura 6).

Figura 6 Sarcófago paleocristão com filósofo e orante. As ovelhas com o pastor simbolizariam a felicidade. Na extrema direita, Jesus, sendo batizado no Jordão. Na extrema esquerda, a passagem veterotestamentária de Jonas e a Baleia (imagem muito similar às representações de Endymion adormecido). O sarcófago adorna-se de uma imagética, a qual pretende celebrar os interesses e crenças do falecido, fortalecendo a ideia da felicidade despreocupada e a vida após a morte. Roma, c. 300. Santa Maria Antiqua (Fonte: ZANKER, 2008, p. 194; também DB#095).

O suporte para a propaganda política e a união do Império era, portanto, a imagem. O mundo romano é um mundo visual, que se comunicava por imagens. Ao longo de seus vários séculos de dominação da bacia mediterrânica, o Império Romano recriou-se para sobreviver e, para tanto, necessitou de imagens que afirmassem e garantissem sua existência. O sentido de pertencimento, assim como de hábitos e comportamentos nos ritos cotidianos, era possibilitado pelas mensagens visuais, as quais construíam tanto o espaço público, quanto a intimidade da esfera privada. A materialização dos anseios humanos por meio de imagens - ou seja, suas dúvidas, aspirações e preocupações terrenas e no além-vida - é marca característica da cultura greco-romana. As mudanças na concepção estética a partir do século III, de um helenismo naturalista para o estabelecimento de formas subjetivas, são produto de uma alteração lenta da sociedade romana, cuja origem está nas próprias estruturas do Império. Os tempos de crise são reconfigurados para suportar uma nova elite e uma nova classe dirigente, as quais passam a produzir imagens que conformam sua ideia de Império, seja pagã ou cristã.

A cultura imperial romana, compreendida pelo viés imagético, é uma cultura fluida, porém cônica das possibilidades que a imagem oferece. A adaptabilidade e a reconfiguração da tradição são as maneiras dinâmicas das quais esta cultura apropriava-se para manter-se viva ao longo dos tempos. Quando o cristianismo entra em contato com tal tradição, recebe, inevitavelmente, sua influência, não apenas plástica, mas também ideológica. O poder das imagens para a propaganda, assim como para representar os deuses e os homens, adentra o cristianismo. São fronteiras fluidas de influência mútua. A complexidade está em apontar o resultado desses contatos, evitando julgamentos estritos de que a arte cristã é um subproduto da arte tardo-antiga, assim como de que a arte tardo-antiga representa-se por meio de uma estética menos refinada justamente por receber a influência nociva do cristianismo.

2.4. A Imagem no Contexto Judaico-Cristão Antigo

O povo eleito quis uma imagem de seu deus, fazê-lo visível e tangível. Mas, o deus de Israel é um deus ciumento: “Não tenha outros deuses diante de mim. Não faça para você ídolos, nenhuma representação daquilo que existe no céu e na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. Não se prostre diante desses deuses, nem sirva a eles, porque eu, Javé, seu Deus, sou um Deus ciumento: quando me odeiam, castigo a culpa dos pais nos filhos, netos e bisnetos; mas quando me amam e guardam os meus mandamentos eu os trato com amor por mil gerações” (Ex. 20, 4-6).

A imagem para os hebreus contempla a proibição da Torá, que se estende além da proibição do Êxodo (Le. 26, 1; Dt. 4, 15-20). A questão do ídolo (*eidôlon*, da versão grega dos Septuaginta) é uma questão judaica e pouco cara ao contexto religioso greco-romano. Pelo uso, a palavra ídolo recebeu uma definição estável, a qual designa um deus falso representado em imagem, símbolo ou estátua (BESANÇON, 1997, p. 110). A Lei pretende proteger o povo de Deus da idolatria (culto aos falsos deuses). Existem decerto outros deuses, mas eles não são verdadeiros. Apenas o Deus invisível, Javé, é o deus verdadeiro. Assim, Ele é passível de culto. Há uma estreita relação entre o povo e Deus, uma relação pessoal, ainda que Javé seja incognoscível. Segundo a Gênese, o homem foi criado à imagem e semelhança divina (Gn. 1, 27), o que é válido dizer que Deus apresenta sua imagem na Criação, sendo, portanto, desnecessário ao homem possuir uma imagem de Deus. Quando Javé se mostra a Moisés, este deve cobrir o rosto. Constata o efeito da glória divina, mas não sua imagem, uma vez que ninguém vê o rosto de Deus e quem o vê não pode continuar com vida (Ex. 33, 20).

Por toda essa proibição os judeus sempre tomaram a questão da imagem como questão polêmica. A imagem cultural, na Torá, é proibida. No entanto, o que se permite de imagem no ambiente judaico é sempre uma discussão controversa. A descoberta em 1921 do maior conjunto arquitetônico e iconográfico judaico da antiguidade, a sinagoga de Dura-Europos na Síria, retomou a discussão sobre a iconofobia dos antigos judeus. As pinturas murais da sinagoga de Dura ilustram cenas da Torá e se propõem a ser um programa ilustrativo de cenas da história de fé. Este conjunto imagético refere-se ao século III d.C. (Figura 7).

Figura 7 Afresco com cenas bíblicas; parede oeste da sinagoga de Dura-Europos, Síria, c. 240. (Fonte: SPIER, 2007, p. 39).

O conjunto imagético encontrado em Dura-Europos, assim como algumas catacumbas judaicas encontradas na Itália, atestam a existência de certos símbolos e categorias de imagens que se referem imediatamente ao ambiente cultural judaico (Figura 7). Algumas categorias, como o Tabernáculo (o santuário da Torá) e o *Menorah* (candelabro) tornam-se imagens presentes nos ambientes judaicos da antiguidade tardia e são acompanhados, muitas vezes, de determinados adornos, sejam animais, jarros, guirlandas ou querubins (Figura 8).

Figura 8 Afresco com o Tabernáculo, catacumbas de Villa Torlonia, Roma, século IV. (Fonte: SPIER, 2007, p. 35).

Para Alain Besançon (1997, p.123), nas épocas em que os judeus participavam ativamente da civilização que os rodeava, a tendência é que seguissem, embora com certo distanciamento, a corrente geral em relação às artes. Entretanto, nas épocas de recolhimento ou fervor religioso, prevalecia o rigor literal ao segundo mandamento. Reconhece-se que depois do exílio ou por ocasião das guerras com os romanos não se encontra escultura, nem pintura de qualquer espécie. Já para Bigham (2004, p.23), os judeus antigos nunca recusaram por absoluto a imagem, exceto obviamente as imagens de culto. No entanto, não nega que a tendência iconófora tenha existido. Para o autor, a diversidade cultural da diáspora judaica pelo Mediterrâneo favorecia a alternância. Entretanto, nenhuma delas foi capaz de suplantá-la. A alternância a que se refere o autor não é a de um grupo que recusa a imagem por completo e aqueles que pretendem desenvolvê-la a todo custo, mas sim aqueles que objetivam alargar a categoria permitida – imagens não idólatras – e aqueles que querem restringir as categorias de artes figurativas ⁴².

⁴² J. B. Frey (1934) tentou explicar as novas descobertas arqueológicas sobre o judaísmo antigo a partir de uma estrutura teórica que polarizava a questão da imagem no ambiente judeu da antiguidade: uma linha rigorista e

Escritor judeu da antiguidade, Philo de Alexandria, ainda que não mencione explicitamente a questão da imagem, atesta a existência da discussão imagética no ambiente intelectual judaico do século I d.C. O autor baseia seu julgamento no perigo da idolatria e condena os artistas :

“(…) aquele que dá forma, de acordo com seu desejo à madeira, pedra, prata, ouro ou outro material similar e que então enche toda a Terra com imagens, estátuas e todos os ídolos feitos pelas mãos do homem. Então, os produtores de ídolos, esculturas e pinturas trouxeram grandes males à vida humana. Eles destruíram a mais firme base da alma: a própria noção da eternidade de Deus”⁴³.

“Banidos de sua República, porque traem a natureza do que é verdadeiro, os artistas que eram apreciados por sua sofisticação, como a pintura e escultura, produzem mentiras e sofismas, que através dos olhos, seduzem as almas ingênuas”⁴⁴.

Percebe-se que Philo trata a questão da imagem à maneira platônica, a qual, resumidamente, condena as artes plásticas justamente por representarem uma imitação degradada da realidade, sendo incapazes de copiar a “essência” daquilo que pretendem (LOSADA, 2011, p.14-15). Platão trabalha sua argumentação a partir da “aparência” sensível (algo ilusório) e a “essência” verdadeira do homem e do cosmo – o mundo inteligível e o mundo sensível, o Logos e a sensibilidade. Para Philo o Logos (a sabedoria) é o mediador entre Deus e o mundo. Por meio do Logos se chega a Deus. Sendo o homem, segundo a Escritura, a imagem de Deus, o humano é a imagem de uma imagem. Entretanto, seria esta imagem algo incorporeal, já que Deus é incorpóreo. O caráter da imagem recusa-se no corpo humano. O homem recebe a imagem ao nascer, mas perde a perfeição desta imagem. Assim, a

uma linha menos rigorista. Para tanto, estabeleceu uma separação cronológica para a oscilação das duas tendências. Segundo o autor, do período de Salomão ao Exílio, teriam os judeus uma atitude aberta em relação à Lei; já do Exílio ao século I a atitude judaica em relação à imagem tornou-se rigorista. Do século II ao V, uma atitude de considerável abertura. Já do século V ao VI, há o renascimento do rigor e o desenvolvimento de certo iconoclasmo. Esta parece ser a visão em que se baseia a argumentação de Alain Besançon. Contudo, segundo Bigham, a questão de todo esse período analisado por Frey é a interpretação da distinção da Torá quanto à arte idólatra (voltada para o culto e obviamente proibida) e a arte simbólica, decorativa ou até mesmo pedagógica. Para este autor, como já apontado, não se trata de uma polarização de um grupo rigorista e outro mais aberto, mas sim os que pretendem restringir as categorias de imagem permitidas e aqueles que pretendem alargá-las (BIGHAM, 2004, p.25).

⁴³ “(...) who shape, each according to his desire, wood, stone, silver, gold, or other similar material and who then fill the whole earth with images, statues, and all the idols made by man’s hand. Now the idol makers, sculpture, and painting have brought great harm to human life. They have destroyed the soul’s firmest foundation: the proper notion of everliving God.” (*De Decalogo* 66-7, V. Nikiprowetzky, tr., *Les Oeuvres de Philon d’Alexandrie* 23, Paris *apud*. BIGHAM, 2004, p.62). Tradução nossa.

⁴⁴ “banished from his Republic the artists that are appreciated for the their sophistication, like painting and sculpture, because they betray the nature of what is true and produces lies and sophisms which, through the eyes, seduce naive souls” (*De Gigantibus* 59, A. Mosès, tr., *Les Oeuvres de Philon d’Alexandrie* 7-8, Paris, Editions du Cerf, 1963, p. 49 *apud*. BIGHAM, 2004, p. 63). Tradução nossa.

representação por meio da arte não acessa a forma de Deus, uma vez que ela não existe no corpo. O que a imagem figurativa faz é seduzir e enganar os olhos, portanto, distanciar-nos da “essência” divina:

“Não existe nada saído da terra que se pareça mais com Deus do que o homem. Mas ninguém cogite de representar tal semelhança pelos traços do corpo: Deus não tem a figura humana, e o corpo não tem a forma de Deus. A imagem se aplica ao intelecto, o guia da alma. É, de fato, com base no modelo deste intelecto único e universal que, à maneira de como se reproduz um arquétipo, foi copiado o intelecto de cada homem em particular” (*De opificio mundi*, pr. 25 apud. BESANÇON, 1997, p.138).

Não apontamos aqui que Philo de Alexandria representasse a totalidade do pensamento judeu do século I d.C. Sua argumentação, no entanto, demonstra uma tentativa, apoiada em concepções da filosofia grega, de compreender a difícil relação entre o Deus verdadeiro, que não se mostra aos olhos humanos, e a afirmação divina de que o homem é sua imagem e semelhança. Ainda que não disserte abertamente sobre outros tipos de imagem, a concepção das artes visuais que possui é de condenação, compreendendo-as como um falseamento da realidade.

Não faremos aqui uma análise longa da questão da imagem para o judaísmo antigo. Apenas a apresentamos com a finalidade de fornecer o suporte ideal para introduzir o problema da imagem para os cristãos da antiguidade. A conclusão a que chegamos é que a arte judaica no mundo antigo é uma arte menor, sem que isso a desqualifique. Menor, entretanto, servia aos propósitos espirituais e estéticos de sua comunidade. A problemática desenvolve-se entre a imagem idólatra (que se presta à veneração) e a imagem neutra decorativa, a qual parece ter sido a tendência da arte judaica antiga ao longo da antiguidade tardia (FINE, 2007, p. 48, *apud* SPIER, 2007, p. 25–49).

Javé é um deus invisível e nenhuma arte visual poderia representá-lo em sua verdadeira essência. Se o problema da imagem e das artes visuais inquietava a comunidade judaica antiga, seja da Palestina ou da Diáspora, o cristianismo herda do judaísmo as afirmações do Antigo Testamento no que se refere à natureza divina e sua invisibilidade. No entanto, o desenvolvimento da cristologia levantou diversos questionamentos sobre a natureza do Cristo. Dentre tais questionamentos, a encarnação do Verbo levou, inevitavelmente, ao problema da essência da imagem divina, o Verbo que se fez carne.

Dentre os escritos mais antigos do cristianismo, Paulo de Tarso é o primeiro a teorizar sobre a natureza de Cristo. Para ele, Cristo é a imagem do Deus invisível. É o corpo e a

cabeça de toda a Igreja e em Jesus todas as coisas terrestres foram criadas, sejam visíveis ou invisíveis (Cl. 1, 15–22). Metaforicamente, Cristo é a imagem de Deus, havendo uma equanimidade entre o protótipo, Deus, o pai, e Cristo, a sua imagem. Em Paulo, a incredulidade seria toda iluminada pela vinda de Jesus, a imagem de Deus (2Co. 6, 3–10). Segundo Besançon (1997, p.141), Paulo abre uma nova perspectiva para a arte nos meios cristãos. Ainda que sua argumentação seja metafórica, a existência de uma semelhança entre imagem terrena e imagem divina, o artista cristão poderia imaginar a obra em vista à ressurreição futura, uma vez que Cristo é o salvador e a imagem da redenção no Pai.

Não há, entretanto, nenhuma referência explícita à questão da imagem no Novo Testamento. O início do desenvolvimento da cristologia carrega em si um paradoxo inevitável: Deus invisível no homem Jesus. Os Evangelhos, em específico o de João ⁴⁵, atestam o paradoxo. O apóstolo Felipe pedia a Jesus que lhe mostrasse o Pai e Jesus lhe responde: “Aquele que me viu, viu o Pai” (Jo. 14, 9). No mesmo Evangelho, João reflete: “Ninguém jamais viu Deus; quem nos revelou Deus foi o Filho único, que está junto ao Pai” (Jo. 1, 18). Assim, representar o Cristo é representar o Pai? A invisibilidade do Deus único se encerra no Cristo?

É necessário apontar que Jesus, segundo os Evangelhos, nunca se apresentou como “Deus”. O desenvolvimento de toda a cristologia da antiguidade tardia se dividirá entre a natureza humana e divina do Cristo. Entretanto, para os Padres da Igreja, a questão da imagem do Verbo é metafórica e espiritual, pouco preocupada com a materialidade ou a representação do Cristo pelas artes visuais. Desenvolveremos o tema específico das representações do Cristo no capítulo 4. Neste momento nos é válido avaliar, ainda que preliminarmente, as afirmações de alguns Padres da Igreja a respeito da imagem material, por assim dizer, as artes visuais na Igreja.

Como já afirmado, o Novo Testamento não faz referência direta à questão da imagem, da arte ou dos artistas. O Apocalipse (Ap. 20, 4), contudo, identifica a imagem da Besta com a imagem do imperador romano. Aqueles que veneram o Deus verdadeiro e invisível recusam-se a venerar falsos ídolos. Venerar a imagem da Besta é como venerar a imagem do imperador. A veneração ao ídolo é indício certo da danação eterna. A passagem refere-se à perseguição sofrida pelos cristãos no Império ao recusarem o culto imperial. A Besta transporta sua imagem para um ídolo material, envolvendo uma veneração falsa e maligna,

⁴⁵ Dentre os Evangelhos canônicos, o de João é o mais tardio. Acredita-se que sua composição tenha ocorrido por volta do ano 100 e demonstra um cristianismo já profundamente helenizado. (SIMON E BENOIT, 1987, p. 86). É importante ressaltar que os Evangelhos são escritos religiosos, não históricos. Sua finalidade, entre outras, é a edificação da figura de Jesus.

cujo objetivo é afastar o humano de Deus. O autor cristão estabelece, portanto, a relação entre imagem de veneração e idolatria.

Neste ponto, iniciemos a investigação sobre os Padres da Igreja e o que seus escritos podem revelar sobre a questão da imagem nos meios intelectuais do cristianismo antigo. Escolhemos aqui cinco escritores, cujas obras, embora não se dediquem especificamente ao tema em questão, apresentam passagens que, ao serem interpretadas, podem esclarecer o ponto de vista desses escritores a respeito da arte e das representações visuais.

Justino Mártir é considerado o “primeiro dos Padres”, inspirador dos apologistas do século III. Publica sua *Primeira Apologia* pouco depois de 150, em defesa dos cristãos e dirigida ao imperador Antonino. O gênero literário das apologias possui um público específico a quem comunicar: os pagãos greco-romanos; e um objetivo claro: a defesa do cristianismo nos meios intelectuais. Como aponta Finney, o que os apologistas pretendiam era uma verdadeira mudança de atitude da comunidade pagã em relação ao cristianismo política, legal e socialmente (FINNEY, 1994, p.17). A apologética que se inicia no século II procura demonstrar que a doutrina de fé cristã era na realidade tão antiga quanto a sabedoria grega e que a filosofia cristã é a “verdadeira filosofia”. Os apologistas ressaltam em seus discursos a dignidade e a veracidade de sua crença frente às especulações pagãs de que o cristianismo seria uma superstição, um ateísmo ou até mesmo um culto no qual se performavam más-condutas sexuais.

Justino é um converso. Por volta de 132-135, é cristão e torna-se adepto do platonismo (LIEBAÉRT, 2000, p. 41). Sua doutrina pretende inserir o cristianismo na História, a qual, para ele, possui um plano divino de salvação, em contínuo progresso, desde o judaísmo e o helenismo. O cristianismo seria, por sua vez, a plena manifestação do Logos na História (MORESCHINI, 2008, p. 75). Sua *Primeira Apologia* caracteriza-se pelo fervor religioso e fornece alguns indícios da relação entre pagãos e cristãos em meados do século II. O autor possui também uma *Segunda Apologia*, a qual, se especula, seria apenas um prefácio à primeira (SCHAFF, 2001, p. 246).

O trecho que selecionamos da *Primeira Apologia* de Justino e que faz alguma referência à questão da imagem está no capítulo IX “Da tolice da veneração de ídolos”:

“E nós nem honramos com muitos sacrifícios e guirlandas de flores tais deidades que os homens criaram e colocaram em templos e chamaram deuses; desde que vimos que estes não possuem alma e estão mortos, e não têm a forma de Deus (pois não consideramos que Deus tenha uma forma como dizem aqueles que imitam sua honra), mas têm os nomes e formas daqueles demônios perversos. Precisamos dizer a vocês: em que formas os artesãos [ISA 44,

9-20; JER 10, 3], esculpindo e cortando, construindo e martelando, modelam os materiais? E frequentemente nos braços da desonra, por meramente mudar a forma e fazer uma imagem requisitada por alguém, fazem o que chamam deus; aquilo que consideramos não só insensível, mas também um insulto a Deus, o qual possui inefável glória e forma e acaba possuindo Seu nome ligado a coisas que são corruptas e à adoração. Vocês sabem muito bem que os artífices são imoderados, e, para não entrar em particularidades, são praticantes de vícios; mesmo as garotas que com eles trabalham são corrompidas. Que paixão cega! Que homens devassos fossem ordenados a criar e fazer deuses para sua veneração e que vocês devessem apontar tais homens guardiões de templos onde os deuses estão guardados; não reconhecendo a ilegalidade de pensar e dizer que homens são guardiões de deuses.”⁴⁶

Justino inicia o capítulo afirmando que para o Deus cristão não se faz sacrifício ou honras com guirlanda de flores, uma vez que Deus não possui a forma dos deuses pagãos, desprovidos de alma e mortos. A existência do ídolo pagão ofende o verdadeiro Deus, o único que possui a glória inefável. O apologista volta seu ataque também aos artífices, os quais, ao produzirem tais figuras a que chamam “deuses” incorrem inevitavelmente em vício e corrupção. Pelo trecho que aqui analisamos, Justino compreende a produção e a veneração à imagem como ato corrupto e ofensivo ao verdadeiro Deus. O Deus dos cristãos não possui forma, logo nenhum artista pode representá-lo. No entanto, reconhece o poder que o símbolo visual possui e a atração que é capaz de criar. Nada revela das imagens não idólatras ou neutras. Seu ataque é aos deuses do paganismo, “demônios perversos”. Ainda que se dirija ao público pagão, o capítulo, acreditamos, volta-se também aos correligionários cristãos, que poderiam incorrer na dificuldade de discernimento entre imagens idólatras e não idólatras. A confecção de imagens para veneração é, no ver de Justino, um ato grave contra Deus.

Acredita-se que Clemente de Alexandria (150? - 215?) seja de origem ateniense e tenha levado sua formação filosófica para a vida cristã (MORESCHINI, 2008, p. 109). A expansão do cristianismo pelo Mediterrâneo oriental nos séculos II e III aprofundou seu

⁴⁶ “And neither do we honor with many sacrifices and garlands of flowers such deities as men have formed and set in shrines and called gods; since we see that these are soulless and dead, and have not the form of God (for we do not consider that God has such a form as some say that they imitate to His honor), but have the names and forms of those wicked demons which have appeared. For why need we tell you who already know, into what forms the craftsmen, [ISA 44, 9-20; JER 10, 3] carving and cutting, casting and hammering, fashion the materials? And often out of vessels of dishonor, by merely changing the form, and making an image of the requisite shape, they make what they call a god; which we consider not only senseless, but to be even insulting to God, who, having ineffable glory and form, thus gets His name attached to things that are corruptible, and require constant service. And that the artificers of these are both intemperate, and, not to enter into particulars, are practiced in every vice, you very well know; even their own girls who work along with them they are corrupt. What infatuation! that dissolute men should be said to fashion and make gods for your worship, and that you should appoint such men the guardians of the temples where they are enshrined; not recognizing that it is unlawful even to think or say that men are the guardians of gods”. (Justino Mártir, *First Apologies* IX, trad. SCHAFF, 2001, p. 165-166). Tradução nossa.

contato com a cultura helenística. A cidade de Alexandria no Egito, expoente cultural do período, transforma-se num ambiente propício para o desenvolvimento de uma verdadeira “escola cristã alexandrina”, a qual elaborará uma doutrina cristã baseada em princípios da filosofia antiga. Os “pais alexandrinos”, como Clemente, Panteno, Orígenes e Gregório, o taumaturgo, estão entre os exemplos mais refinados da teologia cristã. Especialistas os identificam como primeiros “humanistas cristãos”, encarnando uma dupla fidelidade: a tradição cristã e a filosofia de seu tempo (LIÉBAERT, 2000, p. 87).

Para a questão que aqui nos interessa abordar, a atitude dos Padres diante do problema da imagem, Clemente de Alexandria parece seguir uma interpretação rigorista em relação a sua produção. No quarto capítulo de sua obra *Exortação aos Gregos* “O absurdo e a vergonha das imagens pelas quais os deuses são venerados” o alexandrino produz uma argumentação dirigida aos pagãos, revelando que seus “ídolos feitos por mão humanas” não passam de figuras insensíveis que levam a uma piedade falsa (*Exhortation to the heathen*, IV p. 185). Seu ponto de vista em relação à representação dos deuses pagãos evidencia a oposição entre imaterialidade divina e a materialidade terrena:

“O mármore é belo, mas não é Poseidon. O marfim é bonito, mas não é o Zeus Olímpico. A matéria sempre necessita da arte para modelá-la, mas a divindade de nada precisa. A arte avançou para fazer seu trabalho e a matéria é vestida com a forma da arte; e enquanto a preciosidade do material o faz capaz de tornar-se um bem rentável, apenas devido a sua forma, a matéria é considerada digna de veneração. A imagem, se considerada a sua origem, é ouro, madeira, pedra, terra, que recebeu a forma pela mão do artista. Porém, eu tenho para mim que é errado confiar as esperanças do meu espírito a coisas destituídas do sopro de vida (...).”⁴⁷

A arte para Clemente apenas realiza-se pelas mãos humanas, transformando materiais que possuem sua beleza natural em formas que não podem ser igualadas aos deuses. Por mais que a forma garanta a constituição de uma imagem, ainda ela será terra, pedra ou mármore. Os materiais naturais possuem sua preciosidade, mas, ainda que trabalhados pelas mãos humanas, não possuem “o sopro da vida”.

Em outro trecho da mesma obra o autor identifica os propósitos da arte:

⁴⁷ “The Parian stone is beautiful, but it is not yet Poseidon. The ivory is beautiful, but it is not yet the Olympian Zeus. Matter always needs art to fashion it, but the deity needs nothing. Art has come forward to do its work, and the matter is clothed with its shape; and while the preciousness of the material makes it capable of being turned to profitable account, it is only on account of its form that it comes to be deemed worthy of veneration. Thy image, if considered as to its origin, is gold, it is wood, it is stone, it is earth, which has received shape from the artist’s hand. But I have been in the habit of walking on the earth, not of worshipping it. For I hold it wrong to entrust my spirit’s hopes to things destitute of the breath of life. (...)” (Clemente de Alexandria, *Exhortation to the heathen*, IV, trad. Philip Schaff 2001 p. 294 – 5). Tradução nossa.

“A arte humana, além do mais, produz casas, navios, cidades e figuras. Mas, como posso dizer o que Deus faz? Contemplar todo o universo, este é o trabalho dele; e o Céu, o Sol, anjos e homens são trabalhos de Seus dedos. Quão grande é o poder de Deus! Sua mera vontade foi a criação do universo.”⁴⁸

A capacidade criativa humana produz casas, navios, cidades e imagens. Mas de forma alguma pode ser comparada a Deus criador. O trabalho das mãos divinas cria, as mãos humanas produzem. A arte aqui é compreendida como uma técnica e um trabalho, não uma criação, incapaz, portanto, de confeccionar um deus apenas pela produção de uma imagem.

Já na obra *Pedagogo*, em especial no capítulo XI – “Uma visão de compêndio da vida cristã” – Clemente dirige-se a seus correligionários, averiguando aquilo que é permitido e proibido a um cristão de seu tempo. O capítulo examina questões relacionadas às vestimentas dos cristãos, seus cabelos, os adereços permitidos, pinturas de rosto, a forma de andar, o comportamento feminino e até mesmo o lazer e as diversões apropriadas a um cristão. Naquilo que contempla os anéis, por exemplo, uma passagem revela um indício das imagens que cristãos do período poderiam carregar junto a si:

“E deixe nossos selos serem também uma pomba, um peixe ou um barco navegando diante do vento, ou uma lira musical que Polícrates usou, ou uma âncora de navio, que Seleuco tinha estampado como emblema; e se houver uma pescaria, lembrará o apóstolo e as crianças retiradas d’água. Por não delinear as faces dos ídolos, nós que somos proibidos de a eles nos apegar, nem uma espada, ou um arco, pois seguimos a paz; nem taças temperadas. Muitos dos licenciosos têm gravado seus amantes ou suas amantes como se desejassem tornar impossível esquecer suas indulgências amatórias por estarem perpetuamente conscientes de suas libertinagens (...)”⁴⁹.

Pelo trecho apresentado, os selos dos anéis cristãos poderiam conter algum tipo de imagem, por exemplo, uma pomba, um peixe, um barco, uma âncora ou uma lira. Jamais a

⁴⁸ “Human art, moreover, produces houses, and ships, and cities, and pictures. But how shall I tell what God makes? Behold the whole universe; it is His work: and the heaven, and the sun, and angels, and men, are the works of His fingers. How great is the power of God! His bare volition was the creation of the universe (...)” (Clemente de Alexandria, *Exhortation to the heathen*, IV, trad. Philip SCHAFF, 2001 p. 294 – 5). Tradução nossa.

⁴⁹ “And let our seals be either a dove, or a fish, or a ship scudding before the wind, or a musical lyre, which Polycrates used, or a ship’s anchor, which Seleucus got engraved as a device; and if there be one fishing, he will remember the apostle, and the children drawn out of the water. For we are not to delineate the faces of idols, we who are prohibited to cleave to them; nor a sword, nor a bow, following as we do, peace; nor drinking-cups, being temperate. Many of the licentious have their lovers engraved, or their mistresses, as if they wished to make it impossible ever to forget their amatory indulgences, by being perpetually put in mind of their licentiousness (...)” (Clemente de Alexandria, *The Instructor*, XI trad. SCHAFF, 2001 p. 286). Tradução nossa.

face de um ídolo, nem mesmo uma espada, um arco ou copos de beber (símbolos de atividades proibidas aos cristãos). Existem aqueles que possuem imagens dos amantes gravados nos anéis, como se fosse uma forma de indulgência a sua licenciosidade. Um cristão não deve assim proceder.

Embora o trecho revele a marcante ideia da proibição da imagem idólatra, fornece-nos uma pista preciosa sobre os primeiros símbolos cristãos. Apesar de o autor não comentá-los ou desenvolver sua significação, torna-se evidente que cristãos produziam imagens não-idólatras e carregavam-nas em seus adereços. Segundo Bigham (2004, p. 137-140), a presença do trecho na obra constitui um enfraquecimento da interpretação rigorista do mandamento bíblico, que se refere à condenação de qualquer produção de imagem. Usando tais categorias permitidas, compreende-se que Clemente não era oposto ao uso de toda a arte figurativa entre os cristãos. A passagem revela, ainda, a possibilidade de adeptos do cristianismo poderem produzir arte anterior ao século III, mesmo que sob estágio embrionário.

Considerado o fundador da patrologia latina, Tertuliano é expoente da apologética de seu tempo. Provido de uma personalidade autêntica, polêmica e original, seus escritos, por volta de trinta obras, fundamentam o desenvolvimento da teologia ocidental latina. Proveniente de Cartago, Tertuliano demonstra em suas obras a originalidade e vigor da África romana na Antiguidade Tardia. O norte do continente africano, junto com a península Itálica, torna-se uma região bastante cristianizada e palco de futuras controvérsias heréticas. É a partir do século III que o latim passa a ser a língua utilizada pelos escritores cristãos do Império do Ocidente. Até então, todos os escritos produzidos na parte ocidental do Império se faziam em grego.

No ano de 197, Tertuliano publica aquela que é reconhecida como sua obra-prima, *O Apologético*, manifesto contra as perseguições sofridas pelos cristãos de seu tempo. O cartaginês demonstra na obra a incoerência da legislação sobre as perseguições e refuta as acusações populares contra o cristianismo por meio de descrições da vida cotidiana dos cristãos e crítica aos cultos pagãos (LIÈRBAERT, 2000, p. 78). Tertuliano é apontado, muitas vezes, como “inimigo da filosofia antiga”. Na realidade, sua atitude hostil e tendência à ruptura com a tradição pretendem elevar o cristianismo à categoria de “verdadeira filosofia” frente aos ataques dos pagãos (MORESCHINI, 2008, p. 194). Dentre as polêmicas em que se envolveu estão a gnose e o marcionismo, esta última produto de uma obra específica do repertório do autor, *Contra Marcião* (200 - 210). Nesta obra, Tertuliano dá início a esboços de uma teologia trinitária e da natureza do Cristo, questões que se tornarão grandes debates teológicos nos séculos IV e V.

Entretanto, a obra que aqui nos interessa investigar é *Sobre Idolatria* (escrita provavelmente entre 208 e 212). Como o próprio título afirma, o propósito da argumentação é compreender o problema da idolatria. O grande receio dos escritores cristãos antigos é que seus correligionários voltassem a venerar imagens dos deuses tradicionais e que esta prática se tornasse corriqueira entre os cristãos. Para Tertuliano, o idólatra é criminoso e fraudulento, uma vez que recusa e injúria o Deus verdadeiro por meio de tal prática ignominiosa. A idolatria é considerada uma falha e um desvio controlado por demônios e espíritos impuros, proprietários dos falsos ídolos (Tertuliano, *On Idolatry* II p. 90).

A propósito da imagem, o capítulo IV – “Ídolos não devem ser feitos, muito menos venerados. Ídolos e produtores de ídolos na mesma categoria” – apresenta a posição do autor sobre as artes visuais naquilo que concerne à imagem venerada dos deuses do panteão antigo:

“Deus proíbe um ídolo tanto de ser feito, como de ser reverenciado. Na medida em que a tomada do que pode ser adorado seja ato prévio, até agora a proibição de fazê-lo (se a adoração é ilegal) é a proibição anterior. Por esta causa – a erradicação, a saber, da materialidade da idolatria – a lei divina proclama: ‘Não farás ídolo algum, [Lev. xxvi. 1; Ex. xx. 4; Dt. v 8] e pela conjunção ‘Nem uma similitude das coisas que estão no céu, e que estão na terra, e que estão no mar’, tem interditado os servos de Deus de atos desse tipo ao longo de todo o universo. Enoque tinha precedido, prevendo que ‘os demônios e os espíritos dos apóstatas angelicais’, [*Compare de Oratione*, c. 23, e de Virg. Vel. c. 7.] iriam transformar em idolatria todos os elementos, todas as guarnições do universo, todas as coisas contidas no céu, no mar, na terra, para que pudessem ser consagrados como Deus, em oposição a Deus. ‘Todas as coisas, portanto, levam ao erro humano, exceto o fundador de todas’. As imagens dessas coisas são ídolos, a consagração dessas imagens é idolatria. Qualquer que seja a culpa de quem incorra em idolatria, deve, necessariamente, ser imputada a cada artífice de todo ídolo. Em suma, o mesmo Enoque condena e ameaça ambos os adoradores e fabricantes de ídolos”.

50

⁵⁰ God prohibits an idol as much to be made as to be worshipped. In so far as the making what may be worshipped is the prior act, so far is the prohibition to make (if the worship is unlawful) the prior prohibition. For this cause—the eradicating, namely, of the material of idolatry—the divine law proclaims, “Thou shalt make no idol;” [Lev. xxvi. 1; Ex. xx. 4; Deut. v. 8]. and by conjoining, “Nor a similitude of the things which are in the heaven, and which are in the earth, and which are in the sea,” has interdicted the servants of God from acts of that kind all the universe over. Enoch had preceded, predicting that “the demons, and the spirits of the angelic apostates, [*Compare de Oratione*, c. 23, and de Virg. Vel. c. 7.] would turn into idolatry all the elements, all the garniture of the universe, all things contained in the heaven, in the sea, in the earth, that they might be consecrated as God, in opposition to God.” All things, therefore, does human error worship, except the Founder of all Himself. The images of those things are idols; the consecration of the images is idolatry. Whatever guilt idolatry incurs, must necessarily be imputed to every artificer of every idol. In short, the same Enoch fore-condemns in general menace both idol-worshippers and idol-makers together (...)” (Tertuliano, *On Idolatry* II, trad. Rev. S. Thelwall 2001 p. 92). Tradução nossa.

Pelo trecho que aqui selecionamos, Tertuliano é um rigorista. Inicia sua argumentação fazendo referência ao mandamento bíblico, lembrando seu leitor da recomendação divina. O que existe no Céu não pode ser representado na Terra. A proibição divina não se direciona apenas ao ídolo em si, mas também àqueles que confeccionam ídolos, ou seja, os artífices. Os que veneram e os que produzem imagens idólatras estão condenados. A imagem idólatra faz o homem incorrer ao erro. Consagrar essas imagens é pura idolatria. A imagem torna-se um ídolo pelo ato de fazer. Isolada, a imagem nada representa. É a atitude para com ela que a faz idólatra.

Eusébio de Cesareia (265-340) é uma das personalidades cristãs na Antiguidade Tardia de maior relevância no momento em que o cristianismo passa de perseguido a culto protegido pela casa imperial. O testemunho do bispo de Cesareia, na Palestina, traz preciosas informações sobre os cristãos no período constantiniano. É de sua autoria a primeira tentativa de construção de uma “história da Igreja cristã”, desde sua fundação por Jesus de Nazaré até os tempos de Paz da Igreja. Em 311 termina a redação de sua *História Eclesiástica*, mesmo ano em que Galério publica o edito liberdade aos cristãos. Dentre suas demais obras, escreveu *Vita Constantini* (335) a pedido do próprio imperador. No que se refere à doutrina teológica, Eusébio era simpatizante do arianismo – grande controvérsia cristológica de seu tempo. Por esse motivo dá abrigo a Ário e o defende. Em resposta a sua recusa em adotar a fórmula de fé que condenava Ário e seus ensinamentos, foi excomungado por um sínodo reunido em Antioquia em fins de 324 (*História Eclesiástica*, p.10).

Eusébio é academicamente considerado um iconóforo pelos seus estudiosos. É uma opinião dominante no meio acadêmico que estuda suas obras (BIGHAM, 2004, p. 185). É valioso investigar a opinião deste ilustre intelectual cristão sobre o lugar das artes figurativas na Igreja, justamente por estar inserido em um momento histórico de grande mudança para a cristandade em formação – o final do século III e início do século IV. Ainda que nenhuma de suas obras trate especificamente do problema da imagem, é valioso averiguar qualquer passagem que faça referência ao assunto. Aqui apresentaremos passagens de dois escritos de sua autoria, a *História Eclesiástica* e uma carta endereçada à princesa Constância.

Na *História Eclesiástica*, livro IV, capítulo XVIII, Eusébio faz referência a uma possível estátua de Cristo na cidade de Paneas:

“1. Uma vez que evoquei a lembrança desta cidade, não considero justo omitir uma narrativa digna de memória até para os pósteros. Com efeito, diz-se ter sido oriunda deste lugar a hemorroíssa que, conforme narram os santos evangelhos, encontrou junto ao senhor a cura de seus males (Mt 9, 20ss; Mc 5, 25; Lc 8, 43). Mostra-se na cidade sua casa, e subsistem

admiráveis monumentos da beneficência do Salvador para com ela. 2. Com efeito, sobre um rochedo elevado, diante das portas das casas, ergue-se uma estátua feminina de bronze. Ela tem 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 a espécie. 3. Assegurava-se que a estátua é a imagem de Jesus, ela subsiste ainda até hoje, de sorte que nós a vimos ao visitar a cidade. 4. 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 dessa maneira sem preconceitos, quais salvadores” (*História Eclesiástica*, trad. Monjas beneditinas do mosteiro Mãe de Cristo, 2008, p.363-364).

A passagem é bastante elucidativa sobre o uso de imagens no início do século IV. Os versículos bíblicos que citam a cura da hemorroíssa por Jesus realçam o milagre do Cristo. A possível imagem que Eusébio traz a seu texto pretendia captar o momento de cura. O elemento que se agrega à cena, “uma planta estranha”, pretende elevar o caráter soteriológico de Jesus. Entretanto, contanto que se aponte a estátua como uma possível imagem do Cristo, Eusébio evidencia o conjunto como produto de uma tradição pagã em erigir monumentos e confeccionar ícones. Os pagãos outrora beneficiados pelo Senhor procediam a essa maneira. Porém se torna claro pela passagem que tal prática é um costume pagão, não cristão.

Para a problemática aqui presente é possível atestar que por volta do período em que Eusébio escreve existem possíveis imagens de Cristo e dos apóstolos. O autor não se mostra escandalizado quando possivelmente entrou em contato com o conjunto de estátuas que representa um milagre da cura, cena bastante comum em sarcófagos do período. Sua atitude nos parece até favorável, embora identifique a prática como costume essencialmente pagão ⁵¹.

Famoso escrito de Eusébio que apresenta elementos sobre imagens é a carta que escreveu endereçada a Constância, meia-irmã de Constantino ⁵². O argumento da carta é uma

⁵¹ Segundo Bigham, alguns acadêmicos modernos compreendem tal passagem em Eusébio como prova concreta de sua iconofobia. Entendem a descrição do gesto da hemorroíssa pelo autor como uma condenação de seu ato. Concordamos aqui com Bigham que aponta tal passagem da *História Eclesiástica* como possível neutralidade de Eusébio em relação à imagem, não um ato implícito de iconofobia (BIGHAM, 2004, p.188).

⁵² Existe certa desconfiança dos acadêmicos quanto à autenticidade da carta, a qual pode ter sido forjada na querela iconoclasta do século VIII. Para Charles-Murray, a autenticidade da carta se aplica. Partindo do pressuposto de que só é mencionada a partir do século VIII como evidência de iconoclastia em Eusébio, a autora acredita que, pelo estilo e tradição, pode ter sido composta no século IV. (CHARLES-MURRAY, 1979, p. 326 - 328).

resposta sobre a solicitação da princesa que lhe enviasse uma imagem de Cristo. Apresentamos aqui parte do documento:

“Escreves-me também sobre certa imagem, que deveria representar Cristo, e me solicitaste de enviar-te; mas qual imagem pretendes e que coisa chamas imagem de Cristo? Não sei o que te levou a pedir uma imagem de nosso Salvador. Qual imagem de Cristo queres? Aquela verdadeira e imutável, que traz os caracteres de sua natureza consubstancial ou aquela que ele assumiu por nossa causa, usando a forma de servo?

De fato, o Verbo de Deus, que é Deus, assumiu a forma de servo e condenou, como diz o apóstolo divino, o pecado em carne semelhante àquela do pecado original (Rm. 8, 3). Assim ele nos redimiu e nos livrou com Seu sangue precioso da amargura e da escravidão do diabo. Desde que as duas formas são conjuntamente próprias, acho que não estás procurando de fato a sua forma divina: deve aprender de uma vez por todas que ninguém conhece com dignidade o Pai, senão o Filho e ninguém conhece o Filho senão o Pai, que o gerou (Mt. 11, 27). (...)

Tu, no entanto, requeres a imagem da forma do servo e da carne a qual se revestiu por nós (...).

Que tais coisas não são lícitas para nós, podes compreender sozinha. Mas se me dizes não buscar uma forma transfigurada à imagem de Deus, mas sim a imagem de sua carne mortal, que existia antes da transfiguração [então eu pergunto]: ela escapa completamente do preceito o qual Deus nos proibiu de fazer imagem das coisas que estão tanto no céu como na terra (Ex. 20,4; Dt. 5,8) (...)”⁵³.

A passagem demonstra a grande questão teológica da época: a natureza do Cristo. Eusébio refere-se à imagem de duas maneiras: uma delas metafórica, de caráter consubstancial, o Verbo; e outra material, o servo e o Verbo em carne. O bispo de Cesareia compreende que as duas imagens são próprias, no entanto relembra o mandamento divino

⁵³ “Mi hai scritto di una certa imagine, che dovrebbe rappresentare Cristo, e mi hai chiesto de inviartela; ma quale imagine intendi e cosa chiami immagine di Cristo? Non so che cosa ti ha indotto ad ordinare di fare una immagine del nostro Salvatore. Quale immagine di Cristo desideri mai? Quella vera ed immutabile, che porta i caratteri della sua natura sostanziale o quella che egli assunse a causa nostra, indossando la forma del servo?

Infatti il Verbo di Dio, che è Dio, ha assunto la forma del servo e ha condannato, come dice l’apostolo divino, il peccato in una carne somigliante a quella del peccato (Rm 8,3). Così ci ha redenti e liberati col suo prezioso sangue della precedente amarezza e servitù del demonio. Dal momento che due forme gli sono congiuntamente proprie, ritengo che tu non cerchi affatto la sua forma divina: infatti egli ti ha una volta per tutte insegnato che nessuno conosce il Padre eccetto il Figlio e nessuno conosce dignamente il Figlio se non il Padre che l’ha generato (Mt. 11, 27) (...).

Tu invece desideri almeno l’immagine della forma del servo e della carne della quale si è rivestito per noi. (...)

Che tali cose non siano per noi lecite, lo puoi comprendere da sola. Ma se dici ricercare da me non un’immagine della forma trasfigurata in Dio, ma un’immagine della sua carne mortale, quale fu prima della trasfigurazione [allora ti chiedo]: ti sfugge del tutto il precetto in cui Dio vieta di fare immagini delle cose che sono sia in cielo che in terra [Ex. 20, 4; Dt. 5,8]? (...)” (*Carta a Constância apud. PLAZAOLA, 2001, p. 101*). Tradução nossa.

sobre a proibição de confeccionar imagens. Utilizando-se de Mt. 11, 27 argumenta que nenhuma imagem pode representar o Filho, senão aquela gerada pelo próprio Pai, que se transfigurou. Se procurarmos compreender pelo texto a atitude do autor sobre a imagem de Cristo, ele a rejeita – uma imagem de Jesus anterior à Ressurreição e a Assunção recai sobre a condenação bíblica.

A partir dos autores que aqui apresentamos, parte restrita de tantas obras cristãs existentes no período, pretendeu-se investigar brevemente a compreensão de alguns Padres da Igreja sobre a questão da imagem. A apologética oriental dos séculos II e III demonstra em seus textos, aqui representada por Justino Mártir e Clemente de Alexandria, preocupação constante com os correligionários cristãos. A idolatria é o tema fundamental. Tertuliano, representante da latinidade ocidental, preocupa-se em alertar os cristãos para que sejam capazes de discernir o que apresenta a imagem venerada perante o Deus verdadeiro. Foi possível notar, por meio dos excertos de Eusébio, que imagens de figuras bíblicas e do próprio Cristo existiam, no entanto o contexto de sua aceitação mostrava-se bastante problemático.

Os documentos selecionados não são obras escritas com o objetivo de discutir a natureza da imagem propriamente dita, suas preocupações são outras. O que se nota é que para os Padres a problemática fundamental era a idolatria, a confecção do ídolo e os falsos deuses (ou *daimones*). O ataque à arte grega e ao paganismo acontece a partir do momento em que os apologistas buscam refutar as acusações pagãs contra o cristianismo. Pouco se sabe o que os cristãos realmente consideravam sobre as artes visuais produzidas com o objetivo de não serem veneradas. Pelos excertos de Clemente, por exemplo, os cristãos do século II e III carregavam consigo símbolos, os quais determinavam certa filiação ao cristianismo.

Procuramos demonstrar que o entendimento da origem da iconografia cristã e seu posterior desenvolvimento não podem ser compreendidos exclusivamente pelos documentos dos Padres da Igreja dos séculos III a VI. A tendência geral dos Padres é discutir a questão da imagem a partir do conceito de idolatria e esta entendida como um problema premente na defesa do cristianismo frente aos pagãos. É possível identificar que imagens cristãs existem, porém, pelos documentos escritos, torna-se bastante complexo compreender sua existência.

Capítulo 3 – O *Ante Pacem*

O século III marca o início da iconografia cristã. É o século em que, enquanto as perseguições desenvolviam-se, as igrejas expandem-se e os cristãos, ainda que sem liberdade de culto pela Ordem romana, aumentam em número e visibilidade. Os tímidos registros subterrâneos mostram uma comunidade ativa, repleta de anseios e expectativas. Logo, quem eram os cristãos desses tempos?

O que aqui se aponta como o *Ante Pacem*, período anterior à Paz da Igreja, grosso modo, é o período que precede a conversão do imperador Constantino (312). Procuraremos evidenciar as disposições geográficas da documentação e a natureza da mesma, assim como a relação entre imagem e símbolo. Evidenciaremos a conexão existente entre o mundo das palavras escritas e as primeiras imagens cristãs. Acreditamos que o conjunto imagético que rotulamos de *Ante Pacem* mostra-se como o início de uma iconografia que nasce a partir de símbolos que representam um conceito.

3.1. Os Primeiros Registros

Demonstrou-se no capítulo anterior que os primeiros registros de uma cultura material cristã na Antiguidade são provenientes do sítio de Roma e de seus arredores, em especial dos cemitérios subterrâneos. Isso, contudo, não significa que Roma possuísse qualquer excepcionalidade na produção de arte cristã. No início da exploração dos sítios romanos, a inexistência de outra localidade com registros antigos do cristianismo era utilizada como justificativa da primazia e antiguidade de Roma como centro importante da cristandade, principalmente durante a Reforma Protestante (SNYDER, 2003, p.6). A arqueologia paleocristã enfrentaria grandes crises até por volta de 1930, quando experimentará um renascimento considerável, graças a novas descobertas. Provou-se que os cristãos reuniam-se em casas privadas para celebrar a eucaristia e realizar batismos. No entanto, o único exemplo dessas casas de reunião somente seria localizado na Síria.

Dura-Europos era uma guarnição romana no Oriente, próspera devido ao comércio. Construída sobre uma escarpa em declive acima do rio Eufrates, possuía uma localização estratégica. Por volta de 256 seus habitantes preparavam defesas para um ataque de persas sassânidas. Após a batalha, Dura foi capturada pelo Império Persa e tornou-se uma cidade completamente fantasma quando visitada pelo imperador romano Juliano (o “apóstata”) cem anos depois (LOWDEN, 1997, p. 18). As escavações dos anos 1920 e 1930 revelaram grande número de edifícios religiosos na cidade. Os cristãos foram um dos grupos identificados

nessas escavações. Uma casa com pátio aberto tipicamente romano e não maior que as demais do mesmo quarteirão, possivelmente servia de espaço de reunião religiosa. Sua capacidade abrigaria cerca de 100 pessoas. Isso se explica, pois parte de sua decoração sobreviveu num pequeno cômodo, identificado como batistério. Pelas evidências recolhidas, os estudiosos passaram a chamá-la de “casa cristã” (PLAZAOLA, 2001, p. 36).

A iconografia presente nas paredes do batistério de Dura é esquemática, entretanto permite a identificação figurativa. O esquema de um pastor pode ser determinado, pois carrega sobre as costas um cordeiro (Figura 9). Fragmentos na parede sul do batistério podem

Figura 9 Reconstrução do Batistério de Dura. Detalhe do Bom Pastor. Fonte: LOWDEN, 1997, p. 20.

iniciam sua produção de imagens e prova-se ainda que a existência de imagens cristãs do século III aparece em outra área do Império, que não Roma. A mensagem dessas imagens esparsas e fragmentárias não são ainda auto evidentes. Ao se aplicarem a um batistério, é possível apontar que o indivíduo próximo de seu batismo, compreendendo-o como aspecto essencial para a entrada no círculo cristão, é iniciado nos mistérios de Cristo e na

sugerir a representação de duas cenas de milagres realizados por Jesus – a cura do paralítico (acima) e Cristo andando sobre as águas junto de Pedro (abaixo). Ao lado dessas imagens, outro fragmento poderia representar as Marias em visitação à tumba de Jesus (Figura 10).

A decoração do batistério cristão no Oriente ⁵⁴ revela que por volta do século III os cristãos

Figura 10 Reconstrução do Batistério de Dura. Detalhe das Marias em visitação à tumba de Jesus. Fonte: LOWDEN, 1997, p. 20.

⁵⁴ Identificada como a “Pompeia do deserto Sírio”, Dura-Europos foi descoberta por um time de arqueólogos anglo-francês após o colapso de Império Otomano. As escavações foram dirigidas por um esforço internacional, no entanto o período mais profícuo de descobertas (entre 1928 a 1937) foi coordenado por franceses e norte-americanos (Academia Francesa e a Universidade de Yale). Os remanescentes das escavações de Dura encontram-se atualmente no Museu do Louvre e em Yale University Art Gallery, a qual conserva a reconstrução do batistério cristão e de seus afrescos.

revelação, servindo as imagens, possivelmente, para contextualizar a performance do ritual. Figura alguma de batismo sobreviveu completa em Dura, contudo se acredita ser difícil a inexistência de cenas desse gênero entre outras imagens que se perderam com o tempo (GOUGH, 1969, p. 99).

Os cristãos do século III não possuem locais de culto específicos. Alguns registros, como a casa de Dura, na Síria, demonstram que, desde o princípio, o culto cristão desenvolvia-se em casas particulares. Eram congregações domésticas, patrocinadas pelo membro mais abastado da comunidade de fiéis. Da organização doméstica para a responsabilidade episcopal houve tempo de flutuação. Em torno do quadro doméstico formou-se o berço da comunidade, o qual ofereceu a ela um centro de irradiação e assegurou-lhe a continuidade, mesmo em tempos de crise (HAMMAN, 1997, p. 113).

Segundo Ebner e Marksches (2012, p. 35) as epístolas mais antigas pastorais organizam as comunidades cristãs como “casa” e nas convicções da Igreja primitiva não se previa na Terra qualquer intermediário especial entre Deus e os humanos. Não há nas igrejas domésticas sacrifícios, nem sacerdotes. No entanto, a organização da comunidade, a fim de que houvesse uma integração entre os membros, centralizava-se na figura do *episcopos*. Conferia-lhe um carisma ministerial e o zelo pelo bem comunitário (1Tm. 5, 19).

A simplicidade dos primeiros locais de culto cristãos, arquitetonicamente, não revelava qualquer distinção de outros prédios domésticos do período. Não há qualquer evidência arqueológica da existência de arquitetura eclesial ou de escala monumental antes da Paz da Igreja. Nenhum esboço de “igreja”, no sentido arquitetônico da palavra, evoluiu para a monumentalidade anterior a fins do século III e inícios do IV, uma vez que a simplicidade de seu plano nega qualquer evolução posterior (GOUGH, 1969, p. 63). Rezende (2008, p. 37), entretanto, afirma que um tipo arquitetônico anterior às igrejas, denominado *domus ecclesia* – edifício residencial adaptado para servir ao culto religioso – já pode ser apontado no século III e serviu de inspiração para a construção de igrejas em diversos locais do Oriente, como na Mesopotâmia, Antioquia, Tiro, Jerusalém e no sul da Síria. Contudo, acreditamos que esses espaços de culto primitivos, possuem pouca ligação como o estilo arquitetônico das basílicas cristãs, que servirão de locais exclusivos de culto a partir do século IV. É possível crer, também, que as *domus ecclesia* não fossem os únicos espaços rituais frequentados por indivíduos que podemos apontar como “cristãos”. A existência de batistérios isolados e salas de culto e de banquete podem ter ocorrido, assim como santuários em honra a mártires ⁵⁵.

⁵⁵ Exemplo é o famoso “Santuário de São Pedro” sob o Vaticano em Roma. Localizado nos anos 1950 pela arqueóloga J. M. C. Toynbee, compunha-se de uma edícula construída em memória ao apóstolo martirizado. Acredita-se que o monumento foi erguido por volta de fins do século II e inícios do III. O santuário encontra-se entre as necrópoles do Vaticano e sua existência é associada ao sepultamento dos restos mortais do apóstolo.

Essas casas onde se realizavam encontros para o culto cristão, seja para a prática da eucaristia, seja para o batismo de catecúmenos, são difíceis de serem identificadas, possivelmente por seu perfil muito próximo das demais casas romanas. É também provável que durante as perseguições alguns locais de culto cristãos foram destruídos e apreendidos. No que concerne à decoração de tais casas e a seu mobiliário, pouco se sabe. Evidentemente que os cristãos possuíam objetos que auxiliavam no momento do culto, assim como alguns adereços que os identificavam perante a comunidade de iniciados. No capítulo anterior demonstrou-se que Clemente de Alexandria (150?-215?) havia comentado em seus escritos alguns selos figurativos que os cristãos poderiam carregar em anéis, por exemplo. A pomba, a âncora e o peixe eram figurações permitidas. Contudo, são míseros os registros desses anéis que possam identificar seu uso contínuo por um cristão anterior à Paz da Igreja.

Um exemplo apontado por Finney (1994) é o caso das lamparinas manufaturadas na Itália central. A maioria desses objetos era distribuída localmente, no território romano-campano. Discos de lamparinas com a figuração bucólica e com a presença da figura do pastor são bastante conhecidos. Segundo o autor (p.116), entre 175 e 225 seis a sete olarias do centro da Itália produziam lamparinas desse tipo. É possível identificar por abreviações nas peças o nome dos produtores dessas lamparinas. Existem, atualmente, pouco mais de cem lamparinas desse tipo, baseadas no modelo conhecido como Loeschcke tipo 8.

Exemplo dessas lamparinas é a lamparina de *FLORENTIUS*, de inícios ou meados do século III (#DB007). Julgando-se o tipo, a qualidade do objeto, tanto o material como a fabricação e a simplicidade tanto do corpo da lamparina, quanto do disco, é evidente que esse tipo foi produzido em larga escala e a um preço relativamente baixo para consumo local. O que nos interessa abordar aqui, no entanto, é a iconografia que carrega. Geralmente este tipo de lamparina adornava-se com fauna e floras mitológicas e cenas cotidianas de gladiadores, soldados e homens à mesa de jogo. A lamparina de *FLORENTIUS* demonstra no seu disco a imagem de um jovem de túnicas curtas, carregando nos ombros uma ovelha. A seu redor, o sol e a lua e um conjunto de sete estrelas representando planetas. Teria um cristão antigo encomendado tal lamparina? Seria essa uma evidência material da vida da Igreja anterior a Constantino?

Para Finney (1994, p. 125) a resposta é baseada em circunstâncias e uma resposta definitiva seria mera especulação. Baseando-se na ideia que a partir do século III a comunidade cristã do Império cresce e sabendo-se que os cristãos iniciam no mesmo período

Ainda que nenhuma inscrição prove que a área conteve os restos mortais de São Pedro, é provável que o local tenha sido espaço de peregrinação na antiguidade e a basílica de São Pedro fora construída por Constantino sobre tais necrópoles, justamente por terem contido os restos mortais do apóstolo. Para uma investigação do Vaticano anterior a Era Constantiana ver TOYNBEE, 1953.

a decoração de câmaras funerárias subterrâneas com figuras de pastores, é provável que as lamparinas das oficinas centro-italianas fossem consumidas por cristãos e a presença marcante desta iconografia pode revelar uma demanda existente pelo produto.

É interessante notar que, se considerarmos correto o raciocínio de Finney, os cristãos possuíam uma adaptabilidade seletiva, quanto aos materiais com iconografia presente. As oficinas, por sua vez, iniciam a adaptação de motivos figurativos à realidade dos cristãos. Iniciar-se-ia a iconografia cristã por meio da adaptabilidade, trazendo para os suportes imagens simbólicas permitidas dentro da comunidade. Reforça-se, ainda, que dos anos 30 até inícios do século III não há evidência considerável de que os cristãos tivessem produzido algo materialmente distinto que os identificasse fora de sua comunidade.

O nascimento da iconografia cristã, contudo, não pode ser identificado apenas nas casas de culto ou em objetos cotidianos, como os anéis ou lamparinas. As imagens cristãs dos tempos mais antigos aparecem em quantidade considerável para o pesquisador moderno nas catacumbas de Roma, cemitérios subterrâneos nos arredores da cidade. As catacumbas são verdadeiros itinerários arqueológicos. Sua extensão e a existência de inúmeras galerias providenciam uma quantidade razoável de registros iconográficos. Assim, contextualizar as catacumbas de Roma é essencial para compreender o nascimento da iconografia cristã na antiguidade.

3.2. As Catacumbas Cristãs de Roma: Estrutura, História e Conteúdo

Pela tradição da lei das XII tábuas, fundamento jurídico da República romana, é obrigação dos cidadãos e dos habitantes da Urbe incinerarem ou enterrarem qualquer homem morto fora dos limites da cidade, ou seja, dos limites sagrados do *pomoerium*. Este espaço estabelece a demarcação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos no imaginário romano. Assim, as vias que ligam Roma ao restante do mundo conhecido mostram-se repletas de mausoléus, hipogeus, columbários, monumentos funerários e também necrópoles. Este princípio de separação, com a expansão do Império, passou a aplicar-se de maneira sistemática na Itália, e depois em todas as províncias romanas no momento de conquista (PERGOLA, 2002, p. 4-5; AA.VV, 2000, p. 3.). Ainda hoje o subúrbio romano é tomado pelos monumentos funerários antigos. É visível, ao longo da Via Ápia, uma série de referências ao lugar de depósito dos mortos do passado.

As catacumbas são um fenômeno judaico-cristão. As mais famosas encontram-se nos subúrbios de Roma, no entanto, há catacumbas judaicas e cristãs por toda a Itália e também na Sicília e no Norte da África. Aqui nos ocuparemos especialmente das catacumbas

cristãs de Roma e este item pretende realizar uma descrição geral de sua estrutura, história e conteúdo em vistas a compreender o local onde se encontram as primeiras imagens cristãs.

Segundo Nicolai, pela terminologia arqueológica, “catacumba” refere-se a um cemitério subterrâneo cristão de largas dimensões, caracterizado por uma rede elaborada de galerias e *cubicula* utilizadas intensivamente para enterramentos (NICOLAI, 2009, p. 9). O termo deriva do grego *katakumbas*, “próximo às covas”. É a indicação de uma toponímia romana antiga que durante o século IV designava a localização na Via Ápia de covas naturais e amplas cavidades em pedra. Este espaço funerário tornou-se famoso no período medieval inicial, permanecendo uma das poucas áreas de enterramento acessíveis e regularmente visitadas em peregrinação (Mapa 3). Contudo, a partir do século V as áreas periféricas à cidade passam a ser necessárias como espaço de cultivo e as sepulturas cristãs adentram o espaço romano. Assim, progressivamente, as catacumbas deixam de representar o local primordial de inumação dos mortos, sendo estes incluídos no interior de cidade e os cemitérios subterrâneos sistematicamente abandonados (PERGOLA, 2002, p. 16).

Mapa 3 Plano de disposição das catacumbas em Roma, com basílicas cristãs antigas e regiões eclesiásticas. Fonte: FASOLA, 2012, p. 2.

As catacumbas foram apagadas da memória cristã ao longo da Idade Média, momento em que se enterravam santos e mártires dentro das igrejas e basílicas cristãs. Durante os séculos V e VI as catacumbas foram usadas exclusivamente por motivos devocionais e em áreas bastante limitadas, geralmente onde havia tumbas de mártires. A lembrança dos cemitérios subterrâneos encontrava-se em alguns Padres da Igreja, em especial São Jerônimo, que em uma epístola, relembra sua época de infância quando visitava as catacumbas de Roma:

“Quando em criança, morava em Roma e aí realizava meus estudos, tinha o hábito, no domingo, com meus companheiros de classe, de correr através dos túmulos dos apóstolos e dos mártires; especialmente, descíamos com frequência nos profundos corredores subterrâneos dos cemitérios. Entretanto, encontram-se as paredes dos dois lados cobertas de túmulos e é tão escuro que se acreditaria quase cumprida a palavra do salmo: ‘que eles desçam vivos ao mundo das sombras.’ E quando, aqui e ali, alguma luz filtra-se do alto e diminui o horror das trevas, tem-se a impressão que o dia morre, não através de uma janela, porém de um buraco...No meio dessa noite negra, o verso de Virgílio vem à memória: ‘Um terror frio vos penetra: o próprio silêncio é medonho.’” (*Epístolas. apud. PELLISTRANDI, 1978, p.45*).

Mas, qual a origem desses cemitérios subterrâneos? Certamente a ideia de criar galerias subterrâneas não era de origem cristã. Como prática bastante difundida na antiguidade, especialmente na Itália, no Lácio e na Etrúria, as tumbas subterrâneas eram comuns em locais onde o solo permitia a sustentação de uma estrutura sob a terra ⁵⁶. Por volta do século II é possível que o crescimento demográfico de Roma e a difusão da prática da inumação possam ter levado a uma busca por terrenos destinados a enterramentos. É provável que, entre o final do século I e início do II algumas famílias abastadas e associações funerárias tenham-se voltado para o uso do subsolo como espaço para enterramentos (NICOLAI, 2009, p. 16). Nesse período aparecem os primeiros hipogeus pagãos nos subúrbios da cidade, como na Via Latina, Portuense, Flamina e Ápia.

O solo da periferia de Roma encontra-se em região de rochas vulcânicas, entre elas o tufo litóide, bastante resistente, o tufo arenoso ou pozolana, elementos necessários para a composição de uma espécie de cimento, e o tufo calcário, fácil de cavar e bastante resistente. Tal estrutura geológica permitia a criação de galerias subterrâneas com certa facilidade, além de garantir sustentação. Após vários séculos de existência desses cemitérios, não se tem notícia de desabamentos nas catacumbas (PELLISTRANDI, 1978, p.30; JEFFERS, 1995, p.74-75).

⁵⁶ Para uma visão geral das estruturas funerárias no mundo romano e no Lácio antigo consultar TOYNBEE (1971).

Uma aura de mistério e devoção envolve as catacumbas cristãs de Roma. Mitos foram criados sobre esses cemitérios e o imaginário moderno desenvolveu uma representação sobre as catacumbas, as quais se tornaram referência quando se trata das perseguições aos primeiros cristãos. Cria-se que tais necrópoles eram espaços de refúgio e habitação dos cristãos durante os períodos de perseguições em Roma. Tal mito parece ter origem nos próprios “redescobridores” das catacumbas nos séculos XVI e XVII, os quais interpretaram erroneamente documentos antigos e pretendiam, sob o aval da Igreja romana, potencializar o sofrimento dos primeiros cristãos na cidade (NICOLAI, 2009, p. 13). No entanto, com as pesquisas arqueológicas contemporâneas, tais considerações sobre as catacumbas foram progressivamente derrubadas. Dificilmente as catacumbas serviam como recintos para reunião de cristãos. As câmaras escuras e o odor forte de corpos em decomposição deviam inibir sua utilização como local de culto e refúgio. O provável é que ali acontecessem apenas pequenos serviços funerários, quando se encontravam presentes alguns familiares e amigos dos falecidos. A arqueologia contemporânea apontou que as catacumbas jamais eram recintos secretos e desconhecidos, uma vez que suas entradas encontravam-se à frente das vias. Protegidas contra violação pela lei romana, os cristãos provavelmente não necessitavam manter em segredo seus túmulos (JEFFERS, 1995, p. 75).

A existência das catacumbas não pode ser datada anterior ao século II (PERGOLA, 2002, p. 4-5; NICOLAI, 2009, p.13). Em Roma, a primeira menção de uma área comunal de enterramento cristão é o cemitério de São Calisto. É possível que os cristãos antigos tenham escolhido a prática dos enterramentos subterrâneos em recordação ao sepulcro de Cristo, escavado numa rocha. Mas, a existência de galerias subterrâneas de enterramento coletivo poderia responder a uma crença cristã partilhada sobre a morte e a ressurreição, um repouso temporário em espera da vida eterna (AA.VV., 2000, p.8). A sepultura é algo necessário ao cristão e a garantia de um enterro digno para o corpo é uma preocupação da Igreja primitiva. Segundo Bisconti, é apenas no século II que a comunidade cristã de Roma permite-se desvincular-se dos enterramentos em necrópoles e hipogeus pagãos. Neste período solidificam-se sentidos de comunidade e fraternidade, os quais guiarão a ideologia cristã dos primeiros séculos. Este espírito de *fratres christiani* possibilitava aos cristãos da capital do império buscar um espaço propriamente “cristão” para enterrar, cuidar e cultuar seus mortos (BISCONTI, 2010, p. 31-33).

Os nomes desses complexos funerários transmitiram-se por fontes literárias e epigráficas que atestavam a conexão do terreno com a doação de um indivíduo em particular. Portanto, levavam a denominação do proprietário original do terreno onde eram estabelecidas, tais como Priscila, Domitila, Pretextato e Comodila. Outras passaram a corresponder a

indicações topográficas. O mais antigo cemitério cristão em Roma parece ser o de São Calisto, seguido pelos de Priscila e Domitila (os quais serão descritos a seguir). Algumas catacumbas mais tardias passaram a carregar o nome de mártires ali enterrados, como Agnes, Laurêncio, São Pedro e Marcelino. Alguns nomes, entretanto, têm origem genérica, como as catacumbas de Via Latina e o *Coemiterium Maius*. Apenas a catacumba de São Calisto aparece desde início vinculada à administração eclesiástica. Mais a frente investigaremos este cemitério em especial.

Antonio Bosio (157-1629) é considerado o “primeiro arqueólogo cristão”, especificamente por localizar e registrar cerca de trinta cemitérios nos subúrbios de Roma em fins do século XVI (PELLISTRANDI, 1978, p. 22-23). Seu trabalho, *Roma Sotterranea* (1634) é a primeira referência que concebe a ideia completa de uma Roma cristã sob a terra, além de publicar-se em meio às querelas entre católicos e protestantes, alimentando polêmicas sobre a primazia dos romanos na direção da cristandade. O método comparativo de Bosio, baseado tanto na investigação de toponímias, quanto em fontes arquiteturais, foi a grande novidade destinada a preparar a metodologia para futuros estudos científicos. No entanto, por dois séculos, os cemitérios cristãos de Roma foram estudados a partir de meros interesses antiquários, destinados à pura coleta de artefatos e identificação de afrescos. Apenas no século XIX estudos sistemáticos sobre as catacumbas seriam realizados.

Giovanni Batista De Rossi (1882-1894) é o fundador da “arqueologia cristã”. Esteve destinado a iniciar a verdadeira exploração científica nos cemitérios cristãos de Roma. Seus trabalhos, entre eles os três volumes de *Roma Sotterranea Cristiana* (1864) e *Bulletino di Archaeologia Cristiana* (1864-1894), permanecem como fontes exaustivas para o estudo das catacumbas romanas. De Rossi recorreu a diversas fontes literárias para a exploração das catacumbas, desde itinerários de peregrinos até documentos eclesiásticos. A aplicação dos métodos arqueológicos do período às catacumbas permitiu a De Rossi descobrir numerosas sessões nos cemitérios, assim como diversos sepulcros de mártires e papas. Seus conhecimentos de epigrafia, geologia, hagiografia e história da arte possibilitaram uma descrição completa de vários aspectos das necrópoles. De Rossi deixou um legado imenso a seus sucessores na Commissione di Archeologia Sacra.

Estruturalmente, as catacumbas eram escavadas por *fossóres* um grupo de trabalhadores especializados em cavar (do latim *fódere*, cavar). Um trabalho provavelmente lento e exaustivo, realizado à luz de lamparinas e com picaretas e pás rudimentares. É possível que os próprios *fossóres* tenham desenvolvido as pinturas parietais e até executado inscrições (BARUFFA, 2006, p. 42).

Nos amplos complexos cemiteriais as escavações poderiam durar séculos, uma vez que as catacumbas formaram-se, na maioria das vezes, de estruturas funerárias já escavadas e posteriormente unidas por caminhos subterrâneos e escadarias. São vastos quilômetros de túneis subterrâneos e galerias obscuras, iluminados vez ou outra por pequenas aberturas no teto. Segundo Bisconti (2010, p. 37):

“Quem percorre as galerias das catacumbas romanas, admira a ingênua decoração pictórica, os suntuosos relevos dos sarcófagos, brilhantes peças de mosaicos, a ousada arquitetura escavada no *tuffo*; se emociona com os epitáfios, ora simples, ora mais complexos e essenciais até serem reduzidos a um único elemento onomástico, oscilando entre uma humana e nostálgica lembrança da pessoa querida e uma inatacável esperança na vida além-túmulo, a qual consola amigos e parentes (...)”.⁵⁷

Os itinerários das catacumbas podem chegar a quilômetros, devido aos diferentes níveis de pisos e galerias. Cada nível chegava de três a oito metros de profundidade. No complexo funerário de São Calisto, por exemplo, suas galerias e corredores chegam a praticamente trinta metros de extensão (BARUFFA, 2006, p. 45).

Nas paredes dos corredores das catacumbas e no emaranhado de galerias existem longas filas de tumbas denominadas *loculi* – um tipo de sepulcro retangular que acomodava, geralmente, apenas um defunto (embora existam catacumbas em que se enterravam de dois a três corpos em um mesmo *loculus*). Os corpos eram dispostos no túmulo envoltos em um lençol ou sudário, acompanhado por perfumes em pequenos recipientes. Após o enterro, fechava-se o *loculus* com azulejos, tijolos ou pequenas placas de mármore, os quais eram fixados com uma massa de cimento conhecida como *pozzolana*. Pequenas lamparinas de terracota eram dispostas junto aos *loculi*.

Pelos corredores era possível encontrar um *cubiculum*, ou pequena câmara funerária. Em tais câmaras, quadrangulares ou poligonais, era possível encontrar um tipo de túmulo denominado *forma*, uma tumba escavada no chão e cerrada com placas de mármore ou telhas. Geralmente o teto de um *cubiculum* era decorado com afrescos. O *arcosolium* era um tipo de tumba suntuosa, com um arco em sua parte superior. O *arcosolium* continha, geralmente, sarcófagos de um membro importante ou até mesmo de famílias inteiras. Muitos eram decorados com pinturas e mosaicos. Esta forma de tumba tornou-se bastante comum nas

⁵⁷ “Chi percorre le gallerie delle catacombe romane, si sofferma ad ammirare le ingenue decorazione pittoriche, i sontuosi rilievi dei sarcofagi, i luminosi brani musivi, le ardite architetture scavate nel tufo; si emoziona dinanzi agli epitaffi, ora semplici ed essenziale sino ad essere ridotti ad un unico elemento onomástico, ora più complessi e oscilante tra um umano e nostálgico ricordo della persona cara ed un’inattaccabile speranza nella vita dell’aldilà, che consola amici e parenti”. Tradução nossa.

catacumbas ao longo do século IV. Existiam ainda em algumas catacumbas as criptas, amplos cômodos com dezenas de sepulturas. Eram dispostas com elementos arquitetônicos, tais quais colunas, mosaicos e afrescos. As criptas, possivelmente, continham corpos de santos e mártires, assim como de bispos e figuras proeminentes na hierarquia da Igreja romana (Figura 11).

A catacumba cristã mais antiga de Roma é a de São Calisto, localizada na Via Appia antiga. O complexo recebe o nome do diácono Calisto que no pontificado do Papa Zeferino (199 – 217) administrava o cemitério e posteriormente foi martirizado em Roma. Cerca de nove pontífices do século III encontram sepultura na cripta que os acolhe, denominada “cripta dos Papas”. A zona mais antiga da catacumba está à direita da via Appia com duas galerias referentes ao século II. Segundo Finney, as catacumbas de São Calisto foram construídas por uma comunidade cristã, possivelmente um colégio funerário, ou uma *ekklesia* (FINNEY, 1994, p. 146). Uma comunidade formada provavelmente por famílias, homens, mulheres e crianças e, posteriormente, passou à administração direta da Igreja de Roma.

Figura 11 Visão axonométrica dos vários níveis de uma catacumba. Detalhe dos *fossóres* trabalhando e visitantes percorrendo as galerias. Fonte: BARUFFA, 2006, p.44.

As tumbas do complexo de Calisto chegam a quase meio milhão (BARUFFA, 2006, p. 20). A catacumba desenvolveu-se por meios de diversas galerias unidas ao longo do tempo. Alguns delas são: Cripta de Lucina, o cemitério de Calisto, o cemitério de São Soter, o cemitério de São Marcos, Marceliano e Dâmaso e o cemitério de Balbina. A exploração intensiva do cemitério foi iniciada por De Rossi no século XIX, que localizou e identificou inúmeros mártires e Papas ali sepultados (Figura 12).

Figura 12 Plano geral da Catacumba de São Calisto. Fonte: NICOLAI, 2009, p.32.

O núcleo mais antigo é certamente a cripta de Lucina no cemitério de Calisto, conhecida desde o século XVI, porém praticamente inexplorada até meados do XIX. Contém a sepultura do Papa Cornélio morto em 253 e trasladado a São Calisto pelo financiamento de uma matrona romana chamada Lucina. Ali se encontra o cubículo “dos Sacramentos”, assim denominado, pois o assunto dos afrescos que o decoram acreditava-se aludir ao Batismo e à Eucaristia (FASOLA, 2012 p. 39). A área da cripta de Santa Cecília e “dos Papas” era originalmente um *cubiculum*, que continha diversas tumbas “devocionais”. Segundo De Rossi, Santa Cecília era uma “donzela de sangue nobre, nascida de pais de categoria senatorial” (DE ROSSI, 1869, p. 152). Seu martírio aconteceu na sua juventude por ter se convertido ao cristianismo e negar-se a sacrificar aos deuses pagãos. Sua lenda de martírio

aponta que o fogo não tocava seu corpo, então foi executada com golpes de um machado em seu pescoço. Suas relíquias foram posteriormente enviadas ao cemitério de Calisto (DE ROSSI, 1869, p. 157). “A cripta dos Papas” é conhecida como “Primeira área” da catacumba. Em sua parte mais profunda possui seis nichos contendo sarcófagos, doze *loculi*, seis em cada lado, e em frente, ao fim da parede central, uma tumba em forma de mesa (uma *mensa*). Esta “Primeira área” tornou-se no século III diretamente dependente da Igreja de Roma, que ali determinou ser o local de enterramento dos Papas (BARUFFA, 2006 p. 54). A presença de grafites nas paredes informa que a cripta era um local de devoção, um pequeno “santuário da Igreja antiga de Roma”, nas palavras de De Rossi (1869, p. 134). A cripta acolhe as sepulturas dos pontífices entre 230 e 283: Ponciano (230-235), Antero (236), Fabiano (236-50), Lucio (253-254), Estevão (254-57), Sisto II (257-58), Dionísio (259-268), Felix I (269-274) e Eutiquiano (275-283). Todas as sepulturas foram identificadas por inscrições nos túmulos (FASOLA, 2012, p. 38).

Situada na Via Salaria, a catacumba de Priscila provavelmente recebeu tal denominação devido ao nome de certa Priscila da família senatorial dos Acili, cuja identificação encontra-se em uma inscrição no hipogeu dos Acili no primeiro plano do cemitério (FASOLA, 2012, p. 52). No primeiro plano, o mais antigo do complexo, encontra-se a famosa “Capella Grecca” (#DB012), construída no século III. Seu nome deve-se à presença de inscrições em grego contidas nas paredes. Mais tardio é o também famoso “Cubículo da Velatio” (#DB053), assim denominado devido à figura da orante central que se representa velada. Também no plano antigo está o “Cubículo da Anunciação” (#DB014), o qual possui uma imagem que pode referir-se à Virgem recebendo a anunciação do anjo Gabriel. O segundo plano da catacumba, duas grandes galerias paralelas, cujo acesso original era apenas subterrâneo, constitui-se de duas amplas salas. O ambiente subterrâneo do segundo plano é em alvenaria, originalmente a serviço de uma *villa* ou sepulcro familiar e posteriormente coligado à catacumba (AA.VV., 2000, p.54). No cemitério de Priscila encontram-se sepulcros de numerosos Papas e mártires da Igreja romana, como os irmãos Felix e Felipe, filhos de Santa Felicidade, provavelmente martirizados durante a perseguição de Diocleciano (304).

A catacumba de Domitilla, situada na Via delle Sette Chiese, está entre os maiores cemitérios cristãos subterrâneos em Roma, com quase quinze quilômetros de extensão (Figura 13). Seu nome possivelmente refere-se à Flavia Domitilla, proprietária original do terreno onde se localiza a catacumba ⁵⁸. O complexo funerário estende-se em dois níveis principais e

⁵⁸ Para Jeffers (1995, p. 76 – 89), o cemitério de Domitilla poderia ser a catacumba mais antiga de Roma, se se considerar que a Domitila em questão seja Flavia Domitilla, esposa de Flávio Clemente e neta do imperador

muito raramente possui galerias num terceiro ou quarto plano subterrâneos. O núcleo original da catacumba seria o hipogeu pagão dos flavianos, provavelmente escavado e utilizado no século II por um *collegium* de romanos abastados.

No cemitério de Domitilla encontra-se uma basílica subterrânea construída no século IV (Basílica dos mártires São Nereu e Aquileu), porém redescoberta apenas no século XVI. A nave central é iluminada por duas fileiras de largas janelas em arco. O acesso à basílica era contituído por uma escada que como a atual colocava-se lateralmente ao nártex (FASOLA, 2012, p. 50). Um sepulcro direto à abside da basílica leva ao *arcosolium* de Veneranda, decorado por um afresco que representa a nobre cristã introduzida ao paraíso pela mártir Santa Petronília, também sepultada na catacumba (#DB070).

Figura 13 Plano da Catacumba de Domitilla. Fonte: NICOLAI, 2009, p.18.

Outras catacumbas cristãs também apresentam suas especificidades, como a catacumba de Via Latina, descoberta em 1955 durante um trabalho de construção e repleta de magníficos afrescos inexplorados e datados do século IV (FASOLA, 2012, p. 64). (#DB085, #DB086, #DB087, #DB088). A catacumba de São Pedro e Marcelino, construída em inícios

Vespasiano (imperador de 69 a 79). Segundo o autor, Domitila possuía dependentes cristãos e teria doado a eles terreno para suas sepulturas. Os cristãos da casa dos Flávios seriam uma congregação à parte, própria e desvinculada da Igreja de Roma. No final do século II, a diminuição do uso pagão do cemitério levou os descendentes dos dependentes cristãos de Domitilla a assumirem a administração da necrópole subterrânea. Jeffers aponta ainda que o hipogeu pagão flaviano-aureliano, núcleo original do cemitério, foi em algum momento do século III assumido pelos cristãos, que o coligaram às demais áreas sepulcrais próximas a ele. Por volta do século IV a união dessas tumbas subterrâneas daria origem ao complexo funerário de Domitilla.

do século IV, permanece sob a basílica dedicada a esses mártires e contempla importantes afrescos da arte paleocristã tardia (#DB016, #DB017, #DB018, #DB019, #DB020).

As catacumbas são exemplos materiais dos primeiros cristãos em Roma. A existência desses cemitérios subterrâneos nos subúrbios da cidade atesta a presença de uma comunidade cristã em pleno crescimento ao longo da Antiguidade Tardia. É nesses locais que se encontram as referências mais antigas a uma “primeira arte cristã”, ainda tímida e contextualizada num ambiente funerário e de esperança na vida após a morte. Os mitos modernos que envolvem as catacumbas procuram reafirmar o sofrimento e o martírio dos primeiros cristãos na cidade. Entretanto, acreditamos que o fenômeno dos cemitérios subterrâneos cristãos do fim da antiguidade não seja uma experiência cristã à parte do mundo pagão, mas sim um fenômeno dentro das experiências greco-romanas tardias sobre a morte e o sepultamento. A prática da inumação, própria da tradição hebraica, encontra espaço importante na Antiguidade Tardia, quando inúmeros pagãos buscam obter suas próprias sepulturas para o corpo, abandonando lentamente a prática da incineração.

O círculo funerário, por sua vez, possibilita a criação de uma tipologia de artefatos característicos para a função do sepultamento ou da cremação, como urnas funerárias, sarcófagos, cerâmicas, lamparinas, uma iconografia característica presente em tumbas, hipogeus e columbários, além da própria arquitetura desses locais. O tema da morte está contido também na arte do paganismo grego-latino. Afinal, no mundo romano, o *funus* cobria um rito extenso que ocorria entre a hora da morte e as cerimônias pós-inumação ou incineração. Parentes e amigos dos falecidos compareciam regularmente aos locais de sepultamento de seus mortos para práticas pós-funerárias, tais como banquetes e comemorações oficiais (TOYNBEE, 1971, p. 62 -64). Portanto, os cristãos antigos inserem-se igualmente nesse contexto de práticas funerárias do mundo antigo.

Os rituais de inumação ou de incineração são parte essencial da vida cotidiana das comunidades mediterrâneas e a temática da morte possui uma iconografia e um rol de artefatos, os quais a tornam uma realidade marcante. No que se refere ao cristianismo, a preservação do corpo após a morte é regra, uma vez que se aguarda a ressurreição dos mortos. Logo, os cristãos não deveriam cremar os corpos de seus falecidos, como realizavam os pagãos. A extensa rede de cemitérios subterrâneos cristãos na cidade de Roma demonstra a necessidade da comunidade primitiva de enterrar seus mortos em segurança.

A prática de enterrar seus mortos em câmaras subterrâneas não é fenômeno, portanto, exclusivo dos cristãos primitivos. As vias públicas que ligavam Roma ao restante do Império possuíam inúmeros monumentos funerários, necrópoles ou hipogeus (cemitérios subterrâneos pagãos, no entanto de dimensões mais modestas se comparados às catacumbas),

os quais informam que os cultos do paganismo também praticavam enterros no subsolo. As câmaras pagãs adornavam-se de iconografia funerária e possuíam sarcófagos, assim como recebiam visitas constantes dos vivos para os rituais funerários. O pensamento pagão não fornece indícios da existência de qualquer dogma referente à ressurreição dos corpos e, portanto, é possível que na Roma imperial cremação e inumação coexistissem às vezes no mesmo mausoléu (PERGOLA, 2002, p. 3).

As catacumbas cristãs são progressivamente abandonadas como espaço para sepultamento durante os séculos V e VI. Transformam-se em áreas utilizadas exclusivamente para práticas devocionais nos túmulos dos mártires que continham. Entretanto, a partir do momento em que as relíquias dos santos e mártires passam a disporem-se dentro da cidade, os cemitérios subterrâneos são ignorados e sepultamentos nesses locais aconteceriam apenas esporadicamente (NICOLAI, 2009, p. 65). Algumas catacumbas permaneceram cerradas por séculos, como é o caso de Via Latina. Outras se sabia da existência pelos documentos antigos, porém permaneceriam inexploradas e no mistério.

A importância em contextualizar tais cemitérios para uma pesquisa em Arqueologia da Imagem é compreender a natureza dessas estruturas e a prática funerária que acompanhava a existência dessas necrópoles para a comunidade antiga. As catacumbas fornecem pistas para a compreensão das primeiras imagens cristãs contidas em suas paredes e tetos, informação essencial para a investigação iconográfica. Se as primeiras manifestações visuais cristãs inidentificáveis acontecem nas catacumbas romanas, o contexto funerário e de imaginário da vida após a morte fornece pistas relevantes para indagar tais registros arqueológicos.

3.3. Símbolos que Representam um Conceito

Acreditamos que o conjunto imagético que rotulamos de *Ante Pacem* mostra-se como o início de uma iconografia que nasce a partir de símbolos que representam um conceito. Segundo Cameron (1994, p.47-49), o discurso cristão é sobre revelação. Refere-se, misteriosamente, a uma realidade elevada e escondida. A verdade religiosa pregada pelos seguidores do Cristo apresenta-se em forma de signos e símbolos. Ao tratar do nascimento da arte cristã, o historiador da arte Juan Plazaola (2000, p. 42) afirma que a arte é feita mediante uma sedimentação de ideias e sentimentos e, uma vez formada, mantém-se viva por muito tempo, mesmo que as concepções que a geraram tenham sido substituídas por outras. Ou seja, a imagem possui permanência e encapsula um momento no tempo, preservando para a posterioridade conceitos antigos que a formaram (a inércia da imagem). A arte opera numa

dimensão simbólica, a qual permite transpor no figurativo um conceito, um anseio e mensagens explícitas ou implícitas.

Apontar um conceito de fé por meio da imagem é o início da iconografia cristã catacumbal. O uso da imagem pelos cristãos anteriores à Paz da Igreja é possível de ser exemplificado como sincretismo (JENSEN, 2006, p. 572), já que os cristãos buscam expressar sua fé utilizando um vocabulário simbólico já estabelecido e familiar. Aspectos figurativos pagãos são incorporados pelos cristãos para manifestar plasticamente sua fé. Não significa, entretanto, ambivalência, confusão religiosa ou mera cópia de esquemas, mas sim a adaptação de repertórios iconográficos familiares, atribuindo-lhes um novo significado, um significado cristão.

Na origem, a palavra grega *symbolon* indicava um objeto dividido em duas metades que, ao serem encostadas, permitiam ao possuidor de uma das partes reconhecer o objeto sem nunca tê-lo visto por completo (BAUDRY, 2009, p. 15). É um conceito que evoluiu para indicar uma relação, uma ligação em sentido figurado. Assim, quando se afirma que as primeiras manifestações visuais do cristianismo antigo deram-se na forma de símbolo, determina-se que a imagem possui em si um compêndio de relações de fé e sentimentos, com a função de adesão e permanência. O expectador, quando entra em contato com o símbolo, faz associações inconscientes, as quais o levam a visualizar uma realidade e clarificar seus anseios pessoais por meio da imagem visualizada. Os símbolos são a forma básica de comunicação e autoexpressão, uma marca ou sinal que representa algo além de si próprio, como um sintoma em sentido médico (SNYDER, 2003, p. 23).

Como considera Eliade (1979, p. 13) “o símbolo, o mito e a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degredá-los, mas que nunca poderá extirpá-los”. Logo, a construção da primeira iconografia cristã por meio de imagens-símbolo significa a tentativa primeva de depositar no figurativo a substância da vida espiritual da comunidade. A permanência de algumas concepções antigas na iconografia cristã posterior é a marca do simbolismo antigo, que ligou inexoravelmente algumas concepções cristãs a imagens consagradas. Algumas representações são tão fortes, que ainda hoje sobrevivem no imaginário religioso ⁵⁹.

As imagens das origens iconográficas cristãs expressam um conceito religioso, permitindo a melhor compreensão da própria existência desse conceito. As obras cristãs anteriores à Paz da Igreja formam um aspecto de “prólogo à história da arte cristã” e um

⁵⁹ Como o caso da imagem do “bom pastor”. Como se desenvolverá em seguida, a criação deste símbolo é muito antiga e complexa, entretanto, sua ligação com o texto bíblico em que Jesus está em busca da ovelha perdida (Jo. 10, 1-19; Lc. 15, 3-7) cristalizou no imaginário popular que toda imagem do pastor é a metáfora de Cristo.

enclave na massa de monumentos e representações romanas do século III (GRABAR, 1966, p. 4). Se não fosse o triunfo do cristianismo no século IV, poderiam perde-se junto a tal massa.

A arte paleocristã e sua arquitetura não se baseiam essencialmente em textos ou princípios teológicos e decisões de Concílios da Igreja. As imagens estão, para o pesquisador do presente, numa tensão latente entre a função da arte como meio de expressão e os dogmas e ensinamentos teológicos em desenvolvimento no período (BRENK, 2007, p. 692). O que significa compreender que as imagens fornecem a expressão para a ambição e o desejo, algo que estivesse, talvez, indisponível para os produtores de texto na época. A arte reflete muito mais o desejo do patrono que as financiou e encomendou, do que o pensamento de uma Igreja no período.

O contexto do grupo de imagens coeso mais antigo da arte cristã é aquele que provém das catacumbas de Roma e seus arredores. Como a estrutura de hipogeus funerários pagãos, seu teto e paredes dividem-se em compartimentos por um sistema de linhas retas e curvas. São linhas diretrizes que predominam entre os afrescos catacumbais, as quais seguirão como a estrutura formal acompanhante do próprio desenvolvimento dos cemitérios cristãos, mesmo posterior à Paz da Igreja (#DB012, #DB015, #DB020, #DB041, #DB063, #DB085). Segundo Grabar (1991, p 18.) esta composição permite o estabelecimento de um ambiente agradável, considerando-se que as catacumbas eram locais de sepultamentos escuros, vazios e mal iluminados. O autor argumenta que o conjunto geral de imagens pequenas de afrescos entre o esquema de linhas curvas garantia uma “nota de alegria” entre as escuras e malcheirosas galerias.

A catacumba mais antiga de Roma é São Calisto na Via Ápia. Consequentemente, é o primeiro local onde os cristãos estabeleceram imagens que atestam alguma filiação religiosa. A comunidade que sustentava o cemitério, ao decorar suas paredes com afrescos, certamente não era de cristãos iconóforos. De acordo com Finney (1994, p. 190-191) este é um momento, meados do século III, em que a arte cristã inicia-se de forma simultânea em várias localidades do Mediterrâneo (recordando-se do batistério de Dura-Europos na Síria). O conjunto imagético presente na catacumba de Calisto representaria a transição de modelos de adaptação e acomodação materialmente invisíveis para um novo nível de identidade cristã, agora palpável e visível. Neste momento, acredita o autor, a compreensão da escolha do repertório iconográfico, assim como a estrutura decorativa da catacumba em seu núcleo mais primitivo podem ser descritas em termos econômicos. O patrono da catacumba encomenda a oficinas romano-campanas a decoração do cemitério. Os compradores enfrentavam três escolhas possíveis para a empreita: aceitar a tradição da ornamentação de sepulturas

subterrâneas, rejeitá-la e estabelecer novidades ou aceitá-la com modificações. O que é possível depreender das imagens existentes no recinto mais antigo da catacumba revela a importante influência que a tradição pagã atuou em modelar a iconografia cristã primitiva do século III. Grande parte das práticas litúrgicas desenvolvidas no período pós-Constantino possuem importância secundária para uma localidade como São Calisto. Assuntos dogmáticos, tais como a trindade, a eclesiologia, a mariologia e a cristologia, os quais poderiam levar os produtores de imagem à criação, são essencialmente secundários. As imagens presentes nas paredes e tetos da catacumba são fluidas e ambíguas, o que torna muito difícil transpor em palavras exatas seu conteúdo comunicativo. O que se pode afirmar com certa acuidade é que as imagens-símbolo presentes nas primeiras catacumbas possuem um caráter associativo. Pouco de novidade iconográfica é encontrado no núcleo antigo da catacumba. Os afrescos repetem clichês iconográficos familiares já produzidos anteriormente por afrescos romano-campanos funerários. O que está em foco para a Arqueologia da Imagem é estabelecer qual o sentido destas figurações, quando dispostas em um espaço funerário notavelmente cristão.

As pinturas catacumbais encontram-se em certos locais ou zonas dos corredores e câmaras. Como não era possível a pintura diretamente sobre a *pozzolana*, preparava-se a parede com uma massa de cal, objetivando aplainá-la. Em seguida, aplicavam-se camadas de estuco branco para receber o afresco. As imagens dos afrescos são os primeiros registros de uma unidade iconográfica cristã. *Cubicula* e *Arcosolia* são decorados com cenas esquemáticas, imagens-símbolos que representam conceitos de fé.

Há que se considerar, antes de se passar para o entendimento das imagens-símbolo, o contexto funerário ⁶⁰ da arte. As catacumbas são áreas sepulcrais e a iconografia a ela ligada reflete, sobretudo, o ambiente onde foi empregada. No imaginário politeísta, por exemplo, a tumba por si só era o local onde o morto, em algum senso, residia. Logo, a arquitetura de alguns mausoléus e a forma de certos monumentos sepulcrais recupera a moradia dos vivos, numa tentativa de fazer o morto sentir-se em casa, assim como levar a ele objetos familiares

⁶⁰ Os contextos funerários na Roma antiga representavam três práticas conviventes: a cremação, o embalsamento e a inumação. Na República romana, de 400 a.C. para frente, a cremação parece ter sido a prática funerária mais comum. Os *columbaria*, locais que guardavam as urnas cinerárias e altares contendo o resto das cremações são inclusões regulares no espaço romano de I a.C. até I d.C. Entretanto, a partir do período dos Antoninos, com o florescimento da arte do sarcófago, a inumação parece tornar-se bastante popular. A partir de meados do século III ganha também as províncias (TOYNBEE, 1971, p. 39). Para o cristianismo, o cadáver é intangível, uma vez que a espera pela ressurreição é um aspecto central da doutrina e do mistério cristãos. O desaparecimento das urnas cinerárias a partir da Antiguidade Tardia se supõe, para alguns pesquisadores, razões religiosas para tanto, como o pitagorismo e os cultos báquicos. No entanto, tal troca iniciou-se nas classes mais altas da sociedade, as únicas que podiam financiar os sarcófagos e o ritual de enterramento. O cristianismo fixará tal normativa, mas não influenciará a troca súbita da cremação pela inumação, apenas contribuirá para sua rápida difusão pelo Império. A partir de fins do século IV, o sepultamento do corpo parece ser a forma majoritária no Ocidente (GARCÍA Y BELLIDO, 197, p. 600).

(móveis, objetos de toalete, ferramentas e materiais de escrita) (TOYNBEE, 1971, p. 38). O culto ao falecido possuía um propósito de sobrevivência na memória de parentes, amigos e descendentes. A doação de relíquias à sepultura significava conforto e renovação aos espíritos.

No tocante às ideias do além-vida para o politeísmo greco-romano, no período Imperial, conviviam diferentes crenças. De acordo com Cumont (1959, p. 192-199), o local de sepultamento é consagrado ao *somno aeterno*, expresso em diversos textos e epitáfios. O corpo do falecido repousa levemente em seu último leito e permanece em sono profundo e quieto, sendo visitado regularmente pelos amigos e familiares. Contudo, esta melancolia do sono não significava a ausência de crença no além-túmulo. Acreditava-se, tradicionalmente, que o morto caminhava até as profundezas, onde a alma permanecia no reino infernal. Outra crença, que se tornou bastante popular no período imperial e, depois, na Antiguidade Tardia, era de que a alma do falecido elevava-se até os céus para viver eternamente entre as estrelas. Esta doutrina da imortalidade celeste já era pregada pelos pitagóricos na Grécia e na Itália antes de tornar-se popular no Império. A zona da Lua era a fronteira entre duas áreas contrastantes do mundo e o limite entre a vida e a morte. Quando se cruzava o limite, a alma entrava na *quietae sedes* dos abençoados. As antigas ideias da perigosa jornada até o reino subterrâneo de Plutão transferiram-se para o espaço entre a Terra e a Lua.

Os túmulos e necrópoles pagãs adornavam-se de figurações que referenciavam conceitos do mundo idílico além-vida, assim como imagens que evocavam a memória do falecido. Cenas mitológicas são apresentadas nos afrescos e nos sarcófagos. A maioria dessas imagens míticas guarda o sentimento, seja para quem chora a morte, seja para quem exprime a própria ligação e o amor para com a pessoa sepultada. O elogio do defunto por meio das imagens, expressa valores privados, como a beleza, a união familiar e, acima de tudo, a concórdia e até mesmo o amor matrimonial. É uma forma culturalmente ambiciosa de comunicação, pela qual, numa atmosfera íntima familiar, a sociedade afirma seus próprios valores de desejo e esperança (ZANKER, 2002, p.28).

Uma pequena tumba subterrânea na Via Ápia em Roma recebeu, em início do século IV, os despojos de um sacerdote do deus frígio Sabazio e sua esposa Víbia. São quatro afrescos que decoram o *arcosolium*. Tipicamente pagão, é possível ver num deles (#DB079) a introdução de Víbia, conduzida pelo *angelus bonus* (o bom anjo) à porta de um banquete idílico, num jardim florido onde personagens sentam-se para comemorar a felicidade eterna. É importante notar que este mesmo padrão figurativo também se encontra em catacumbas romanas, mesmo entre as mais antigas. Nos cemitérios de Calisto, Priscila e São Pedro e Marcelino conservam-se cenas de banquete (#DB048, #DB049, #DB050, #DB089 e

#DB090). Qual o significado dessas imagens? O que representariam? O símbolo da eucaristia e da Ceia derradeira de Cristo com os apóstolos? Ou apenas a expressão simbólica da felicidade eterna? De acordo com Marrou (1977, p.54), a primeira arte cristã adotou com naturalidade temas iconográficos pagãos de seu tempo, exprimindo ideias religiosas ou sentimentos praticamente idênticos ao meio análogo a eles. A esperança na vida futura por meio de uma paisagem paradisíaca expressa o sentimento bastante popular na época: uma atmosfera de sonho e de esperança em que a alma do falecido atinja a alegria eterna.

Determinado o contexto funerário em que tais imagens aparecem, é possível adentrar nos símbolos cristãos que contemplam a primeira iconografia do cristianismo. Trata-se, em linhas gerais, de uma arte indiferente ao detalhe, à expressão individual figurativa e a expressão de rostos. Os afrescos catacumbais e os relevos dos primeiros sarcófagos cristãos não se propõem a dar uma descrição completa do acontecimento, apenas o sugere. Convida aquele que o aprecia a adivinhar o tema. No entanto, o esquemático possui seus limites, uma vez que o uso contínuo do mesmo símbolo em determinado contexto permite abreviações imagéticas que fora do contexto tornam a imagem ininteligível (GRABAR, 1992, p.18). Além do mais, as pinturas das catacumbas e os relevos sarcófágicos não pretendiam atingir nesse período um grande público, são privados em essência, da mesma maneira que as imagens funerárias das tumbas pagãs. Como aponta Jensen (2004, p. 755), a função da imagem é devocional e decorativa, utilizada para confortar, inspirar ou instruir os parentes e amigos que visitavam a catacumba. A imagem representa uma expectativa, uma inspiração cristã para que o falecido atinja o paraíso idílico.

Questiona-se se as imagens-símbolo abreviadas e esquemáticas não seriam mera questão de falta de recursos ou executadas por oficinas de baixa qualidade. Acreditamos que tais considerações não devem ser consequências da falta de tempo, habilidade ou financiamento, mas sim características do resultado que se esperava atingir, ou seja, comunicar alguns aspectos da fé por meio do mínimo detalhe narrativo. Por vezes, se considera a intenção expressionista e a influência oriental em tais imagens, como forma de justificar a fraca ligação com o naturalismo helênico. Entretanto, por mais que o contexto imagético a partir do século III, no próprio Império, se enveredasse rumo a um conceito geral de arte mais abstrata, não significa que os produtores de imagens cristãs no período possuísem tal consciência, uma vez que é do próprio repertório pagão funerário que advém a inspiração das oficinas. Interpretar o conteúdo imagético é mais válido para a arqueologia, no momento, do que buscar explicações essencialmente estéticas.

Na classificação geral do *Banco de Dados e Imagens da Arte Paleocristã* apontamos temas ordenadores das imagens classificadas, por acreditarmos ser possível considerar tais

temáticas motivos presentes na arte cristã na antiguidade como um todo. Neste item do capítulo, contudo, separamos as imagens símbolo por meio do conceito geral que expressam. Ou seja, a utilização repetida de um padrão imagético trivializa a compreensão do sentido e torna eficaz o reconhecimento do aspecto comunicativo que a imagem-símbolo pretende expressar. Como a iconografia do período *Ante Pacem* compreende um limitado número de signos, dividimo-las aqui em apenas duas categorias: as imagens que se referem a protótipos pagãos adaptados a ensinamentos cristãos e aquelas que compreendem a *comendatio animae*, cenas de salvação que evocam narrativas das Escrituras. Esta divisão, no entanto, não pretende evocar qualquer ruptura com o padrão geral funerário das imagens, o qual já se expôs anteriormente, mas apenas fornecer um substrato para a interpretação das mesmas. E ainda que aqui apontemos duas categorias de agrupamento, deve estar claro que se interpenetram, pois esquemas de narrativas bíblicas foram tomados de figurações pagãs, assim como a ideia da salvação e intervenção divina estão presentes também nas imagens provenientes de esquemas pagãos.

Pombos, pavões, criaturas marinhas, oliveiras, cordeiros, palmas e filósofos podem, num primeiro momento, representar características comuns a vários complexos funerários do mundo pagão, porém, quando aplicadas a um contexto cristão, revelam aspectos simbólicos da fé ou sacramentos em formação. Dois motivos recorrentes nas figurações do século III, o “bom pastor” e a “orante” se enquadram nesta categoria, adquirindo um sentido “cristão”, porém por meio de um esquema figurativo já tradicional nos meios pagãos.

A *comendatio animae* representa a intenção da intervenção em favor do fiel, desejando a benevolência divina. São imagens abreviadas retiradas das Escrituras, como, por exemplo, o ciclo de Jonas e a Baleia, Noé, Moisés, Daniel e os leões, os três Hebreus na Fornalha, a história de Suzana, a ressurreição de Lázaro, que apontam a filiação do indivíduo ao cristianismo, ao mesmo tempo em que possuem certa unidade temática: a salvação.

1. Protótipos pagãos adaptados a ensinamentos cristãos

A) O “Bom Pastor” (Imagens do século III e inícios do IV - #DB005, #DB007, #DB022, #DB024, #DB030, #DB036, #DB038, #DB095, #DB096, #DB103, #DB105, #DB107, #DB130, #DB151, #DB156, #DB157, #DB200).

O pastor em busca da ovelha perdida é a metáfora literária presente nas parábolas de Jesus e recontada com maestria pelos evangelistas (Mt. 18, 12-14; Lc. 15, 3-7). Jesus identifica-se como o “pastor” (Jo. 10, 1-18). Sendo a Palestina uma região histórica de

pastoreio, permite ao imaginário primitivo identificar o zelo do mestre com o zelo do pastor por seu rebanho.

A imagem do “bom pastor” é uma das mais recorrentes nas catacumbas romanas antigas, contando mais de 116 exemplares (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 66). Também aparecem em anéis, sarcófagos, lamparinas e medalhões (JENSEN, 2000, p. 38). No esquema da imagem é usual ver o pastor jovem, com túnica curta, calçado campestre, portando uma pequena bolsa tiracolo. Às vezes, como na imagem da catacumba de Calisto (#DB030) porta um cantil ou pequena panela com alça, a qual pode conter leite. É comum o pastor portar a pequena ovelha sobre os ombros e estar rodeado de animais da família ovina (#DB007, #DB022, #DB024, #DB036, #DB093, #DB095, #DB096, #DB103, #DB107). Quando não, é mostrado ordenhando a ovelha (#DB123) ⁶¹.

Figura 14 Hermes *kriophorus*. Atenas, Museu Arqueológico Nacional in. n. 54. S. V a.C.

Fonte: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Images/Moschoforos.jpg> - acesso 30/11/2013

Na mitologia greco-romana a figura do pastor é marcante, especialmente na condição de Hermes *kriophorus* (guardião das almas falecidas) (Figura 14). O deus é considerado uma divindade humanitária a qual lhe atribui *philantropia* (SNYDER, 2003, p. 43). É uma imagem presente em contextos funerários, pois se associa a desejos de uma vida no além abençoada e guiada pelo deus em proteção até o mundo dos mortos. Segundo Jensen (2000, p.37), entretanto, na Antiguidade Tardia a imagem do pastor desenvolveu um sentido mais genérico de filantropia ou humanitarismo, nem sempre sendo possível identificar uma imagem isolada de pastor como sendo exclusivamente “cristã” ou “pagã”.

É comum o relacionamento da imagem do pastor com o próprio Cristo. Embora o texto bíblico traga a palavra de Jesus referente a tal metáfora, a imagem do pastor não parece sugerir de imediato o Cristo. Em termos de semiótica, acompanhando os gestos do pastor, seu esquema sugere o sinal de habilidade em cuidar, serenidade e compaixão. Talvez sugira um primeiro sinal da fé cristã, a qual se relaciona ao zelo comunitário (SNYDER, 2003, p. 45). A imagem-signo do pastor não acompanha o desenvolvimento dogmático desta metáfora nos textos escritos da patrística de sua época e possui pouca relevância no século III para a afirmação da divindade do Salvador. A

⁶¹ Esta imagem do Banco de Imagens, contudo, é do século IV tardio.

misericórdia do pastor e o zelo não estão, ainda, no centro do debate teológico (JENSEN, 2000, p. 40).

Certamente, como símbolo, o “bom pastor” é uma imagem plurivalente. Inegáveis suas conexões com o protótipo pagão do *criophorus* e a tradição judaica do pastor em zelo pelo seu rebanho. Para Dresken-Weiland (2012, p.76) a figura do pastor, tanto nas catacumbas, quanto nos sarcófagos mais antigos está em posição de secundária relevância. Relaciona-se à alegoria da *vita felix*, a ideia de vida beata no além. Sua frequência marcante no primeiro século de arte cristã, entretanto, demonstra a atitude conservadora de um público interessado em um esquema imagético bastante convencional.

O pastor para esta geração cristã exprime a felicidade do paraíso eterno. Evoca a representação de um mundo idílico bucólico e pastoral, bastante comum nos meios pagãos de seu tempo. Sua função simbólica em contexto funerário pode revelar a ideia da felicidade vindoura partilhada na comunidade. O pastor parece não ser um protótipo de acompanhante da alma aos céus, mas sim um símbolo de zelo e esperança. Nas visitas as gélidas e escuras catacumbas, bem como nos rituais funerários que envolviam a exposição do sarcófago, sua figura poderia representar esperança e caridade, não necessariamente a presença do Cristo. Poderia representar de forma bastante abstrata e abreviada a tradução plástica do mistério da vida no além.

O pastor diminui suas aparições na iconografia cristã a partir de meados do século IV. Segundo Jensen (2000, p. 40) pode significar a mudança de ênfase para figuras que expressem um caráter mais devocional. Não significa que o pastor desapareça de todo da iconografia paleocristã, sua presença apenas diminui, porém sua imagem reelabora-se. A imagem do pastor no mausoléu da imperatriz Gala Placídia (#DB246), século V em Ravena, demonstra esta alteração. Uma composição em transição cristológica é evidente, na qual o pastor é definido por uma longa túnica dourada e manto em púrpura. Segura uma cruz em ouro e está aureolado. Notadamente, este pastor pretende ser o Cristo, revelando sua dimensão divina e magistral. Aqui não se refere à humildade do pastor palestino, mas sim à realidade de um Cristo imperial. Discutiremos tal mudança com profundidade no próximo capítulo.

B) A “Orante” (Imagens do século III e inícios do IV - #DB002, #DB003, #DB034, #DB053, #DB057, #DB058, #DB093, #DB095, #DB096, #DB103, #DB130, #DB152, #DB154. Imagens do século IV - #DB071, #DB078, #DB120, #DB125).

A Orante é uma imagem bastante comum no contexto imagético do cristianismo primitivo. Basicamente, seu esquema compreende uma figura feminina de braços estendidos

com as mãos levantadas em posição de oração. Sabe-se que tal gesto revela a maneira que os cristãos antigos dirigiam preces nos cultos. A figura feminina, no geral, apresenta-se velada.

A Orante está associada à figura do pastor (#DB003, #DB093, #DB095, #DB103, #DB130), podendo promover um sentido de oração e súplica (GARCÍA Y BELLIDO, 1972, p.664). Nas catacumbas de Priscila, contudo, conserva-se um dos exemplares mais característicos de Orante, embora não associada ao pastor. É a chamada “*donna Velata*” no *cubiculum* denominado “de la Velatio”, em sua homenagem. Datada de meados ou fim do século III, no centro da composição ergue-se uma Orante (#DB056), com os braços abertos e os olhos voltados ao céu dirigindo uma prece.

Como o pastor, a Orante não é uma criação genuinamente cristã, uma vez que se associa de modo prévio ao mundo romano. Raramente encontram-se exemplares de Orantes do sexo masculino. Havia dois usos primários de imagens como estas: em moedas e na arte sepulcral. Nas moedas a inscrição *pietas* ou *pietas aug* aparece junto a Orantes (Figura 15). Segundo Snyder (2003, p. 37) esta figura possuía a função de piedade filial, estendendo a virtude da família do sentido local para o translocal. No contexto funerário refere-se à lealdade entre os membros de uma mesma família.

A interpretação cristã simbólica da Orante revela duas possibilidades. A alma, em latim *anima*, é uma palavra feminina. Logo, por aparecer sempre em contexto funerário, a Orante pode significar a alma do falecido, representando-a no paraíso celeste. Já para alguns

Figura 15 Moeda de *Victorinus* IMP C VICTORINVS P F AVG. Observar a presença no anverso da PIETAS AVG, sacrificando sobre um altar e segurando com uma mão um incensário. Diâmetro: 18x22mm. Colônia, c. 270-271. Fonte: <http://www.via-agrippa.com/VICTORIN-ANTONINIEN-/-PIETAS-AUG-/-COLOGNE-/-RIC-57> Acesso: 30/11/2013

pesquisadores (JENSEN, 2000 p. 35), o emprego da figura da Orante guarda maior relação com o ambiente pagão e demonstra um sentido de filiação. Considerando-se que os judeus identificavam Israel por meio de palavras femininas, é possível que os cristãos, ao se referirem à *ecclesia*, a Igreja, imaginassem-na à maneira feminina. Portanto, essa imagem pode representar um símbolo primitivo de comunidade. Entretanto, acreditamos ser ainda muito cedo para relacionar um símbolo tão abstrato como a Orante, a algo que ainda se estava por se construir no século III e inícios do IV.

Concordamos com Dresken-Weiland (2012, p. 63) que a frequência da Orante na arte paleocristã expressa o desejo do homem do século III e IV de inserir a própria imagem num contexto capaz de exprimir a esperança na vida após a morte, talvez com a consideração que se refira à esfera da oração, com a alma do falecido pregando a Deus, evocando o desejo de um destino ultraterreno positivo. Quando a imagem da Orante coloca-se entre outras figurações, como o pastor ou o filósofo e ainda entre representações de jardins e ovelhas, tenta-se criar um esboço de uma ideia de paraíso unitário: o jardim das almas no além, o *locus amoenus* (#DB058).

É interessante notar que a figura da Orante progressivamente desaparece da arte cristã, porém o gesto de oração transfere-se para figuras teológicas mais elaboradas, como os santos, apóstolos e a própria Virgem. Mesmo no século III é comum que outras figuras relacionadas a histórias bíblicas veterotestamentárias, como os “Hebreus na fornalha”, “Daniel na Cova dos leões” e a “história de Suzana” (#DB046, #DB051, #DB052, #DB077) utilizem do gesto da Orante para evocar a piedade divina e a conexão entre o indivíduo e Deus numa relação de fidelidade.

Nas catacumbas conhecidas como Coemeterium Maius aparece um afresco bastante discreto sobre um *arcosolium*, no qual uma mulher com o gesto de Orante e vestimentas de uma nobre romana segura uma criança em seu colo (#DB071). Seria a personificação da *ecclesia* como apontam alguns pesquisadores (GARCÍA Y BELLIDO, 1972, p. 65) ou uma identificação com a Virgem santa? Nota-se que este afresco de inícios do século IV apresenta-se envolto a monogramas cristãos partilhados após o triunfo do imperador Constantino. Do mesmo período é a imagem da catacumba de Priscila, na qual uma *donna Velata* segura um menino, enquanto uma figura masculina aponta para uma estrela em gesto de profecia (#DB014). Seria a Virgem ou uma profecia do Antigo Testamento (Isaías)? cremos ainda ser cedo para apontar o desenvolvimento de uma série teológica que traz a Virgem para o centro da discussão cristã. Esses esboços figurativos podem demonstrar aquilo que intrinsecamente guarda a figura feminina da Orante, a filiação, o sentido de pertencimento e a evocação da piedade divina.

C) Os símbolos aquáticos: a barca, o peixe e a âncora (#DB001, #DB003, #DB004, #DB023, #DB031, #DB095, #DB156, #DB198).

A água é um dos elementos mais misteriosos dentro das performances sagradas. Várias culturas identificam o líquido com a purificação e com a vida. Para o imaginário judaico-cristão a água é a redenção, a remissão dos pecados. Instaurado o rito do batismo, o

indivíduo transforma-se em cristão a partir do momento em que se submete à purificação da água sagrada: a remissão dos pecados da vida pregressa para a entrada numa vida nova, o advento do reino Celeste (*acqua vitae*). Assim, os símbolos que se ligam ao ambiente aquático estão entre os mais antigos da arte paleocristã.

A âncora é um símbolo presente em lápides funerárias (*tituli*) cristãs. (#DB001 e #DB198). Entretanto, após o período *Ante Pacem* praticamente desaparece. No mundo greco-romano a âncora é um instrumento de segurança durante tempestades e, metaforicamente, um símbolo que demonstra esperança num momento de perigo (SNYDER, 2003, p. 28). Em texto do Antigo Testamento (He. 6, 18-20) a âncora é um símbolo de esperança na promessa de Deus. Na iconografia funerária cristã aparece relacionada a outros símbolos aquáticos como o peixe, a barca e o pescador. Para Baudry (2009, p. 134), os cristãos antigos fazem da âncora o símbolo de salvação, tanto no texto escrito, como na imagem. Para este autor, o aspecto cruciforme da âncora pode revelar sua predileção pelos cristãos. Contudo, acreditamos, como Snyder (2003, p. 27), que a âncora não pode ser associada à ideia de uma “cruz primitiva”, já que está associada a outros elementos aquáticos que demonstram vida, enquanto a cruz é ainda um símbolo de sofrimento e morte.

A barca é também um símbolo bastante popular no século III. Se considerarmos o antecedente pagão, a barca é o meio pelo qual o falecido parte para o outro mundo. Contudo, é apenas um aspecto funerário, já que se revelou acima que para muitos o morto habitava em certo senso o sepulcro, ou poderia ascender aos céus. Nos textos sagrados judaico-cristãos, a barca é o meio de escape, de trânsito do antigo para o novo – recorda-se a história de Noé. Cristo, por sua vez, coloca-se na barca junto aos pescadores da Galileia, seus apóstolos – uma recordação do lago Tiberíades. A barca assume um contexto próprio cristão desde os Evangelhos, quando metaforicamente representa a comunidade guiada pelo Cristo (BAUDRY, 2009, p. 132). Mais tarde, a barca representará a Igreja propriamente nos textos patrísticos, enquanto sua presença na iconografia perderá o entusiasmo.

Segundo Jensen (2000, p. 48) o tema marítimo é bastante comum na iconografia da Antiguidade Tardia, em especial marinheiros, barcas e criaturas marinhas presentes em mosaicos pavimentais. O peixe, neste contexto, é uma das imagens mais populares e, inevitavelmente, uma das mais presentes na iconografia cristã antiga. Diferentes histórias bíblicas chamam os apóstolos de “pescadores de homens” (Lc. 5, 1-11; Mt. 4, 18-19; Mc. 1, 16-17) e outra grande narrativa bíblica liga-se a “multiplicação dos pães e peixes” como o milagre de Cristo (Mt. 14, 15-21; Mc. 6, 35-44). O peixe, portanto, é um símbolo de veras atrativo e de conotação essencialmente cristológica.

Paralelos interessantes podem ser feitos com a iconografia tradicional politeísta romana. Criaturas marinhas, como o golfinho, por exemplo, associavam-se iconograficamente a divindades tais como Apolo, Afrodite e Poseidon e estavam potencialmente conectados ao culto de Dioniso e a promessa de uma vida abençoada no além (JENSEN, 2000, p. 47-48). Depreendendo a imagem do seu contexto cristão, ainda que não se exclua o contexto pagão de utilização de criaturas marinhas, o peixe pode ser apontado como uma imagem de fé, a qual poderia estar ligada ao símbolo iconográfico que associava o indivíduo a Cristo (DRESKEN-WEILAND, 2012, p. 26). O acrônimo ΙΧΘΥΣ (Ichthys – peixe) utilizado na antiguidade pelos cristãos provém da frase **Ι**ἔσους **Χ**ριστος **Τ**heou **Υ**ιος **Σ**ōtēr (Ἰ ησοῦ ς Χριστός, Θεοῦ υἱός, Σωτήρ) - Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador. A imagem do peixe, quando conectada ao acrônimo é uma anunciação, ou seja, o reconhecimento do cristianismo para aquele que porta o símbolo.

O interessante epitáfio de Lucina Amias, de final do século III, demonstra a profusão de símbolos identitários nos contextos funerários trado-antigos (#DB198). A âncora e os peixes, elementos que podem se identificar como próprios do cristianismo primitivo estão presentes junto a uma coroa laureal funerária e a inscrição tradicional pagã “*d(is) m(anibus)*” – ao espírito dos mortos. É interessante notar a apropriação de elementos funerários para compor uma relação de esperança e de salvação para o falecido. São aspectos iconográficos fluidos, os quais permitem ao fiel cercar-se de uma iconografia que ainda não vê fronteira entre os diversos cultos aos mortos. O estilo é tradicionalmente pagão, porém as inscrições que seguem significam “peixe dos vivos”, propriamente cristã – “Ele não é o deus dos mortos, mas o deus dos vivos” (Mc. 12, 27) (SPIER, 2007, p. 197).

D) Símbolos ornamentais decorativos: guirlandas, pássaros, alegorias campestres e elementos vegetais. (#DB035, #DB037, #DB040, #DB041, #DB042, #DB043, #DB063, #DB064, #DB065, #DB066).

As catacumbas romanas, como apresentado anteriormente, não eram locais em que os cristãos reuniam-se cotidianamente para celebrações, ou para fugir de perseguições das autoridades romanas. Este espaço subterrâneo é uma área de sepultamento, um conjunto de tumbas subterrâneas. Assim, a presença dos vivos nos cemitérios acontecia por ocasião de um enterro, ou para a realização de pequenas cerimônias em honra aos falecidos. O ambiente úmido, sombrio e de mau odor certamente inibia a permanência por longos períodos.

Os afrescos que repousam sobre as paredes das câmaras das diversas catacumbas romanas cobrem-se de certas figuras de ordem puramente ornamental e decorativa. São

imagens de pássaros, elementos vegetais, cenas de colheitas e alegorias campestres que não estão primariamente relacionadas ao mistério cristão. São registros ornamentais e ilustrativos, os quais pretendem colaborar para a criação de uma atmosfera doméstica e leve. Podemos classificar tais pinturas como “natureza morta” (FASOLA, 2007, p. 36).

Dois pássaros em galhos encontram-se frente um vaso, construindo um cenário bastante doméstico (#DB037). Um ninho de pequenos pássaros é guardado pela mãe, enquanto outra ave entoa uma melodia (#DB066). Uma pequena figura humana desnuda, carrega ramos de trigo (#DB065) – um pequeno *putto* campesino? O mesmo *putto* recolhe flores num jardim repleto de ramos floridas (#DB035). Uvas são colhidas das videiras por três camponeses, numa paisagem campestre onde pássaros e seus ninhos repousam sobre o movimento das folhas de videira (#DB064). Pequenas aves do campo bicam a tigela repleta de uvas frescas (#DB040). Na catacumba de Priscila um rosto adornado por guirlandas de flores figura sobre o teto da *Capella Greca* – uma alegoria campestre? Seria a primavera ou a estação das colheitas? (#DB040).

Para Grabar (1992, p. 43) este tema da iconografia que considera “clássica” proporcionou grande número de temas para a arte paleocristã cemiterial. As imagens campestres e naturezas mortas que adornavam as *villas* rústicas imperiais são utilizadas pelos decoradores das catacumbas cristãs, assimilando, assim, boa parte da iconografia contemporânea. Segundo Finney (1994, p. 175-176), ao estudar a composição destas imagens ornamentais na catacumba de São Calisto, estes esquemas e forma de disposição das figurações contemplam uma tradição romano-campana que remonta ao século I e repetiu-se continuamente pelo período dos Antoninos até o século III. Ao mesmo tempo (p.191), o pesquisador afirma que a regra geral para os afrescos catacumbais de São Calisto é o isolamento figurativo, ou seja, não há cenografia explícita. Os únicos conectores são as linhas retilíneas e circulares, ou expressões de vegetais e guirlandas (#DB041, #DB043, #DB063). Nos sarcófagos do século III, pássaros, árvores e ovelhas povoam os frisos (#DB103, #DB151, #DB152) sem demonstrarem qualquer ligação explícita com as figuras que se dispõem em primeiro plano.

O gosto greco-romano pelos jardins, pela ideia da vida idílica e simples no campo traduzia-se nas pinturas parietais das *domus* romanas, convidando os olhos para a contemplação de bonitos jardins arranjados para deleitar o espectador (ZANKER, 2010 p. 125). Assim, é possível compreender que a incorporação deste padrão iconográfico romano-campano para as catacumbas cristãs demonstram a intenção de criar um ambiente agradável e leve para aqueles que desciam às profundezas para sepultamentos, preces e pequenas cerimônias junto aos entes queridos. O repertório decorativo proveniente de imagens neutras é

incorporado da predileção pagã em associar o campo e a natureza domesticada ao bem-estar e a alegria de viver. Transposto este ideal ao ambiente sepulcral, as figurações consideradas neste item demonstram a expectativa dos cristãos primitivos em adornar os sepulcros com imagens neutras, as quais enfatizam o ambiente doméstico e íntimo.

2. *A comendatio animae*⁶² – cenas narrativas do texto sagrado.

Nas catacumbas romanas e nos sarcófagos mais antigos da arte cristã há um tipo de imagem que apresenta conteúdo narrativo especial: as figurações que fazem referência ao texto sagrado, em especial narrativas veterotestamentárias. Algumas passagens são favoritas e apresentam-se por meio de esquemas consagrados. A história de Jonas e a Baleia, Noé, os Três Hebreus na Fornalha, a acusação de Suzana, Jesus ressuscitando Lázaro, por exemplo, são imagens bastante comuns nas primeiras catacumbas de Roma.

Algumas considerações devem ser feitas inicialmente sobre tais figurações. Em primeiro lugar, sua composição pode parecer estranha e grotesca aos olhos modernos. São imagens que apenas capturam a essência da narrativa, formulando alguns referenciais imagéticos que levam o expectador a se recordar de uma passagem do texto sagrado. Tal prática, portanto, demonstra o valor simbólico da imagem, mais do que o aspecto narrativo em si mesmo. Outro ponto a se considerar é que tais imagens, geralmente, são figuras justapostas ou sua proximidade com outro tema pode sugerir seu significado. Um tema único pode ser parte unificada de um programa, o qual só é compreendido e revelado pelas partes que o compõem (JENSEN, 2000, p. 66-67). Um terceiro aspecto preliminar a se considerar é que tais imagens referem-se a contextos cemiteriais. Seja nas paredes das catacumbas, seja nos sarcófagos, são imagens que demonstram, inevitavelmente, crenças cristãs sobre a vida e a morte, a natureza da salvação e os anseios da comunidade em referência à ressurreição dos corpos.

É evidente ao pesquisador moderno que tais imagens “narrativas” expressam preferência por histórias das escrituras hebraicas. Imagens de passagens do Velho Testamento ocorrem com muito mais frequência na arte mais antiga do que temas retirados dos escritos propriamente cristãos. A quantidade de temas veterotestamentários na arte das primeiras

⁶² Jensen (2000, p.71) comenta que a oração mais comum entre os cristãos antigos, a *ordo commendationis animae*, que contém uma lista de paradigmas bíblicos, e difícil de ser datada anterior ao século IV. Para a autora, esse termo não pode ser aplicado ao sentido das imagens narrativas mais antigas do cristianismo, porém é possível a existência de outras orações que citassem tais passagens do texto sagrado. Adotamos aqui, contudo, o nome desta oração, a partir do sentido que essas imagens possuem, seguindo o proposto por Grabar (1992, p.20): “o precedente da intervenção divina em favor de um fiel, o desejo que Deus exerça sua benevolência”. Não pretendemos tornar o termo aqui anacrônico, afirmando que os cristãos referiam-se a tal oração naqueles tempos, mas apenas o utilizamos para elaborar uma ordem de classificação das imagens.

catacumbas permitiu a consideração de que protótipos iconográficos judaicos foram a inspiração para o início da figuração cristã. Isso, por um lado, demonstra que os judeus não eram de todo anicônicos, entretanto o exemplo mais próximo da arte judaica no tempo das catacumbas de Roma é a sinagoga de Dura-Europos (ver capítulo 2). Sabe-se, entretanto, que a iconografia judaica conhecida do período não é estritamente narrativa e pouco canônica, além de ter ínfima relação com contextos funerários (JENSEN, 2000, p. 70). O historiador Henri-Marrou (1977, p.74-77), ao estudar a iconografia cristã primitiva, compreende que os episódios do Antigo Testamento transformados em imagem pelos cristãos são preparações e prefigurações de fatos que se desenvolveram na História Santa. Isso implica numa “teologia da história”, ou seja, a realização de um plano divino. A Igreja cristã deve situar-se frente ao judaísmo e a “Nova Aliança” proclamada por Jesus não exclui a antiga história de Israel. As histórias hebraicas são a realização de um plano divino, o qual atinge seu ápice com a encarnação, morte e ressurreição de Cristo.

A escolha por imagens do texto hebraico responde perfeitamente à formulação das primeiras preces dos cristãos. As pinturas catacumbais buscam no grande repertório de heróis do Antigo Israel os paradigmas mais sintomáticos da saúde e da vitória pela intervenção divina (BISCONTI, 2002, p. 33). Os afrescos das tumbas e os relevos sarcófágicos descrevem heróis hebreus provavelmente citados nos círculos particulares de oração. A prece pelo afastamento do mal e a salvação após a morte, faz com que o crente reporte-se a figuras do texto sagrado que clamaram pelo auxílio divino no momento de perigo: Noé, Abraão, Jó, Lot, Moisés, Daniel, os três jovens hebreus na fornalha, Suzana e Davi. É possível, enfim, que as imagens destes heróis apresentem-se no contexto funerário cristão para possibilitar a forma visual para a oração em prol da salvação e da saúde no além.

Para Snyder (2003 p. 90), contudo, não é possível considerar esta arte pictórica cristã anterior à Paz da Igreja como simples “arte popular”. Certamente esta arte não expressa uma diálogo direto com a filosofia romana de seu tempo, mas expressa um diálogo com a sociedade romana. Pela interpretação da imagem, devemos evocar como a tradição de Jesus colocou-se no mundo que invadiu. A compreensão visual não apenas confronta o texto escrito em poder e importância, porém determinados aspectos da vida expressam-se melhor somente pelas imagens. Assim, é importante considerar que os cristãos fazem parte de uma realidade histórica maior, que é a sociedade do mundo romano na Antiguidade Tardia.

A) O Ciclo de Jonas e a Baleia (Afrescos: #DB008, #DB009, #DB013, #DB031 #DB039, #DB045. Sarcófagos: #DB094, #DB095, #DB096, #DB105, #DB106, #DB109. Medalhão: #DB165, #DB170 - Século IV tardio).

Tema bastante frequente na arte paleocristã é a história do ciclo de Jonas, por isso reservamos aqui uma atenção especial a este repertório iconográfico. O profeta recebeu de Deus a missão de levar sua mensagem a Nínive, capital Assíria. Jonas recusa-se, entretanto, obedecer a seu Deus, fugindo de barco na direção contrária à cidade. A tempestade enviada por Deus impede-lhe a fuga. Jonas é consciente que a tempestade é enviada por Deus devido sua desobediência. Não podendo mais fugir, pede aos marinheiros que o lancem ao mar e é devorado pelo grande peixe, ficando em seu ventre três dias e três noites. Dirige a Deus preces, que o salva e envia-lhe a missão de converter os habitantes de Nínive. Os pagãos convertem-se e Deus os perdoa. Isso faz com que Jonas abandone a cidade, enciumado. Do lado de fora monta uma cabana, sobre a qual Deus faz nascer uma mamoneira, que faz sombra ao profeta. Contudo, na madrugada, um verme prejudica a mamoneira e a faz secar. O Sol quente e sufocante enviado por Deus põe Jonas à prova e este, munido de um egoísmo sem igual, pede a morte. Deus não a permite e faz com que Jonas compreenda que Deus é bom com todos.

A história do peixe, que tradicionalmente interpreta-se como uma baleia, embora o texto bíblico não assim a afirme (Jn. 2, 1-2), é celebrada no Novo Testamento, compreendida pelo evangelista como sinal da morte e da ressurreição: como Jonas ficou três dias e três noites no ventre do grande peixe, Jesus ficará três dias no ventre da terra, depois ressuscitando (Mt. 12, 39-41). Irineu de Lyon (130-202) em sua obra *Contra as Heresias* (c.180-185) cita Jonas como exemplo da sobrevivência do corpo para afirmar a ressurreição e a vitória sobre a morte:

“Como aos homens de hoje, ignorantes da economia de Deus, parece incrível e impossível que saíssem são e salvos do ventre da baleia e da fornalha – e todavia esses saem – conduzidos pela mão de Deus, para fazer resplandecer a sua potência. Assim, também agora, ignorando a potência e a promessa de Deus, negam a sua própria salvação, considerando impossível que Deus possa, depois de ter ressuscitado seus corpos, dar-lhes uma duração sem fim (...)”⁶³.

A história de Jonas é uma grande metáfora cristã. A imagem do Antigo Testamento é reelaborada e utilizada pelos autores antigos para identificar a misericórdia divina e a

⁶³ “ Come agli uomini di oggi, ignoranti delle economie di Dio, sembra incredibile e impossibile che...siano usciti sani e salvi dal ventre della balena e dalla fornace di fuoco – e tuttavia essi ne sono usciti – condotti dalla mano di Dio, per far risplendere la sua potenza. Così anche adesso, quantunque, ignorando la potenza e la promessa di Dio, neghino la loro stessa salvezza, stimando impossibile che Dio possa, dopo aver resuscitato i loro corpi, donare loro una durata senza fine (...)” (DRESKEN-WEILAND, 2012 p. 93 apud. Ireneo *haer.* Trad. ital. A. Consentino, Vaticano 1997, p.139.). Tradução nossa.

ressurreição. As imagens das catacumbas romanas mostram a história de Jonas por meio de composições figurativas que, num conjunto de cenas, pretende retomar a passagem do texto sagrado. Na catacumba de Calisto (#DB009) podemos observar a história de Jonas, seguindo, da direita para a esquerda, os fatos que, encadeados, compõem a narrativa bíblica. A barca no mar lança Jonas à boca do grande peixe, reproduzido figurativamente como um *kethos*⁶⁴, Jonas é lançado fora da boca da criatura e, por fim, repousa sob a pérgola, a qual Deus fez nascer a mamoneira para protegê-lo do Sol. Em outras catacumbas podemos observar várias cenas menores que fazem referência direta a este ciclo narrativo: #DB013, #DB031, #DB039, #DB045.

Peça de relevância na composição figurativa do Ciclo de Jonas é o sarcófago intitulado “de Jonas” (#DB094) – final do século III. Descoberto na necrópole vaticana, o sarcófago, que hoje pertence ao Museu Pio Cristiano nos Museus Vaticanos, tem como composição central a passagem da história do profeta. Lançado da barca ao mar, tirado fora do ventre do peixe e descansando sob a mamoneira. Este sarcófago também apresenta outras figurações bíblicas, como Noé, Jesus operando milagres e o apóstolo Pedro.

Jonas é, na maioria das vezes, representado nu. Seus gestos revelam composições bastante conhecidas em figuras do mito clássico. Seu repouso sob a pérgola faz referência ao mito de Endymion e a Lua, quando o herói apaixonado encontra-se com a amada durante os sonhos (Figura 16). O gesto do braço sobre a cabeça é uma fórmula derivada da arte helenística para celebrar a ideia do sono. Sarcófagos romanos dos séculos II e III trazem figurações de personagens míticos como Endymion e Ariadne nessas posições (#DB106). Isso demonstra que a escolha do repertório para compor a passagem bíblica de Jonas provém, certamente, do ambiente pagão.

⁶⁴ Pela composição figurativa do “grande peixe” que engole Jonas, percebe-se nitidamente a predileção em representá-lo por meio da imagem mitológica do *Kethos* ou *Cetus*, uma criatura marinha a qual os antigos gregos identificavam às baleias. Interessante notar a aparência monstruosa do *Kethos* nessas peças da arte cristã. No sarcófago intitulado “de Jonas” (#DB094) o peixe é um grande monstro, cujas presas e cauda retorcidas conferem-lhe uma aparência medonha.

Figura 16 Sarcófago em mármore com o mito de Endymion e Selene (a Lua). A história de Endymion é mostrada em relevo na parte da frente do sarcófago (direita inferior). No centro, Selene pousa seu carro para visitar seu amado Endymion, que reclinava à direita. A Endymion, o mais belo dos homens, foi concedida a eterna juventude e sono eterno. Uma figura feminina está sobre ele, derramando a poção mágica da imortalidade e segurando um buquê de papoulas de indução do sono. A cena é ladeada na extremidade esquerda do sarcófago por um Hélios ascendente, o deus do Sol, e à direita por Selene descendente. Início séc. III. Roma. Atualmente no Metropolitan Museum of Art, Nova York.
Fonte: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DT1061.jpg>. Acesso 30/11/2013.

B) Adão e Eva, os três hebreus na fornalha, Noé, a história de Suzana e Daniel na cova dos Leões (Afrescos: #DB006, #DB012, #DB016, #DB017, #DB028, #DB029, #DB046, #DB051, #DB052, #DB077, #DB096 – fins do século III e século IV).

O Antigo Testamento apresenta um repertório vasto de personagens, cuja existência é de suma importância para a coesão da fé e a identidade judaico-cristã. Nas catacumbas romanas e nos sarcófagos, diversas cenas fazem referência a tais personagens. Embora algumas figuras sejam mais frequentes que outras, tais personalidades hebraicas são presença marcante na arte cristã mais antiga. Esta forte evidência poderia sugerir que o início da arte cristã na antiguidade tomaria como precedente protótipos judaicos. Jensen (2000, p. 70-71) refuta tal consideração. Para a historiadora da arte, a existência de evidência iconográfica judaica precedente é escassa, além de que as poucas imagens existentes não são estritamente narrativas e ainda menos canônicas. A explicação para a existência consistente de imagens do Antigo Testamento na arte cristã antiga não proveria, portanto, de esquemas judaicos imagéticos prévios, mas sim de textos litúrgicos. Significa apontar que os personagens presentes nos afrescos catacumbais são heróis bíblicos citados, provavelmente, nos círculos de oração.

O fiel em oração clama pela intervenção divina. Durante o perigo, os heróis salvaram-se por intermédio da intervenção do Deus único. Abraão, Jó, Isaac, Lot, Moisés,

Daniel, os três hebreus na fornalha, Susana e Davi são exemplos de passagens de salvação e confiança divina. Presentes num círculo funerário, seja nos afrescos das catacumbas, ou sobre o relevo sarcófago, estas imagens narrativas, embora extremamente abreviadas, recordam o fiel da grandiosidade de Deus e sua paixão pela humanidade. A família e amigos do falecido transpõem suas orações de forma visual, clamando pela misericórdia divina no momento da salvação do falecido.

As imagens de Adão e Eva são as mais escassas no período inicial de desenvolvimento da arte cristã. De início, sua composição evitará o aparecimento da serpente (o pecado) (#DB016, #DB028, #DB029 e #DB096), entretanto os primeiros esboços já contarão com a existência da árvore da vida. O posterior desenvolvimento doutrinário levará ao aparecimento de cenas que reportam à criação e ao pecado original. Sua representação dar-se-á basicamente sobre os sarcófagos dos séculos IV e V (exemplos: #DB102, #DB121, #DB126, #DB127, #DB129, #DB135, #DB140, #DB141).

Abraão, Noé, os hebreus na fornalha, Suzana e Daniel são personagens de forte apelo ao caráter savífico da doutrina hebraica. Venceram adversidades terrenas a partir de sua ligação indissociável à fé. Ao clamarem pela intervenção divina, ultrapassaram o perigo terreno não exclusivamente pela vontade de Deus, mas pela confiança na existência deste próprio Deus. O interesse iconográfico por estas cenas narrativas aqui se expressa pela forma pela qual são concebidas, uma vez que adquirem expressão figurativa que se perpetuará pelo desenvolvimento da arte cristã.

Noé, Suzana, Daniel e os hebreus na fornalha apresentam esquemas figurativos bastante próximos, recordando claras similaridades com o protótipo da orante (SNYDER, 2003, p. 98) (#DB006, #DB012, #DB046, #DB051, #DB052, #DB077, #DB096). Alegórica e metaforicamente pretendem lembrar ao visitante das catacumbas, ou àquele que visualiza o sarcófago, de traços específicos das histórias dessas personagens hebraicas. Suzana, a castidade marital, Daniel, Noé e os hebreus na fornalha, a piedade divina e a importância da oração como veículo comunicativo com a divindade. Os protótipos pagãos podem ter auxiliado os artesãos e transpor em forma figurativa as histórias favoritas daqueles que financiavam a decoração das tumbas e dos sarcófagos. A representação de Daniel nu entre as feras (#DB077) recorda protótipos dos heróis da mitologia greco-latina.

C) Cenas do Novo Testamento (Afrescos: #DB010, #DB027, #DB033, #DB047, #DB067, #DB069. Sarcófagos: #DB094, #DB095, #DB096).

As cenas do Novo Testamento são rarefeitas no início da arte cristã. Chamamos aqui de Novo Testamento todas as passagens que fazem referência direta ao ministério de Jesus. Pelo repertório arrolado, o primeiro ponto a se ressaltar é de que não se pode construir um estereótipo de Cristo no período *Ante Pacem*. Embora a discussão sobre a composição da imagem do Cristo esteja presente no próximo capítulo, aqui nos interessam rápidas considerações sobre as primeiras imagens que tratam exclusivamente de aspectos ligados ao ministério de Jesus na Terra.

A imagem marcante que nasce nas catacumbas romanas sobre os poderes de Jesus é a Ressurreição de Lázaro. Presente em Jo. 11, 1-44, o tema da morte e da ressurreição é a própria metáfora da essência da crença cristã na vida eterna. Nas catacumbas de São Pedro e Marcelino em Roma (#DB027), observa-se um jovem togado que, com o uso de uma varinha, aponta para um corpo mumificado, o qual se levanta sob o esboço de uma estrutura que pode referir-se a um túmulo. Segundo o texto sagrado (Jo. 11, 38-44), Jesus chega a uma gruta, fechada com pedra. Pede a intervenção divina, com os olhos ao alto e entoando: “Lázaro, saia para fora”. O morto sai do túmulo com os braços e pernas amarrados com panos e o rosto totalmente coberto com o sudário. A imagem da catacumba abrevia a narrativa e centra-se no momento crucial da passagem, que é o reviver da morte, a partir do chamado de Cristo.

Se esta cena refere-se ao milagre de Jesus, um sinal de seu ministério terreno, de forma esquemática, Jesus é um rapaz jovem, vestido com a tradicional toga romana, porém sem qualquer pretensão de estabelecer traços distintivos que levem o fiel a observar sua divindade. O que chama atenção é a presença da varinha, a qual discutiremos no próximo capítulo. Para Dresken-Weiland (2012, p. 174-175) o tema da ressurreição de Lázaro é um dos mais populares da homilia antiga. Citando Tertuliano, Clemente de Alexandria e Orígenes (padres do século III) a autora aponta que os comentários dos autores antigos exprimiam a esperança da ressurreição, utilizando da cena de Lázaro como exemplo do poder do Cristo e da intervenção divina. Ainda para a pesquisadora, esta cena coloca-se em locais sepulcrais de visibilidade, para lembrar o fiel do grande mistério da ressurreição, aspecto central da crença cristã (p.186). O interessante é que a imagem de Lázaro permanecerá ao longo do século IV, ainda que a grande preocupação dos séculos vindouros seja com o mistério da ressurreição do próprio Cristo.

Outra imagem antiga referente ao ministério de Cristo, que está presente nas catacumbas antigas, é a cura da mulher com doença de sangue (#DB033). A mulher prostrada cobre o rosto e tenciona tocar a veste de um jovem que lhe estende à mão, este, provavelmente Jesus, com as características de um jovem romano. Segundo a referência do texto sagrado (Mc. 5, 25-34), uma mulher que vivera doze anos com hemorragias, ao ouvir

dos poderes de cura de Jesus, sai da multidão e toca-lhe a roupa. A hemorragia pára imediatamente e Jesus pergunta aos discípulos quem lhe tocou as vestes. Apavorada, a mulher prostra-se. Jesus, então, dirige-lhe a palavra “Minha filha, a fé curou você. Vá em paz e fique curada dessa doença” (Mc. 5, 34). As imagens de Jesus como o curador e performando milagres tornar-se-ão muito populares na antiguidade tardia. Aqui está um primeiro esboço e situações mais elaboradas, como a cura do cego e do parálítico, estarão presentes nos belos sarcófagos dos séculos IV e V. Segundo Snyder (2003, p. 116), a presença dessas cenas não pretende garantir ainda qualquer divindade a Jesus, algo que discutiremos posteriormente, mas sim reforçar as próprias palavras dos Evangelhos: Jesus cumpre seu ministério terreno.

A concepção da imagem do Cristo nas primeiras catacumbas pouco revela qualquer característica ou traço distintivo da figura central do cristianismo. Cenas de seu ministério são passagens rápidas, que pretendem demonstrar a autoridade de Jesus. A função de Cristo pelas imagens primitivas parece designar a intenção de apontá-lo como mediador da revelação, aproximando sua essência dos filósofos itinerantes do mundo romano antigo. Para Peter Brown (1991, p. 239), o filósofo na Antiguidade Tardia é o missionário moral do mundo romano. E as imagens do filósofo e do homem culto proliferam sobre os sarcófagos destinados às elites e também naqueles que apontamos como os primeiros esboços de sarcófagos cristãos (#DB093, #DB095, #DB103, #DB151). Seria esta estatueta (#DB158), hoje no Museo Romano Delle Terme, uma referência ao Cristo como jovem filósofo? André Grabar assim o afirma (1966, p. 269-270), argumentando que o gosto e o espírito da estatuária antiga, leia-se clássica, fornecem-lhe as formas graciosas de um adolescente, ainda que falte-lhe vigor. Seria um exemplo ingênuo e rústico, porém poético de se compor a autoridade de Cristo.

Imagens das catacumbas ainda revelam o jovem filósofo, ensinando entre seguidores (#DB069) ou ainda proferindo seus ensinamentos no meio rural, o filósofo solitário e celibatário (#DB067), Grabar (1966, p. 109) identifica este afresco como referência ao famoso Sermão da Montanha (Ma. 5, 1-12), no qual Cristo sobe ao monte para proferir princípios de conduta moral à comunidade de seus seguidores. A imagem também pode referir-se ao campo idílico, onde o filósofo, mesclando-se ao pastor, concebe seus ensinamentos sobre o zelo moral das almas humanas.

Por fim, o batismo (#DB010, #DB047). Nas catacumbas de Calisto um esquema figurativo mostra um jovem, em escala pequena, sendo batizado por um adulto, em escala maior (João Batista?). Uma pequena pomba paira no ar. O sarcófago de Santa Maria Antiqua (#DB095) demonstra o esquema figurativo essencial da cena de batismo que se consagrará na arte cristã antiga: Jesus jovem e pequeno é batizado por João Batista, barbado e em escala e

destaque maiores. Snyder (2003, p. 112) conclui, e com ele concordamos, que a imagem de batismo deve ser compreendida como o coroamento das imagens que afirmam a salvação – Jesus emerge de um ambiente remoto, a água, para revelar-se como o verdadeiro operador de milagres. A pomba é a paz alcançada. Jesus mergulha no caos aquático para eliminar a ameaça do mal. Compreendendo que o batismo significava um verdadeiro ritual de passagem para o ingresso no seio da comunidade cristã, o símbolo da redenção pela água transpõe-se na imagem para avisar os catecúmenos daquilo que devem deixar para trás para finalmente alcançarem a salvação.

As imagens de passagens do Novo Testamento esboçam-se timidamente nos séculos III e inícios do IV, no entanto, iniciam a produção de tentativas de encapsular passagens do ministério de Jesus por meio da visualidade. Possuem um conteúdo inevitavelmente salvífico, visto que se fazem presentes em contexto funerário e sobre suportes que se relacionam ao sepultamento dos mortos. Jesus é ainda um incógnito e poucos traços evidenciam a formação de um imaginário centrado em sua figura. Aqui nasceram, contudo, dois temas figurativos relacionados ao Cristo que lhe acompanharão mesmo após a Paz da Igreja: o operador de milagres e o filósofo.

3.4. Retenções

O período *Ante Pacem* marca o início do desenvolvimento da iconografia cristã. Apontou-se que duas considerações limitam o trabalho com as imagens do período. A primeira delas é a escassa evidência material do cristianismo antigo anterior ao século III. A segunda é a origem, uma vez que contamos com imagens que provêm, essencialmente, de Roma e de seus arredores, em especial de ambientes funerários e suportes materiais restritos, como as paredes das catacumbas e os sarcófagos.

Sobre o conteúdo temático, tais imagens possuem um repertório diminuto. São símbolos que exprimem um conceito de fé cristã em construção ou pequenas cenas narrativas que pretendem relembrar o fiel de aspectos essenciais dos textos sagrados relacionados à crença na salvação e nos milagres operados por Cristo. Pretendem reforçar no fiel o pertencimento à comunidade, assim como ilustrar passagens significativas do texto sagrado em relação ao ambiente no qual estão postas: o ato da morte e a esperança na vida além-túmulo.

Estruturalmente, tais imagens possuem um caráter comunicativo, que, embora aparentemente simples e abreviado, revela aspectos da fé e crenças cristãs em desenvolvimento, sendo complexo conceber uma explicação plena e segura das mensagens

que emitem. É importante compreender que o cristianismo, durante o período anterior à Paz da Igreja, é uma crença em construção e estabelece diálogos fluidos com as crenças a seu redor. Evidenciamos no capítulo a importância em se reconhecer os protótipos e imagens consagradas de figuras dos cultos politeístas para compreender os modelos iconográficos adotados pelas oficinas romanas para compor e criar imagens que agradassem aos patronos cristãos.

Para Grabar (1993, p. 19), não cabe ao iconógrafo julgar a eficácia das imagens-signo, porém é possível reconhecer os limites de sua eficácia para instruir-se das funções que puderam cumprir no passado. Se expressam esquemas triviais, somente a identificação da repetição da imagem em determinados contextos permite ao arqueólogo compreender o sentido geral que se confere ao signo e o valor da ilustração enquanto veículo de ideias abstratas. A utilização repetida trivializa a expressão iconográfica, tornando, assim, compreensível sua mensagem ao público.

A iconografia das catacumbas e dos sarcófagos segue uma linha geral, possuindo unidade de temas e esquemas figurativos. Há um predomínio da composição decorativa própria de ambientes funerários dos meios politeístas (uso de bordas, urnas, pássaros, vasos e guirlandas), assim como protótipos absorvidos do meio pagão: o pastor, a orante e símbolos aquáticos, adaptados, contudo, para contexto cristão. Os temas do Antigo Testamento revelam preferência em referenciar figuras do passado hebraico, as quais contaram com a fé como estímulo para a salvação. Já os temas do Novo Testamento esboçam as primeiras tentativas de tornar as passagens da vida de Jesus visíveis, ou seja, fazer o uso da imagem para recordar os milagres e momentos relevantes do ministério de Cristo na Terra.

Apontamos nessas considerações que as imagens aqui analisadas são esquemáticas e expressionistas, podendo parecer esteticamente pobres e de pouca relevância. Contudo, é imprescindível considerar que não pretendiam atingir o grande público. São recursos visuais que acompanham um ambiente funerário bastante restrito a visitas de familiares e de amigos. As imagens são privadas e pessoais, patrocinadas, acreditamos, por uma comunidade cônica de sua existência, porém ainda construindo esboços de uma visualidade espiritual que apenas será capaz de conceber uma identidade imagética, após a Paz da Igreja.

Capítulo 4 – O *Tempora Christiana*

A conversão do imperador Constantino em 313 foi o acontecimento fundamental para que o cristianismo saísse da obscuridade e adentrasse a cena pública do mundo romano. Os séculos IV e V são de forte expansão das igrejas cristãs e correspondem também aos debates de novas problemáticas, tais como a formação de uma ortodoxia, as relações entre Império e Igreja e questionamentos teológicos e dogmáticos.

No que concerne à materialidade, estes séculos são de especial atenção. A aproximação do cristianismo da casa imperial e a conversão de membros da elite senatorial e provincial permitem que estes patronos dispendam recursos para a produção de objetos de arte, bem como o financiamento de locais de culto em várias localidades do Império. Portanto, o *Tempora Christiana* mostrará um crescimento considerável de imagens cristãs sobre variados suportes. Novos repertórios e a reelaboração de padrões imagéticos mais antigos acompanham a evolução das questões dogmáticas e teológicas, evidenciando a ligação intrínseca entre arte e sociedade.

4.1. A Natureza da Iconografia Cristã entre os Séculos IV e V

Até a Paz da Igreja, a comunidade cristã, ao dialogar com seu entorno, ultrapassava uma barreira de dentro para fora, ou seja, a exposição do cristianismo e a afirmação do *ser* cristão no mundo romano controlavam-se a partir de manifestações defensivas, por meio do trabalho dos apologistas, cujo conteúdo era divulgar o cristianismo frente a acusações do meio politeísta: advogar pela fé cristã e demonstrar a superioridade do Deus único (MACMULLEN, 1984, p. 105). Quando há a liberdade de culto pelo Estado e a Igreja pode manifestar-se livremente pelo Império, a questão do diálogo com o seu entorno modifica-se, ou seja, não é apenas afirmar ao mundo a superioridade do Cristo num embate defensivo, mas construir um diálogo persuasivo, tornando o cristianismo uma questão pública, orientando as energias evangélicas para demonstrar que os deuses antigos manifestavam-se aos homens por meio de uma sedução perigosa (BROWN, 1996, p. 73). As imagens, acreditamos, operam como elemento fundamental em tal jogo de persuasão, uma vez que permitem ao expectador acesso íntimo a aspectos da fé, projetando em seu inconsciente estímulos para que se sinta envolvido e parte do mistério sagrado.

A patronagem imperial permitiu a construção no Império tardio de uma rede cristã espalhada pelo Mediterrâneo. As cidades, de início e, em seguida, as comunidades rurais, observam o aparecimento de um espaço e de um tempo “cristãos”. O edifício, que por

autonomia chamar-se-á igreja, é um monumento permanente de culto, o qual se refere materialmente à assembleia reunida para a celebração litúrgica (PIETRI, 1999, p.635). A existência da monumentalidade distribuída pelo espaço requisita do observador a consideração do seu poder de domínio e posse, de ordenamento e controle dos indivíduos. Nesse sentido, a instituição oficial do edifício de culto possibilita a imposição de um tempo cristianizado, controlado pelas celebrações dominicais, batismos e cerimônias sacras.

O elemento arquitetônico romano intitulado *basilica* foi adotado como base para as igrejas cristãs após a conversão do imperador. Segundo Rezende (2007, p. 31) a partir do século IV as igrejas tornam-se os edifícios que mais refletiam a riqueza urbana no período tardio, seja na construção, quanto na decoração interna. No mundo romano, a arquitetura é utilizada pelo imperador e pelas elites locais como propaganda de poder e prosperidade. A construção de igrejas pelo Império, por meio do financiamento da casa imperial, inicia-se pelo próprio Constantino, com a fundação de importantes edifícios na Palestina: a Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém, a Igreja da Natividade em Belém, a Igreja do Carvalho de Abraão em Mamre e a Igreja Eleona no Monte das Oliveiras. Em Roma, constrói a Basílica antiga de São Pedro (já precedida de um átrio fechado por quatro pórticos) e o complexo de São João de Latrão. A única basílica constantiniana conservada sem modificações significativas até os dias atuais em Roma é a de Santa Constanza, possível filha do imperador, que após a morte da princesa (354) tornou-se seu mausoléu (PLAZAOLA, 2001, p. 71).

Construída provavelmente entre 320 e 330 Santa Constanza é estruturada a partir de três seções cilíndricas superpostas de diferentes dimensões, tanto na área quanto em altura. A muralha original que a cercava, hoje está destruída. O que nos importa neste momento é averiguar sua decoração. Sendo originalmente um templo cristão, sua iconografia é bastante dionisíaca. No chão e nas paredes cenas compostas por pássaros e vinhas, amores e criaturas receptoras (#DB202, #DB203, #DB204) não parecem de qualquer tonalidade cristã em essência e nos faz concluir que anterior ao estabelecimento de um padrão iconográfico cristão para mausoléus, o motivo dionisíaco era aceito (GOUGH, 1973, p. 80). A saída da iconografia cristã das catacumbas para o sobre-terreno, considerando-se o exemplo de Santa Constanza, revela que se o padrão politeísta forneceu o repertório inicial para as convenções iconográficas em construções cristãs, não surpreende que em pouco tempo o cristianismo por si só desenvolverá uma resposta própria, não menos estereotipada, para decorar seus recintos de culto.

Segundo Brenk (2007, p. 693), a onipresença das artes visuais no Mediterrâneo greco-romano forçava os cristãos a tomarem uma posição sobre a questão. Embora jamais definitiva, a Igreja da antiguidade era inapta para formular uma resposta decisiva e coerente

sobre a questão da imagem. Assim, o impulso para a criação de imagens nas igrejas e objetos de uso cristão teve suas origens fora da instituição eclesial. Durante a primeira metade do século IV, a arte cristã encontrou um terreno fértil em esferas funerárias e privadas. Parece-nos evidente que a ornamentação foi deixada a cargo de leigos. Ainda de acordo com a posição de Brenk (2007, p. 699), é somente durante a primeira metade do século V e especialmente a partir do VI que mosaicos de parede inteligíveis ao expectador começaram a surgir em basílicas e mausoléus cristãos. Entretanto, não significa que a Igreja propagava abertamente tal prática. É possível argumentar que a decisão eclesial de incorporar imagens aos recintos de culto pode ter origem no diálogo com as imagens dos deuses politeístas e o culto ao imperador, não no sentido de transformá-los em *cristãos*, mas advertir os fiéis do perigo que tal tipo de estátua e objetos de culto pagãos representava. Enquanto a prática politeísta untava as estátuas dos deuses com óleo, vestia-as e adornava-as com louros e instalava imagens imperiais em templos, nos quais o devoto cultuava o imperador com hinos em sua honra, os cristãos tratavam a imagem com certa distância. Nas igrejas de inícios do século IV a arte tridimensional, por exemplo, aparentemente caía em desrespeito, associada a forças demoníacas.

A incorporação da imagem no seio da Igreja e nos mais variados suportes para objetos eclesiais e cotidianos é um processo lento. Parece ser produto de um diálogo inevitável dos cristãos com seu entorno, entretanto sem um posicionamento claro do clero sobre a questão do que deveria ser aceito imagetivamente. Um dos raros documentos que abordam o problema da arte nos locais de culto cristãos, ainda que de maneira sutil, é o texto final do Concílio de Elvira (306), cidade espanhola próxima a Granada. O 36º cânon do Concílio afirma claramente que não deve haver imagens nas paredes das igrejas para veneração ou culto ⁶⁵. É evidente a proibição do cânon de imagens nos recintos de culto e se uma lei como tal existe, conclui-se que o clero da época considerava a incorporação da imagem um problema a ser remediado. No entanto, como aponta Charles-Murray (1977, p.318) devido às circunstâncias a qual o cânon se refere estarem completamente perdidas e também por vir de um sínodo local e não um concílio maior da Igreja é possível apenas especular sobre o alcance de tal normativa. Arqueologicamente, o Concílio refere-se a um período de perseguição e o cânon enfatiza o suporte “parede”. Ainda não há a expansão das basílicas cristãs e pouco sabemos das casas utilizadas como locais de culto pelo Império. É um cristianismo ainda bastante vulnerável e identificações pictóricas evidentemente cristãs

⁶⁵ “picturas in ecclesia non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur” (apud.CHARLES-MURRAY, 1977, p.317).

poderiam identificar o grupo, algo que para um período de perseguição era altamente ameaçador.

A conversão do imperador deu ao cristianismo a possibilidade de abandonar a estrutura improvisada e contar com benfeitoria municipal governamental. Sair da clandestinidade e da desconfiança para adentrar o espaço público romano com total liberdade para organizar-se e apropriar-se do tempo impeliu a Igreja a um processo de conduzir a conversão abertamente, um processo claro de convencer o meio social não apenas da validade do cristianismo, mas também de sua superioridade frente aos cultos politeístas. O contato com os círculos aristocráticos, sem sombra de dúvidas, forneceu à Igreja o contorno esperado para finalmente sair da obscuridade.

A proximidade do imperador, poder contar com seus favores e fazer parte de sua rede burocrático-administrativa são os grandes anseios das elites do Império tardio. Na antiguidade romana, religião e política estavam intimamente conectadas. Contudo, nenhum imperador poderia governar nos séculos IV e V como um autocrata, assim como nenhum bispo cristão poderia controlar o rebanho de fiéis sem o suporte das elites senatoriais, civis e burocráticas do Império. Para Grabar (1992, p. 7-48), uma vez convertidos o imperador e progressivamente as elites, o palácio imperial e as imponentes vilas contribuirão amplamente para a concepção de uma iconografia triunfal cristã. O governo imperial dispunha de uma gama completa de artistas e artesãos incumbidos de conceber a arte a partir de formas solidamente estabelecidas, assim como contribuir para a solidificação de um repertório iconográfico oficial. Um ramo da imagética clássica tardia proporcionou, segundo o autor, um grande número de temas para as primeiras gerações de artistas cristãos ⁶⁶.

Antes de analisarmos os novos suportes para as imagens cristãs, é válido aqui estabelecer um comentário sobre a arte funerária. Pois, nos parece ter sido ela o grande útero que gestou a expressão imagética, absorvendo modelos do entorno e concebendo formas de representar essencialmente cristãs. As catacumbas são um fenômeno que permanece ainda no

⁶⁶ A obra do ucraniano André Grabar (1886-1990) é bastante criticada pelo trabalho revisionista do norte-americano Thomas Matthews (1999). Em *The Clash of Gods*, o autor aponta que Grabar teria concebido um modelo explicativo para a arte paleocristã totalmente alicerçado na iconografia imperial e, assim, compreendeu as vias de criação da iconografia cristã dependentes do modelo da arte romana imperial tardo-antiga. Matthews apontará tal perspectiva bastante cristalizada como um erro e demonstrará que existem formas imagéticas, principalmente relacionadas a Cristo que pouco guardam relação com a iconografia imperial e, poderiam ser compreendidas, como inovações (Discutiremos o problema referente a imagética de Cristo no próximo item deste capítulo). Contudo, consideramos aqui a relevância do repertório imagético imperial e das elites na arte cristã. O contato do cristianismo com a aristocracia permitiu a existência de trabalhos de arte complexos e objetos de luxo adornados com temas cristãos. Dessa forma, salientamos a importância de compreender a ligação entre “palácio” e “igreja” na antiguidade tardia, principalmente no entendimento do processo de cristianização do Império tardio. O financiamento de obras monumentais, assim como o favorecimento de bispos nos altos escalões da administração tornavam o cristianismo cada vez mais visível, e no final do século V carregado de valores aristocráticos (SALZMAN, 2007, p. 213).

século IV. No entanto, os enterramentos em necrópoles subterrâneas começam a diminuir progressivamente à medida que a Paz da Igreja afirmou-se. Os sepultamentos passaram a ser feitos ao ar livre, especialmente junto a lugares consagrados pela memória de mártires e santos. A definitiva desaparecimento das catacumbas dá-se por volta do século V até a devastação de Roma pelos godos em 537 (GARCÍA Y BELLIDO, 1972, p.188). As catacumbas de Via Latina ⁶⁷ (ou catacumba anônima de via Dino Compagni) são talvez um dos cemitérios subterrâneos mais tardios da Urbe. Acredita-se que sua construção tenha começado no primeiro quartel do século IV e os afrescos que contém provavelmente foram concebidos ao longo dos séculos IV e V (FASOLA E MANCINELLI, 2007, p. 64). Os afrescos de Via Latina são um conjunto bastante expressivo da arte paleocristã funerária a partir da Paz da Igreja. Ali confluem várias tendências da arte tardo-antiga e, o mais expressivo, a convivência de repertórios do mito clássico com cenas do mistério cristão. É uma época de transição, cujos aspectos da mitologia greco-romana ainda influem no pensamento sobre a morte e o além.

O mito de Hércules faz-se representar nas paredes da catacumba. O chamado *cubiculum* N (#DB068) possui um *arcosolium* ricamente decorado com cena de Alceste em frente a Hércules e a Cérbero. Pequenos pavões e amores seguram guirlandas no teto do recinto. Alceste é resgatada do mundo infernal por Hércules (#DB082). Cenas de Hércules nos jardins das Hespérides, assim como o herói enfrentando a Hidra estão presentes na mesma área (#DB060, #DB061). De modo claro, esse conjunto revela a intenção do artista de representar um mito relacionado ao triunfo frente à morte, já que Alceste é recuperada do submundo pelo herói, que, não temendo a morte, regressa aos vivos com a alma da rainha.

Em Via Latina encontram-se demais afrescos referentes a passagens do Antigo Testamento, como Caim e Abel levando oferendas (#DB032), o sacrifício de Isaac (#DB088), a chegada de Jacó e seus filhos ao Egito (#DB059) e a travessia dos hebreus pelo mar Vermelho (#DB084). Temas sobre o Novo Testamento também estão presentes, em especial cenas do ministério de Cristo: Jesus ressuscita Lázaro (#DB083 e #DB087) e Jesus e a samaritana (#DB086).

Observa-se no conjunto dos afrescos das últimas catacumbas romanas a liberdade de criação que os artistas recebem a partir da Paz da Igreja. O repertório permanece, de certo modo, o mesmo das catacumbas mais antigas e até cenas já conhecidas permanecem, como a ressurreição de Lázaro, por exemplo. Entretanto, os esquemas mais elaborados e a ornamentação mais rica levam-nos a visualizar um cristianismo fortalecido e estes túmulos,

⁶⁷ Esta catacumba foi descoberta acidentalmente em 1955 durante um trabalho de construção de dois edifícios na via Dino Compagni nos arredores da antiga Via Latina em Roma. A escavação prosseguiu ao longo dos anos 1950 capitaneada pelo padre Antonio Ferrua da Pontifícia Comissão de Arqueologia Sacra, que publicou também os resultados da pesquisa (FASOLA E MANCINELLI, 2007, p. 64).

provavelmente, são resultados de cristãos abastados, os quais dispõem de mais recursos para decorar seus sepulcros. Como afirma García y Bellido (1972, p. 726) embora indubitável o interesse em compreender nestas últimas catacumbas as novidades na temática cristã, o mais surpreendente é a presença de temas da mitologia clássica. O difícil é explicar o motivo do aparecimento dessa temática numa necrópole essencialmente cristã, a estreita convivência (não mescla, salienta o autor) entre cristãos e pagãos. É mais convincente supor, e aqui concordamos com García y Bellido, que estas últimas catacumbas, de menor extensão se comparadas às dos tempos mais antigos, foram enterramentos privados de uma série de famílias abastadas, unidas por parentesco, porém algumas seguindo pagãos e outras abraçando o cristianismo. A convivência é o mais relevante e as imagens demonstram a mútua compreensão e certa tolerância recíproca.

Talvez o mais surpreendente da arte funerária dos séculos IV e V sejam os belos e elaborados sarcófagos de mármore. Como afirmamos no capítulo anterior, a Antiguidade Tardia observa um crescente interesse pelo ritual de inumação. Difícil é buscar uma explicação pura para tal fato, uma vez que acreditamos estar relacionado a uma mescla de crenças filosóficas, espirituais e também interesses de ordem material entre as elites imperiais. Os sarcófagos paleocristãos dos séculos IV, V e VI foram modelados em larga escala por seus precursores pagãos e contemporâneos. Os ateliês produtores dessas peças localizavam-se principalmente no sul da Gália e na Itália do norte (TOYNBEE, 1971, p. 274).

Estruturalmente, a forma mais comum de sarcófago cristão tem em sua frente um friso contínuo de figuras simbólicas e cenas das Escrituras, ou uma composição de um grupo de figuras de uma mesma temática. Existem sarcófagos de friso duplo e alguns, muito apreciados pelos cristãos, de nichos colunares, os quais podem ser divididos por entalhes que representam colunas, ou até mesmo ornamentações mais elaboradas como árvores e folhas de acanto. Considerando o valor de uso desses objetos e a quantidade de trabalho que agregavam na antiguidade, os sarcófagos de mármore ou de pedra eram expostos para serem admirados e meditados pelos que passavam ao seu redor, independentemente do lugar onde estivessem. São obras de arte que engrandeciam o falecido ali depositado. Naturalmente, eram peças acessíveis apenas às elites, ainda que houvesse peças mais simples para os menos abastados.

Os motivos figurativos ali dispostos deveriam fazer bem ao morto, assim como prestar-lhe um elogio daquilo que representara em vida. Nos sarcófagos tardios é comum observar a presença de um medalhão central, a *imago clipeata*, a qual traz, geralmente, o morto e sua esposa, ou a falecida e o marido ou ainda dois irmãos. Deve-se pressupor que os sarcófagos ricamente adornados faziam parte do mobiliário funerário de uma elite, visto que o custo de produção e transporte só poderia ser sustentado pelos abastados. Portanto, os

sarcófagos de notável qualidade estética tornam-se objetos de luxo na antiguidade tardia. Muitos dos belos sarcófagos cristãos dos séculos IV e V estão hoje nos Museus do Vaticano, numa completa coleção com variados exemplares.

Iniciemos a investigação dos sarcófagos a partir um exemplar denominado “sarcófago dogmático” (#DB121) ⁶⁸. Construído sobre um friso duplo, adornado com cenas das escrituras do Antigo e Novo Testamento, o medalhão central é seu elemento de destaque. Seguindo uma tradição já presente nos sarcófagos romanos, o medalhão apresenta o nobre falecido, acompanhado de sua esposa. Vestido como membro da elite, o homem segura um rolo de pergaminho, atestando sua supremacia intelectual, enquanto um gesto de sabedoria e eloquência com a outra mão afirma seu status. Posteriormente, este gesto será absorvido nas representações do próprio Cristo. A esposa o observa e segura seu braço, reforçando a unidade do casal. Uma dupla de pequenos *putti* adorna o medalhão e imagens cristãs complementam-no. A criação, Adão e Eva, os milagres de Jesus, sua prisão, a anunciação dos reis magos, Daniel na cova dos leões, Jesus pregando aos discípulos e a prisão de Pedro, são elementos de passagens bíblicas que reforçam a crença do casal. Não há incompatibilidade em ser um nobre romano e morrer sob os auspícios do cristianismo. Uma forte coesão entre a moralidade cristã e o status do casal dá sentido ao conjunto de imagens, o qual se apoia em uma longa tradição das oficinas romanas em produzir peças sarcófágicas para as elites.

Outros sarcófagos são bastante conhecidos por conterem a imagem de um nobre falecido ou de um casal em medalhão central. Geralmente são peças de friso duplo adornadas com cenas narrativas do Antigo e Novo Testamento, como os sarcófagos #DB111, #DB123, #DB126 (Sarcófago de Adélfia), #DB138 (Sarcófago dos Irmãos), #DB139 e #DB143. Interessante é a peça #DB146 (Sarcófago Ludovizi), a qual mostra em seu centro uma cena de casamento em friso contínuo, porém mesclada de elementos cristãos e também pagãos.

No que concerne à iconografia, os sarcófagos são um elemento fundamental para compreender a formação do imaginário cristão na antiguidade tardia. A figura de especial interesse e presente em diversas peças é o próprio Cristo, contudo reservaremos ao próximo item deste capítulo a investigação da construção da imagem de Jesus. No momento nos concentraremos nas disposições gerais e aquilo que apontamos como inovações iconográficas. Para tal, tomaremos algumas peças como exemplos para a investigação.

Um dos sarcófagos exemplares do conjunto da arte cristã do século IV pós-conversão imperial é a peça conhecida como Sarcófago de Junius Bassus, prefeito de Roma e falecido em c. 359 (#DB102). Estruturalmente, o ataúde de mármore compõe-se de um friso duplo

⁶⁸ Para uma explicação sobre a origem do nome desta peça, atentar para a descrição iconográfica presente no Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã (#DB121).

com nichos colunares, cada nicho contendo uma passagem do mistério cristão, seja dos heróis hebraicos ou do ministério de Jesus na terra. O tema que inova no repertório conhecido da arte cristã é a introdução da temática da Paixão e o aparecimento de duas figuras neotestamentárias símbolos do poder da Sé romana, Pedro e Paulo. À prisão dos apóstolos, levados ao martírio, agregam-se cenas da Paixão do Senhor (sua entrada em Jerusalém, prisão e presença sob Pôncio Pilatos). Note-se a não referência à crucificação, mas sim o Cristo reinante sobre o mundo (figura central no sarcófago). A justaposição de imagens do Novo e Velho Testamento ilustra o significado da Paixão e da Ressureição, não somente pelos sofrimentos de Cristo e sua morte, mas também pelo julgamento análogo de figuras veterotestamentárias como Adão e Eva e o Sacrifício de Isaac, composições já bastante familiares na arte das catacumbas. Para Elsner (1998, p.196-197) o sarcófago de Bassus oferece uma visão de mundo completa da cristandade em formação, a qual incorpora e transforma certos elementos funerários antigos (como o grupo de amores e vinhas nos frisos laterais), porém notavelmente ignora tipos da mitologia clássica, transformando as referências cristãs em uma verdadeira mitologia. Além disso, o antiquarianismo para com Roma é salientado, enfatizando a posição do proprietário da peça, um prefeito, e a própria história da cidade, remontando à época dos martírios de Pedro e Paulo. É um nostálgico antiquarianismo cristão, que se lembrará da cidade a partir dos fundadores da fé.

Os sarcófagos dos séculos IV e V podem ser identificados como expressões de um reviver da arte clássica, depositado na composição de figuras humanas esculpidas ao gosto do helenismo classicizante. É um pequeno interstício na realidade figurativa tardo-antiga, a qual apresenta a tendência em abandonar tais formas consolidadas para se apropriar de referências mais expressionistas. Os sarcófagos monumentalizam-se, expressando o ideal aristocrático das elites tardias. Exemplo é o belo Sarcófago de Stilicho (#DB116), presente na Basílica de Santo Ambrósio em Milão. O Cristo triunfante na Jerusalém celeste prega a Boa Nova entre os apóstolos.

A introdução de cenas referentes à *Passio Christi* é um novo elemento presente nas belas peças sarcófágicas tardias. No entanto, a referência ao martírio de Cristo ainda não se deposita sobre o sofrimento da crucificação. A cruz, que na atualidade é o símbolo mais emblemático da cristandade, não aparece subitamente na arte paleocristã e sua existência é um elemento incorporado e desenvolvido após a Paz da Igreja. Constantino viu em sonho a cruz como sinal do Deus dos cristãos, um sinal de vitória. Os sarcófagos dos séculos IV e V introduzem o elemento da cruz como referência explícita da vitória. Os sarcófagos conhecidos como da adoração da cruz/ 164 do Museu Lateranense (#DB112) e da Paixão/171 do Museu Lateranense (#DB113) são os exemplos mais notáveis.

O conhecido sistema de nichos colunares é transformado numa composição genuína, a qual transforma a coluna separadora em árvores (#DB112). A narrativa da Paixão é repleta de cenas marcantes, as quais culminam no martírio da cruz. Tanto o sarcófago #DB112, quanto #DB113 têm ao centro a coroa laureal (*corona vitae*) sustentada pela cruz e envolvendo a criação mais característica do cristianismo na antiguidade, o monograma cristão. Sob a cruz dormem e velam legionários romanos. É um simbolismo evidente, que trata o monograma e a coroa laureal como exemplos da vitória. É o Cristo, porém sem qualquer referência corpórea. É uma abstração que propõe demonstrar que a Paixão é uma narrativa de triunfo.

A cruz aparecerá junto a Cristo em determinadas peças sarcófágicas. Não se faz referência ao sofrimento terreno de Jesus, mas sim se concebe a cruz como um tipo de cetro ou lança, elementos iconográficos que reforçam a magnitude e o triunfo. O sarcófago conhecido como de Probus (#DB114), atualmente no Museu Vaticano, traz a cruz junto à presença de Cristo. Jesus está entre os apóstolos favoritos, Pedro e Paulo e a cruz está em seus braços como se fosse uma lança em que vários imperadores sustentaram como símbolo de vitória. Já no sarcófago que identificamos como “de Cristo e a Cruz” (#DB110), Jesus é a figura central e a seu lado Pedro e Paulo. É provável que a figura da esquerda seja Pedro, o qual segura uma cruz. O martírio dos apóstolos e a vitória plena sobre a morte fazem da cruz um elemento simbólico. Sustentá-la é um emblema do poder salvífico do Cristo. Outro sarcófago, “de Cristo e a Cruz” (#DB112), também apresenta a composição de Jesus sustentando a cruz, ladeado pelos seus apóstolos favoritos Pedro e Paulo. Em conclusão, a cruz na arte paelocristã dos sarcófagos dos séculos IV e V não faz referência ao Cristo sofredor, mas sim ao Cristo triunfante. O símbolo da cruz, que inevitavelmente refere-se a uma das punições mais cruéis do Império, adentra o repertório iconográfico cristão de forma bastante sutil, porém explicitamente identificada com o ideal da vitória (resguardados os paralelos que possui com a lança do imperador).

A cena da crucificação aparecerá posteriormente na arte paleocristã, em composições tímidas, como *Os marfins de Meskell* (#DB189A, #DB189B, #DB189C, #DB189D), painéis de marfim que compunham um pequeno relicário do primeiro quartel do século V. Os entalhes que compõem o relevo abreviam cenas relacionadas à Paixão e ressurreição de Cristo, iniciando pela *Via Crucis* (Jesus carrega a cruz, enquanto Pilatos lava suas mãos e há uma referência ao momento da traição do apóstolo Pedro). Em seguida, assiste-se ao enforcamento de Judas e a cena da crucificação. Esta é uma das referências mais antigas de relevos contendo o momento do martírio na cruz. A composição traz Maria e João à esquerda de Cristo e a direita o soldado romano prestes a perfurar o peito de Jesus. A cruz apresenta a inscrição REX IVD (“Rei dos Judeus”). A próxima cena mostra o momento em que as duas

Marias correm ao túmulo de Jesus e encontram-no vazio (Mt. 28, 1-15). O que é relevante notar na imagem é o pequeno detalhe em uma das portas do túmulo, o qual mostra a referência da ressurreição, evocando o milagre operado por Cristo em Lázaro. No último entalhe, Cristo é ressurreto e manifesta-se para os apóstolos, na passagem conhecida pela desconfiança de Tomé que toca a ferida de Jesus para finalmente acreditar no milagre (Jo. 20, 19-31).

Uma parte sobrevivente de um díptico de marfim (#DB192), proveniente do Castelo Sforza de Milão (c. 400), representa também uma das primeiras tentativas de encapsular pela imagem o milagre da ressurreição de Cristo. Na figura superior observamos o túmulo, numa estrutura arquitetônica bastante romana. Os soldados adormecidos não presenciam o milagre, que é assistido pela representação dos Evangelistas, Mateus como o anjo e Lucas como o touro. Na cena inferior a porta do túmulo abre-se e as duas Marias presenciam o milagre da ressurreição. Uma das mulheres estende-lhe as mãos, enquanto a outra beija-lhe os pés. Cristo em posição de sábio carrega um rolo de pergaminho e faz gesto de eloquência.

Representar a *Passio Christi* e a Ressurreição é uma temática na arte cristã que nasce no período posterior à Paz da Igreja. São temas ainda tímidos, que iniciam sua manifestação na arte dos sarcófagos das elites e, depois, adentram o recinto de culto por meio de objetos de circulação restrita. Parece-nos um tema de relevância, porém, não central no desenvolvimento artístico do período. Os artistas ainda ensaiavam a melhor maneira de representar figurativamente uma passagem fundamental da crença cristã. A cruz parece ser interpretada como símbolo da vitória, no qual se prefere evitar a representação do martírio. Apenas em uma imagem do banco de dados é possível encontrar o Cristo crucificado.

Se a cruz não é um elemento propriamente cristão, mas apropriado pelos cristãos e resignificado, o símbolo criado e desenvolvido em vistas a identificar o cristianismo na antiguidade é o monograma das letras gregas sobrepostas *Chi Rho* ⁶⁹. A origem deste símbolo é envolta em mistério e carrega consigo toda problemática da conversão do imperador Constantino. A primeira evidência arqueológica desta imagem provém do ano 315, quando Constantino em Roma distribui medalhões de prata contendo o monograma para oficiais seletos de seu exército. Apenas três desses medalhões são hoje conhecidos (Figura 17). No anverso mostram o imperador vestindo um elmo ornamentado com um pequeno disco que sustenta o símbolo *Chi Rho*. Este foi o sinal que o imperador teria colocado sobre os escudos dos soldados antes da batalha pela libertação de Roma. Sabe-se pela documentação da preferência de Constantino pelo *Sol Invictus*, o deus do Sol invencível. Segundo Deckers (2007, p. 88) pelo curso do século III o caráter do deus do Sol (Helios) modifica-se. Assim

⁶⁹ Conhecido também como cristograma, *chrismon* ou ainda *chrisma*.

como Selene, a Lua, era uma simples divindade cósmica, porém a partir desse período diversas personalidades imperiais, como Aureliano (c. 270-275) passaram a identificá-lo como força superior a todas as demais divindades. O pensamento de Constantino parece seguir a tendência deste conceito sobre o Sol. Segundo seus panegiristas ⁷⁰, acredita-se que o imperador tenha em sonho recebido uma revelação divina de que conquistaria Roma se colocasse sobre os escudos de seus soldados o monograma cristão.

Numa tentativa de interpretação sobre a fórmula do monograma das letras gregas sobrepostas *Chi Rho* acredita-se que revele as duas primeiras letras da palavra grega **ΧΡΙΣΤΟΣ**, “Cristo”. De acordo com a interpretação de Baudry (2009, p. 30) a fórmula simbólica tornar-se, de início, um emblema do exército pessoal de Constantino, geralmente envolto em uma fórmula láurea como emblema da vitória. É possível, ainda, que o imperador tivesse colocado uma grande imagem do cristograma na entrada de seu palácio em Constantinopla.

Figura 17 Medalhão com o busto de Constantino, usando um elmo decorado com o cristograma. Pavia, c. 315. Prata. Staatliche Münzsammlung, Munique. Fonte: SPIER, 2007, fig. 62.

A popularização do monograma cristão não tardaria em aparecer. De início, um símbolo ligado à casa imperial, do culto favorito do imperador e de seu exército. Posteriormente, aparecerá sobre afrescos catacumbais, sarcófagos e medalhões (#DB071, #DB147, #DB149, #DB150, #DB166, #DB168). Contudo, o cristograma permanece durante os séculos IV e V um símbolo incorporado pela casa imperial, tornando-se presença marcante em moedas e insígnias, objetos de propaganda e divulgação. Aqui nos é válido investigar a aproximação entre iconografia imperial e cristianismo.

⁷⁰ Lactancius, entre 317-319 e o bispo Eusébio de Cesareia entre 325 e 329.

Os imperadores dos séculos IV são produtos da “última revolução militar romana”, nas palavras de Peter Brown (1972, p. 29-30). As novas classes que comandarão o Império trarão consigo suas origens militares, abandonando a toga e aparecendo em suas imagens vestidos de guerreiros. O imperador fala latim rústico, por ter origens nas fronteiras danubianas. Imperadores eram considerados “os mais aristocratas de todos os aristocratas” e a honra era a preocupação fundamental dos imperadores. Um imperador tinha que manifestar e aumentar sua honra tanto quanto qualquer aristocrata, sendo que o campo militar, no Império tardio, era a chave para o sucesso imperial (SALZMAN, 2004, p.188-189). Tradicionalmente, o imperador não era somente o comandante do Estado, era também o *pontifex maximus*. Simbolicamente, uma predileção imperial faria daquele culto um interesse público, ao determinar sua divulgação estatal. Assim, ao estabelecer o cristianismo como culto protegido, os imperadores faziam sua escolha paradigmática para as aristocracias imperiais (SALZMAN, 2004, p. 197).

Medalhões e moedas eram meios de divulgação muito apreciados pelas figuras imperiais para demonstrar prestígio e honra. A sapiência e a honra imperiais demonstravam-se nesses pequenos objetos. No medalhão em ouro atribuído ao Império de Constâncio I (#DB173) observamos o pai Constantino como figura central, sentado no trono, aureolado e em gesto de eloquência. A cada lado, um de seus filhos observa o gesto do pai. Notavelmente, tal composição de gosto e estilo imperiais influenciarão as composições cristãs, principalmente nos interiores das basílicas e mosaicos das absides das igrejas (discutiremos tal ponto no próximo item deste capítulo). A divulgação da honra e do status do imperador fazia-se também por meio de referências militares. A medalha em ouro de Constantino (#DB174) mostra o imperador em trajes do exército. Seus filhos novamente o acompanham. Enquanto o imperador recebe a coroa laureal das mãos de Deus, seus filhos são coroados pela alegoria da vitória. O triunfo e a vitória, como já apresentados anteriormente, quando discutimos a incorporação da cruz nas cenas cristãs sarcófágicas, guardam, percebe-se, relação estreita com tais representações militares.

Ao longo do século IV, todos os imperadores seriam cristãos, com exceção de Juliano, o apóstata (355-363). Os imperadores tardios adotam um estilo de “Senhor e Deus” – *Dominus et Deus* –, vestindo-se em seda e ouro e utilizando um diadema de pérolas. O retrato imperial de Constâncio II e sua esposa num camafeu (#DB180) carrega o monograma cristão *Chi Rho*, identificando o poder do imperador com o cristianismo e sua difusão entre as artes visuais acontece, inevitavelmente, pela casa imperial. A imagem discreta do cristograma sobre a coroa imperial toma o cristianismo como um culto de elite, dos membros da casa imperial. Desde Constantino, passando por outras figuras imperiais posteriores, as moedas

começam a trazer o monograma cristão, e depois a cruz, ainda que em conjunto com outros símbolos e referências dos cultos tradicionais.

Uma moeda do período constantiniano (#DB175) traz um estandarte militar, sobre o qual é possível visualizar o cristograma. A vitória sobre seus inimigos é produto do auxílio divino, de um Deus invencível, assim como o imperador. A moeda de Magnêncio (#DB176 e #DB179) tem no seu reverso um explícito monograma cristão, acompanhado das letras alfa e ômega (o princípio e o fim). A imperatriz Galla Placídia (#DB177) faz-se presente em moeda junto a uma cruz cristã, ao celebrar a República. Justa Grata Honória, princesa irmã de Valentiano III, representa-se em seu *solidus* (#DB178) coroada pelas mãos de Deus, enquanto no reverso a alegoria da vitória sustenta uma cruz e celebra o bem-estar da República.

Pelas imagens que aqui analisamos é explícita a incorporação de símbolos e elementos cristãos junto a dispositivos materiais de divulgação da honra e status das figuras imperiais. A presença de tal imagética não apenas reforça a vinculação das dinastias imperiais dos séculos IV e V ao cristianismo, mas também operam como forte meio de divulgação do cristianismo dentro das esferas das elites por todo o Império. Nesse sentido, ao demonstrar tal filiação por meio da imagem e recordando o forte apelo que o recurso visual possui, devido a seu caráter iminentemente comunicativo, os imperadores influenciavam na conversão, ainda que indiretamente (SALZMAN, 2004, p. 197).

Nos séculos IV e V assistimos a uma expansão dos temas cristãos para suportes e objetos variados. Com o florescimento de espaços de culto cristãos, vários objetos de uso litúrgico adornam-se de cenas ligadas ao repertório das Escrituras, algumas delas retiradas dos modelos tradicionalmente aplicados no ciclo funerário, outras novidades desenvolvidas pelos artesãos. Como focalizamos este trabalho para a área Ocidental do Império, ainda mais para a Península Itálica, sendo Roma o eixo fundamental, um tema apropriado para se identificar na iconografia cristã do período é a presença dos apóstolos fundadores da Sé romana, Pedro e Paulo. A preferência por representá-los sobre suportes variados é marcante durante os séculos posteriores à Paz da Igreja.

Diversas peças marcam o ministério apostólico dos dois mártires romanos. Lamparinas de bronze (#DB181 e #DB182) trazem cenas da vida apostólica de Pedro. Ainda que os milagres petrinus refiram-se muito mais a uma tradição estabelecida pelo bispado romano do que pela sua presença nas Escrituras, Pedro, como receptor da direção da cristandade pelo próprio Jesus, é uma figura tão representada quanto o Cristo na iconografia cristã tardo-antiga. Em cárcere, Pedro faz verter água das rochas para batizar seus carcereiros (#DB181). Em outra lamparina (#DB182), Pedro conduz a barca na companhia de Paulo, explícita referência ao poder e importância do mártire como fundador da cristandade latina.

Numa placa de mármore que servia como parte de um cinturão de um bispo ou padre (#DB196) visualiza-se o abraço dos dois apóstolos, representando fraternidade e união da Igreja romana. A importância dos dois mártires no imaginário é forte durante os séculos IV e V. Uma lápide de fins do século IV (*Epitáfio de Asellus* #DB197) pede pela interseção de Pedro e Paulo na condução da alma do jovem falecido. O monograma cristão acompanha o busto dos dois apóstolos, reforçando a importância dos santos. Como emblema desta união apostólica, que no imaginário romano dá sentido à existência da cristandade em solo da *Urbe*, um medalhão de vidro gravado em ouro (#DB168) celebra a memória dos dois mártires junto a uma coluna que traz em sua parte superior o cristograma. Sem a representação do Cristo propriamente, o monograma *Chi Rho* o substitui, enquanto o foco sobrecai na união dos apóstolos como protetores da Igreja.

Paulo é também uma figura que recebe atenção especial na arte cristã tardo-antiga. Por seu apostolado profícuo, carregado de missivas e atos de conversão, sua história termina em Roma, onde provavelmente foi martirizado. Um díptico⁷¹ de marfim de inícios do século V e provavelmente produto de uma oficina romana (#DB193 e #DB194) traz cenas narrativas da vida do apóstolo. As personagens vestem-se de acordo com o mundo romano do século V e Paulo é representado barbado e como uma figura sábia e eloquente. Os santos favoritos são concebidos por meio de representações de filósofos e sábios, uma composição muito apreciada na arte tardo-antiga.

No século IV há a popularização do culto de santos e mártires. Os túmulos de mártires e pessoas santas passam ser locais de visita e peregrinação. Celebram-se seus dias de morte com festivais regulares. Os santos são encarados como líderes, *patroni*, pessoas com poder e influência. São membros de um “Senado celestial”. Os santos eram aristocratas invisíveis, os quais demandavam *reverentia*, demonstrações públicas de respeito de seus clientes pios (BROWN, 1996, p. 109). Assim, ser enterrado próximo ao túmulo de um mártir ou de um santo é um dos grandes anseios dos cristãos tardo-antigos. Nas catacumbas, os mártires passam a serem representados e considerados intercessores, como na catacumba de Domitilla (#DB070) e de São Pedro e Marcelino (#DB072, #DB074).

Uma diversidade de objetos litúrgicos é confeccionada nos séculos IV e V para utilização nos serviços religiosos. Pratos, relicários, dípticos, jarros e ataúdes carregam-se de imagens cristãs, algumas produzidas segundo padrões já estabelecidos, como cenas advindas dos ciclos funerários (a narrativa de Jonas e a ressurreição de Lázaro, por exemplo), outras

⁷¹ Nos séculos V e VI torna-se comum em cerimônias de altos oficiais (notavelmente cônsules) a distribuição de luxuosos presentes para aristocratas, oficiais militares e, às vezes, pessoas comuns. Os mais distintivos presentes eram vasilhas de prata e dípticos de marfim esculpidos, os quais eram produzidos em oficinas, especialmente associadas com a casa imperial (SPIER, 2007, p. 264).

desenvolvidas e padronizadas neste período. Representam-se cenas veterotestamentárias e os milagres de Jesus sobre jarras de prata (#DB183 e #DB185), píxide de marfim com cenas do ministério de Jesus (#DB187), pratos de prata com a figura do “bom pastor” (#DB172) e ataúdes e placas de marfim repletos de cenas bíblicas, com novidades iconográficas, tais como as narrativas dos Atos dos Apóstolos (#DB188A – E e #DB190A-B).

Nesta descrição geral da natureza iconográfica da arte cristã entre os séculos IV e V é evidente que o contato do cristianismo com a casa imperial e, conseqüentemente, com as elites do Império, permitiram a expansão da confecção de objetos carregados de imagens cristãs. Tal diversificação de suportes para as imagens revela ao arqueólogo a entrada da imagética cristã em ambientes diferenciados e aceitação de padrões figurativos dentro dos altos círculos da Igreja. Como argumentado anteriormente, o cristianismo teve de desenvolver uma resposta dentro de um mundo povoado por imagens. Mais do que compreender que o aspecto visual é um forte recurso persuasivo, a imagem é um ato comunicativo. A construção de imagens cristãs sobre suportes variados, assim como o desenvolvimento de imagéticas mais refinadas e simbolismos complexos, evidencia a intenção da comunidade cristã em dialogar com públicos mais amplos. Se o início da arte cristã acontece em recintos privados e áreas subterrâneas afastadas dos olhos dos não iniciados, com a conversão do imperador e sua proteção do culto cristão, o cristianismo tornou-se, inevitavelmente uma questão de interesse público. É notório que ainda nestes dois séculos parte do repertório pagão exista próximo a imagens evidentemente cristãs. A superação dos cultos politeístas e seus ataques por bispos cristãos não acompanha *pari passu* o discurso imagético, o qual possui uma temporalidade lenta, adaptativa e de inovações comedidas. O tempo do artista, não é o mesmo tempo do escritor. Segundo Paul Veyne (2010, p. 143), o século IV, principalmente, não pode ser considerado um período da existência de um “Império Cristão”. Até 395, quando há a oficialidade do cristianismo como religião de Estado por Teodósio I, o Império era “bipolar”, ou seja, contava com duas religiões e a religião da maioria não era a religião da casa imperial. As aparências institucionais ainda são essencialmente pagãs ao longo do século IV.

A força da iconografia cristã nestes séculos de progressiva, porém ainda não muito evidente *cristianização*, reside na tentativa de substituição da narração mitológica clássica por uma “história da humanidade”, ou seja, buscar nas narrativas das Escrituras histórias de salvação por meio de exemplos paradigmáticos, uma pedagogia divina que trabalha por meio de milagres (PIETRI, 1999, p. 638). É importante notar, como bem pontua Veyne (2010, p. 43) que “diferentemente dos deuses pagãos, ele [Jesus, o Cristo] era ‘real’ e até mesmo humano”. Nova forma de relacionar-se com Deus e com as figuras do cristianismo, o culto que atraía o imperador passou a atrair também as elites do Império. Certamente a influência

aristocrática forneceu o contorno esperado pela Igreja para sair da obscuridade. A mensagem cristã foi reinterpretada e adaptada aos horizontes da aristocracia imperial e as imagens presentes em objetos de luxo confeccionados em mármore, prata, ouro e marfim, evidenciam a aproximação dos ideais cristãos dos anseios da elite imperial. A iconografia cristã dos séculos IV e V progressivamente torna-se majestosa, imperial e triunfante. Notamos pelo conjunto de imagens do Banco de Dados que há uma forte influência de padrões imagéticos aristocráticos e próprios da representação imperial na composição de cenas cristãs, no entanto, existem novidades, novos padrões de criação e um novo entendimento da imagem no contexto próprio do cristianismo. A imagética de Cristo é um exemplo claro deste diálogo entre imagens antigas e a criação do novo. O próximo item desenvolverá essa questão, focalizando-se na imagética de Cristo, a fim de compreender como múltiplas existências de imagens de Jesus revelam a polifonia de discursos sobre a natureza do Salvador nos séculos IV e V.

4.2. Retratos do Verbo Encarnado

Este item focar-se-á na imagética do Cristo. A partir do século IV a figura de Jesus se apresenta de forma marcante na arte cristã. Discutiremos aqui algumas hipóteses de sua ligação com a imagética dos imperadores tardo-antigos, bem como com determinadas figuras do universo pagão greco-romano. Por fim, esperamos apontar alguns caminhos para compreender o Cristo tardo-antigo, aproximando a grande discussão teológica dos séculos IV e V (a natureza do Verbo) a sua representação visual. A imagética do Cristo na antiguidade tardia é fundamental para a compreensão do momento histórico da comunidade cristã antiga e seus anseios para expor em imagens uma teologia do cristianismo. A Arqueologia da Imagem auxilia na compreensão e levantamento de questões imagéticas ligadas percepção metafórica e expressão da comunidade passada, a qual produziu tais imagens.

4.2.1 As lendas sobre a imagem de Jesus

Os Evangelhos praticamente nada revelam sobre o aspecto físico de Jesus, o que abre caminho a especulações subjetivas. Na tradição dos Padres da Igreja, dois grupos de opinião surgiram em relação ao físico de Jesus. Ancorados nos textos sagrados, os partidários da feiura ou da beleza de Jesus, na realidade, não se baseavam em provas concretas, mas num perfil simbólico do Cristo, uma imagem ideal. Padres como Clemente de Alexandria, Orígenes, Basílio e Cirilo de Alexandria, por exemplo, afirmavam a feitura de Jesus baseada no texto referente ao profeta Isaías, segundo o qual o “Servo de Iahweh” não teria beleza nem

formosura (Is. 53, 2). Já Padres como Gregório de Nissa, João Cistótomo, São Jerônimo e Santo Agostinho defenderam a beleza de Jesus, baseando-se essencialmente no salmo 45, 2: “O mais belo entre os filhos do homem” (TREVISAN, 2003, p. 15).

Ainda que as Escrituras pouco revelem traços da aparência de Jesus, uma tradição literária relativa às lendas sobre imagens do Cristo pode esclarecer aspectos do imaginário cristão antigo sobre sua fisionomia e físico. Abordaremos aqui duas das mais conhecidas. A primeira refere-se ao *Mandylion*⁷² de Edessa. A referência a essa relíquia encontra-se na *História Eclesiástica* de Eusébio de Cesaréia, composta em inícios do século IV. Abgar V rei de Edessa (cidade fronteira entre a Turquia e a Síria) enviou uma carta a Jesus convidando-o para ir à sua corte a fim de curá-lo da lepra. Segundo a tradição, Abgar teria confiado a carta a um pintor, Ananias. Tendo encontrado Jesus, o mensageiro entregou-lhe a carta, mas também quis fazer-lhe um retrato. Jesus pede água para lavar o rosto e um pano para enxugá-lo. Após ter enxugado o rosto, impresso no pano ficou seu retrato, o qual foi oferecido ao rei de Edessa e a ele enviado com a seguinte mensagem (presente na *História Eclesiástica*):

“Bem aventurado és tu que acreditaste em mim, sem ter me visto (cf. Jo. 20, 29). Efetivamente, de mim está escrito que não acreditarão em mim os que me viram, a fim de crerem e viverem os que não me viram (cf. Is. 6, 9-10; Mt. 13,14; Jo. 12, 39-40; At. 28;25). Quanto ao que me escreveste, convidando-me a visitar-te, devo realizar aqui toda a minha missão (cf. Mt. 3,15) e, após seu cumprimento, voltar àquele que me enviou. Mas, quando eu tiver sido elevado (cf. Jo. 12, 32), enviar-te-ei um de meus discípulos a fim de te curar de teus padecimentos e dar-te vida, a ti e aos que te acompanham”. (Eusébio de Cesaréia, *História Eclesiástica* Livro I, 13 trad., 2008, p. 68).

Abgar teria recebido o pano com o rosto de Jesus e com este foi-lhe enviado também o discípulo Tadeu, o qual teria finalmente curado o rei. Segundo a tradição, o *Mandylion* teria sido exposto ao povo em Edessa, porém o neto de Abgar promoveu um retorno ao paganismo. O bispo da cidade teria escondido a relíquia. 487 anos depois a imagem seria redescoberta por um bispo chamado Eulálio, durante um ataque persa à cidade. Após este incidente, o *Mandylion* seria enviado a Constantinopla. A relíquia, no entanto, teria se perdido durante a Quarta Cruzada (início do século XIII) que saqueara Constantinopla (TREVISAN, 2003, p. 18).

⁷² *Mandylion* é uma palavra de origem aramaica, cujo significado é “toalha”. Há tradições que afirmam ser o termo de origem árabe *mandil*, derivado provavelmente do latim *mandile*: véu ou lenço (TREVISAN, 2003, p. 17).

A lenda sobre o *Mandyllion* de Edessa demonstra uma narrativa cristã de ambiente siríaco, uma das regiões de cristianização mais antiga. Especialistas na tradição cristã siríaca afirmam a historicidade da lenda de Abgar e Jesus, revelando uma memória distante dos cristãos dessa região. Por isso, a lenda do *Mandyllion* pode não ser uma total fabricação literária (BIGHAM, 2004, p. 92-93).

A segunda lenda diz respeito à Verônica, palavra latina e grega *Vera-Eikon* (vero-ícone), mulher que teria um lençol sobre o qual há uma imagem do rosto de Jesus, surgida depois de o Salvador nele ter encostado enquanto realizava a Via Sacra. A narrativa de Verônica encontra-se no autor da *Legenda Áurea*, coletânea de hagiografias do século XIII atribuídas ao bispo genovês Jacopo de Varazze. Alguns especialistas identificam a imagem de Edessa com o lençol de Verônica. Seria esta uma adaptação ocidental à narrativa sobre o *Mandyllion*? A lenda de Verônica foi muito popular na Idade Média e muitos a identificavam como a imagem supostamente impressa num sudário, guardado na basílica de São Pedro em Roma (TREVISAN, 2003, p. 19).

As tradições referentes ao rosto de Jesus surgem para afirmar a existência de algumas relíquias que conseguiriam provar que Jesus teria deixado imagens de si para a humanidade. Entretanto, a inexistência de um retrato verdadeiro e divulgado entre os cristãos permitiu que a imagem de Cristo encarnasse múltiplos semblantes numa construção histórica que acompanhou o desenvolvimento da própria história do cristianismo antigo.

4.2.2 Em busca do cristo tardo-antigo

As controvérsias cristológicas na Antiguidade Tardia acompanharam a representação das imagens de Jesus, ainda que num descompasso, uma vez que arte e texto na antiguidade cristã acabavam por servir a audiências diferentes. As imagens do Cristo tardo-antigo sugerem que a arte emergiu para uma comunidade que não a dos teólogos, bispos e oficiais da Igreja, ocupados com questões essencialmente doutrinárias. As imagens serviriam para apresentar e divulgar Jesus dentro e fora do rebanho de fiéis, num propósito essencialmente apologético (JENSEN, 2000, p. 101).

A solidificação da imagem de Jesus conhecida pela tradição ocidental – o Cristo adulto, de longos cabelos, barba e aspecto divino é parte de uma iconografia surgida na antiguidade tardia e sua afirmação e posição como imagem própria de Jesus no Ocidente acompanha, segundo nossa hipótese, o desenvolvimento da cristologia do período, cuja grande questão é a própria natureza do Cristo, se humana ou divina, ou as duas. Aqui apresentaremos, seguindo pressupostos teóricos da Arqueologia da Imagem o

desenvolvimento da iconografia do Cristo ao longo dos séculos IV, V e inícios do VI e como os anseios e controvérsias cristológicas, políticas e sociais do período desdobram-se no mundo das imagens. Nosso ponto não é promover um trabalho exaustivo de investigação de fontes escritas sobre tratados teológicos, mas focar na imagem e no que ela pode nos revelar sobre o contexto histórico abordado.

As imagens de forma humana de Jesus em seu ministério aparecem em fins do século III, desenvolvem-se lentamente ao longo do século IV e começam a aparecer em maior quantidade a partir de fins do século IV e início do V. A representação de Cristo, no entanto, é polimorfa. O jovem imberbe de face juvenil e expressão serena, o jovem barbado “filósofo” e o adulto de cabelos longos e expressão severa são algumas das faces de Jesus tardo-antigo. Muitas vezes essas expressões estéticas do Cristo, juvenil e madura, coexistem.

4.2.3 Possibilidades de abordagem e agrupamento das imagens

As imagens do Cristo tardo-antigo revelam o caráter polimórfico de sua figura no imaginário da comunidade cristã do período. A perspectiva aqui adotada segue a de Jensen, a qual afirma que a apresentação de Cristo, sob diversos “disfarces”, não demonstra a incapacidade dos produtores de imagens cristãs em desenvolver uma iconografia adequada de Cristo, mas sim uma tentativa de demonstrar aos espectadores a superioridade ou a equidade de Jesus frente aos deuses do panteão romano, os quais também podiam mostrar-se sob diferentes disfarces (JENSEN, 2004, p. 146).

Seguiremos a análise com uma sugestão de agrupamento de imagens. A partir das imagens selecionadas no Banco de Imagens, desenvolveremos a discussão analisando três vertentes imagéticas do Cristo tardo-antigo:

- A) Atributos de Cristo baseados em protótipos pagãos – o “salvador” e o “operador de milagres”.

Aqui agruparemos algumas imagens que revelam uma possível similitude do rosto de Jesus com a face dos heróis do mundo greco-romano (#DB044, #DB062, #DB081). Estas imagens apresentam um Cristo jovem, imberbe e às vezes com longos cabelos cacheados, como Apolo, Orfeu ou Hércules (Figura 18). Tais figuras do mito clássico demonstram uma propensão a superar dificuldades e são guiadas por ideais nobres e virtuosos. Jesus, evidentemente, não é um herói da mitologia greco-latina, mas seus atributos de “operador de

milagres” e “salvador” povoam o imaginário da antiguidade tardia e a iconografia inicial do Cristo reforça a ideia do poder miraculoso de Jesus em superar as dificuldades terrenas.

Figura 18 Orfeu encantando as bestas, mosaico de chão retirado da Villa Trinquetaille, século IV, Museu Réteau, Arles. (fonte: MATTHEWS, 2003, p.69)

As imagens de Cristo como “operador de milagres” são bastante comuns nos belos sarcófagos dos séculos IV e V, os quais, em sua grande maioria, encontram-se no museu Piocristiano dos Museus do Vaticano (#DB098, #DB097, #DB101, #DB118, #DB120, #DB121, #DB123, #DB124, #DB125, #DB126, #DB127, #DB129, #DB132, #DB133, #DB134, #DB135, #DB136, #DB137, DB#138, #DB139, #DB140, #DB141, #DB142, #DB143, #DB144, #DB145, #DB146, #DB148). Estes sarcófagos apresentam imagens do Cristo jovem, imberbe e operando milagres geralmente com uma varinha. Não são retratos de Jesus, propriamente dito, mas imagens narrativas de cenas contidas nas Escrituras, as quais descrevem o poder curativo de Cristo.

As imagens de Jesus como “operador de milagres” projetam-se em outros suportes, como, por exemplo, medalhões de vidro gravados em ouro (#DB166, #DB169), jarros em prata para água (#DB183, #DB185), píxide de marfim (#DB187), ataúde de mármore (#DB188A, #DB188B, #DB188D), díptico de mafim (#DB191, #DB250), capa de livro em marfim (#DB195A, #DB195B) e os mosaicos da Igreja de São Apolinário Novo, em Ravena (#DB231, #DB235, #DB240).

Para melhor compreender essas imagens seguimos aqui a perspectiva do historiador da arte Thomas Mathews sobre a ideia do “Cristo mago”. Este autor em sua obra *The Clash of Gods* (1999) dialoga com uma bibliografia mais antiga sobre a arte cristã da Antiguidade e propõe uma reavaliação da interpretação do Cristo tardo-antigo. Enquanto

perspectivas pretéritas como as de André Grabar (1965) apontavam a total similitude entre Cristo e o imperador romano, para Matthews, um distinto atributo de tais imagens cristãs é a varinha que Jesus sustenta durante a cena dos milagres. A varinha (*rabdos* em grego e *virga* em latim) é um claro atributo que se refere diretamente aos magos. Na perspectiva de Matthews, por carregar uma varinha, o que acontece não apenas com imagens de Jesus, mas também com as do apóstolo Pedro (#DB181, #DB190B, por exemplo), estas personagens do cristianismo rivalizariam com os deuses pagãos, num conflito que justifica o título de sua obra “A batalha dos deuses”. A iconografia do Cristo tardo-antigo não seria uma mera adaptação da figura imperial, mas sim uma expressiva batalha entre os deuses antigos e as “novas” figuras do cristianismo (MATTHEWS, 1999, p.10).

Ao longo dos séculos IV e V não são apenas imagens de Cristo como “operador de milagres” que se dispõem nos sarcófagos das elites romanas. Outras passagens das Escrituras sobre o ministério de Jesus também se apresentam. Cenas de sua Paixão começam a aparecer nos sarcófagos de fins do século IV, porém novamente não compreendem retratos de Jesus, mas sim cenas narrativas que devem ser apreciadas no conjunto das figuras, não apenas em Cristo separadamente. Estas imagens, as quais algumas apresentam até mesmo a Cruz (#DB110, #DB112, #DB113, #DB122) procuram salientar ao expectador o sofrimento de Jesus e sua postura de “salvador” da humanidade.

Uma surpreendente peça é o já apresentado sarcófago de Junius Bassus c. 359, o qual se encontra no museu Piocristiano no Vaticano. Junius Bassus, como apontado, foi prefeito de Roma e este sarcófago conteve, provavelmente, seus restos mortais. Esta peça capta a atenção pela qualidade estética, um produto da “arte clássica” que representa com maestria passagens do Antigo e Novo Testamento. Entretanto, neste sarcófago de friso duplo e de nichos colunares, é o Cristo que aparece na posição central das figurações que compõem a peça. É um Cristo jovem, sereno e de cabelos curtos, um verdadeiro representante dos *clarissimus* romanos do Império tardo-antigo. Pode-se ler nessas imagens uma “paganização do cristianismo”? Seriam essas imagens a prefiguração de uma “nova mitologia”, na qual as histórias do Cristo não eram apenas “histórias”, mas narrativas verdadeiras de uma figura divina sobre a Terra?

Um sarcófago de fins do século IV, conhecido como sarcófago *Taditio Legis*, em referência à cena de Jesus entregando a Lei para Pedro em companhia de Paulo, já apresenta em sua cena central um Cristo barbado e maduro. Neste mesmo sarcófago de nichos colunares observamos a cena de Jesus levado a Pilatos, porém com um Cristo diferente da cena central. Ele é jovem e de cabelos curtos. As imagens de Cristo são polimórficas, no entanto, o que as identifica é substancialmente a composição da cena, a narração da histórica bíblica. Isto prova

que estas imagens não pretendem ser um retrato fiel de Jesus, mas sim referências simbólicas ao caráter de sua personalidade e ministério terreno: “o salvador” e o “operador de milagres”. Pretenderemos com a análise de outros sarcófagos justificar que nessas imagens, presentes principalmente nos sarcófagos e, portanto, de visualização limitada ao ritual de inumação e disposição em ambiente funerário, que o Cristo tardo-antigo, na devoção popular, pretende assumir uma postura mais humana e próxima dos dramas vividos pelos seus fiéis do período. Não seria apenas uma substituição dos deuses do antigo panteão greco-latino pela figura do Cristo, mas sim a evidência visual de que Jesus é verdadeiro e desenvolveu, além de práticas taumaturgas, um sacrifício em prol da pessoa humana, revelando uma personalidade possivelmente superior aos deuses tradicionais do paganismo. Nessa perspectiva, seguimos novamente a discussão proposta por Paul Veyne (2010, p. 43) de que as figuras do cristianismo na antiguidade tardia eram para seus fiéis “reais” e até humanas, muito bem recebidas numa época de forte zelo moralizador, um orgulho humilde produto do estoicismo popular.

B) Jesus pedagogo e filósofo

Um dos primeiros desafios dos apologistas cristãos estava em responder aos questionamentos dos pagãos a respeito de seu culto. Nos primeiros tempos, os pagãos não diferenciavam cristãos de judeus, uma vez que a seita nascida na Palestina era considerada mais uma das diversas dissidências do culto hebraico. A partir do momento em que o cristianismo mostra-se visível e atrativo pelas cidades do Império, marca-se a diferença entre cristãos e judeus. Partidários de um culto ainda mais exclusivo que os judeus, os cristãos não fazem parte de uma religião antiga e nacional como o judaísmo, mas sim de um culto novo, cujo líder morto foi um condenado por crucificação.

Os apologistas dos séculos II e III pretendem transformar o cristianismo em um corpo erudito de conhecimento, aproximando, inevitavelmente a sabedoria da filosofia grega dos ensinamentos da Escritura. Para Clemente de Alexandria (150?-215?), apologista cristão do século II, por exemplo, toda a história é governada por etapas em que o Logos se manifestou: as profecias dos patriarcas hebreus, os tratados filosóficos gregos e os ensinamentos de Cristo, a mais pura manifestação do Logos na história. Para Clemente, o cristianismo é a “verdadeira filosofia”, justapondo Evangelho e neoplatonismo (MORESCHINI, 2008, p. 113). Na visão de Tertuliano, apologista latino do século III, a filosofia grega é perigosa e enganadora, uma ameaça para a fé no Deus verdadeiro. Para ele, o cristianismo era uma filosofia particular, a

melior philosophia, devido suas exigências morais e rígida disciplina (MORESCHINI, 2008, p. 194).

Segundo Brown, o filósofo tardo-antigo é o “missionário moral” do mundo romano. Não se dirigia às massas, mas à alta condição moral de seus pares da elite romana (BROWN, 1991, p. 240). Imagem de filósofos e homens de sabedoria aparece nos relevos sarcófágicos dos séculos III e IV (#DB098, #DB095, #DB103, #DB151, #DB154) e também nas catacumbas do século IV (#DB081) afirmando a distinção desses elementos na sociedade hierárquica de seu tempo. Geralmente identificado com o defunto depositado no sarcófago, o filósofo segura o pergaminho símbolo de sua sabedoria e do elitismo pagão.

As primeiras representações de Jesus entre os apóstolos geralmente o identifica como um jovem pedagogo imberbe de cabelos curtos, em sua mão direita um pergaminho e com a esquerda um gesto de eloquência (#DB069, #DB076, #DB116, #DB209, #DB250). Embora tais imagens não sejam uma constante, acreditamos que sua presença no imaginário cristão afirma a necessidade de visualizar Cristo como um filósofo, um sábio. Essa imagem pode contrastar com a do Cristo mago? Seria uma tentativa de apresentar tanto para os fiéis, como para os pagãos que Jesus não era apenas um “operador de milagres”, mas também o “verdadeiro filósofo”? O mosaico de apse da igreja de San Lorenzo em Milão (#DB209) mostra um Cristo jovem, de cabelo curto e imberbe, ensinando entre os apóstolos. Cristo é um filósofo, uma imagem que aqui esquece sua origem humilde na distante Palestina. O que se procura salientar é a compatibilidade de Jesus com a elite romana, da qual a figura do filósofo desponta como prestigiosa e portadora de uma mensagem edificante. Seria esta uma maneira de fazer da figura do Cristo filósofo um artifício de propaganda do cristianismo entre as elites?

Outra imagem marcante que desponta da ideia do Cristo filósofo são as imagens dos séculos IV e V que apresentam as cenas que aqui identificamos como *Traditio Legis* e *Traditio Clavium*. A primeira cena recupera o momento clímax do nascimento da Igreja cristã, quando Cristo entrega ao apóstolo Pedro a nova lei na presença de Paulo. Esta é uma construção imagética, uma vez que Paulo não conheceu Jesus. A *Traditio Legis* é uma passagem muito simbólica para a Igreja de Roma, uma vez que exalta a figura dos patronos de sua Sé, São Pedro e São Paulo. A cena *Traditio Clavium* faz referência à passagem do Evangelho de Mateus (16, 18-19), quando Cristo entrega ao apóstolo Pedro as chaves do Reino dos Céus. O momento enfatiza o nascimento da Igreja no imaginário cristão e salienta a importância de Pedro como receptáculo direto da autoridade de Jesus. A decoração de objetos e Igrejas com as cenas *Traditio Legis* e *Traditio Clavium* era constante na Igreja de Roma, uma vez que os bispos romanos afirmavam sua descendência da autoridade petrina.

Nestas duas figurações Cristo é, obviamente, o elemento central. Aparece em alguns motivos como um jovem adulto imberbe, porém com cabelos longos (#DB104, #DB104, #DB183, #DB207). A composição da cena é padrão. Pedro recebe a lei ou as chaves do Reino em gesto de prostração ao lado esquerdo de Cristo, enquanto do lado direito Paulo observa a entrega em gesto de contemplação. Ainda que a composição da cena mantenha um padrão descritivo, são nessas tradições que Cristo passa a aparecer como um adulto barbado, munido de expressão severa e cabelos longos (#DB100, #DB131, #DB149, #DB167, #DB206). A presença dessa composição iconográfica em objetos como sarcófagos, medalhões e jarros, nos parece, reforça a polimorfia de Cristo, uma imagem ainda por se construir na Antiguidade Tardia. Evidente sua presença como “autoridade”, “sapiência” e “pedagogo”. No entanto, essas tradições *Legis* e *Clavium* despertam o interesse pela natureza divina de Cristo, sobre-humana, uma dificuldade em conciliar seu ministério terreno com sua origem celestial. Sairia dessas tradições a escolha por representar o Cristo entronado como adulto de longos cabelos, barbado e expressão severa? Os apóstolos Pedro e Paulo apresentam uma iconografia marcante, Pedro é sempre mais velho, barbado e calvo, enquanto Paulo é mais jovem, provido de cabelos e barba. Cristo é a figura polimórfica. Está sempre em posição de destaque, porém em cada figuração apresenta características físicas díspares, sendo até mesmo aureolado, loiro de longas madeixas encaracoladas e caracterizadamente de tez branca (#DB206).

C) O tipo barbado, adulto e soberano: “O Cristo Divino”?

Nas catacumbas de São Pedro e Marcelino, cemitério romano do final do século IV ou inícios do século V, encontra-se um afresco de Cristo entronado na presença dos apóstolos Pedro e Paulo (#DB072). Na parte inferior da figuração encontram-se ainda mártires enterrados naquela catacumba, tais quais Pedro, Marcelino, Tibúrcio e Gorgônio. A cena compõe-se também da figura do Cordeiro de Deus, o Cristo a ser imolado para remissão dos pecados humanos. A imagem de Jesus que se encontra nesta composição imagética (#DB072) é um Cristo soberano. Adulto, de cabelos longos, barbado e vestido com uma túnica especial, uma túnica de majestade. Com a mão direita faz o gesto de sabedoria e eloquência, enquanto sua face apresenta-se envolta por uma auréola.

As imagens de Cristo que evocam sua soberania e majestade, em expressão severa e triunfante aparecem a partir de fins do século IV e se consagram a partir do século V. Na Igreja de Santa Pudenziana em Roma, o mosaico central que se encontra acima do altar contém a imagem do Cristo soberano, entronado em plena majestade (#DB208A). A figuração apresenta a Jerusalém Celeste, com Jesus o “Senhor do Mundo”. Pode ser que o

mosaico faça referência à Igreja Universal, ou seja, a Igreja formada por judeus conversos e gentios (pagãos batizados). O trono de Cristo é imperial (#DB208B). Ricamente adornado, faz referência a pedras preciosas. A toga de Cristo é a toga dourada e assim como a auréola que envolve sua face, evoca a majestade e reluzência. Com longos cabelos negros e expressão de um adulto maduro, com a mão esquerda sustenta um códice, cuja expressão declara a profecia: “Senhor, preserve a Igreja de Pudenziana”, uma clara referência ao triunfo do Cristianismo.

A imagem do Cristo soberano, que se firmará nos primeiros séculos de desenvolvimento da “arte bizantina”, cujo documento material que analisaremos no próximo item deste mesmo capítulo, *As imagens de Ravena: síntese do cristianismo antigo?*, possui uma longa discussão entre os historiadores da Arte. A soberania do Cristo entronado seria uma clara referência ao protótipo das imagens dos imperadores tardo-antigos. O triunfo da Igreja seria o triunfo do Império Cristão, salvo pelas mãos de Deus sobre o imperador. Em um medalhão em ouro de meados do século IV, atribuído ao reinado de Constâncio I (#DB173), é possível ver o grande imperador Constantino aureolado, sobre seu trono, fazendo um gesto de sabedoria e eloquência. De cada lado do imperador, seus filhos o observam, em posição de respeito e admiração, ouvindo as palavras sábias do pai. Seria tal figuração a inspiração dos artistas romanos para compor as cenas de Cristo soberano junto a seus fiéis apóstolos Pedro e Paulo? Para Constantino, o Grande e seus filhos sucessores, o Deus onipresente que a eles garantiu vitória sobre os inimigos do Império (#DB174) deveria ser representado com símbolos do poder imperial. Cristo, o Verbo encarnado, deveria, portanto, possuir uma estatura imperial (DECKERS, 2007, p. 96).

Figura 19 Júpiter entronado, *Solidus* de Licínio, Antióquia, 321-322. (fonte: MATTHEWS, 2003, p. 4 fig. 1).

Figura 20 Estátua de Asclépio, com Telesforo (Deus do Submundo), século II, Museu Borghese, Roma. Fonte: MATTHEWS, 2003, p. 70 fig. 47.

Figura 21 Serapis sentado entre a águia e Cérbero, século II, Museu Britânico, Londres. Fonte: MATTHEWS, 2003, p. 136 fig. 105.

As figurações do Cristo adulto e barbado sempre levantou a questão de que não seria sua imagem muito similar à dos deuses pagãos Asclépio, Serapis e Júpiter entronado, os quais poderiam ser modelos de inspiração para a construção dessas imagens (Figuras 19, 20 e 21). Asclépio é o deus greco-romano ligado à cura e à medicina, enquanto Serapis era uma divindade sincrética helenístico-egípcia bastante popular no Oriente romano e Júpiter é o grande pai dos deuses olímpicos. Enquanto Asclépio apresenta uma iconografia que o representa de peito descoberto e geralmente sustentando uma vasilha e em presença de uma serpente, Júpiter está sempre entronado, porém também de peito descoberto. Serapis, no entanto, mostra-se como Júpiter, sentado em um trono e como um senhor barbado, porém não apresenta o torso desnudo.

Justificar a aproximação de Cristo com Asclépio, Júpiter e Serapis, assim como com o próprio imperador romano não pretende garantir ao Cristianismo qualquer inovação iconográfica, apontando que seu desenvolvimento figurativo teria apenas ressignificado elementos da cultura pagã tardo-antiga. Andre Grabar (1896 – 1990), em sua Obra *As Vias de Criação na Iconografia Cristã – Antiguidade e Idade Média* (1968), afirma (1991, p. 48):

“(....) uma vez convertido o imperador, o palácio imperial contribui amplamente para o aumento da iconografia triunfal cristã e que esta ação do palácio precedeu as interpretações sistemáticas da Igreja nesse terreno [o da iconografia]. Progressivamente, esta acabaria lhe tomando o controle”.

Para Grabar, o nascimento da iconografia triunfal do Cristianismo, com a presença do Cristo em majestade, teria acontecido por meio de modelos iconográficos em referência direta à arte utilizada para glorificar os imperadores. Assim, não era um projeto da Igreja, a qual apenas controlará e compreenderá a arte como eficiente meio de divulgação poucos séculos depois. As figuras imperiais aproximam-se dos símbolos cristãos, construindo-os, reafirmando-os, numa apropriação na qual não parece ter sido a Igreja que escolhera o palácio, mas sim o palácio que escolhera a Igreja (#DB175, #DB176, #DB177, #DB178, #DB179, #DB180).

Estes elementos da cultura pagã e imperial tardo-antiga, segundo Matthews (1999, p.16), serviram de instrumento para que historiadores da arte de meados do século XX, como Kantorowicz, Grabar e Alföldi, desenvolvessem o que o autor aponta como “a teoria do estilo imperial”, fazendo do Cristo salvador o protótipo do governador secular e vice-e-versa. Na perspectiva de Matthews, a arte cristã posterior a Constantino desenvolveu-se, na realidade, desafiando a ascendência tanto dos deuses tradicionais do paganismo, como dos governadores imperiais. De acordo com as pesquisas do autor, a arte Cristã não representa Cristo como imperador, nem o imperador como Cristo. Ao invés disso, promove, na realidade, a mudança dos deuses, ou seja, dos antigos, para o novo. Ao ver de Jensen, que corrobora a visão de Mathews, esta arte cristã dos séculos IV e V possuía muito mais de sagrado do que um propósito secular propagandista – seria uma apologia visual ao Deus cristão, não uma elevação do imperador cristão (JENSEN, 2000, p.100).

4.3.4 A Cristologia e as imagens de Cristo

Ao confrontarmos as imagens cristãs tardo-antigas que representam o Cristo em posição de salvador e “Senhor do mundo” ao momento teológico vivido pela Igreja cristã no período (séculos IV e V), é possível compreender que a grande questão que aflige a Igreja é a natureza do Verbo encarnado, sua correspondência humana e divina presentes simultaneamente numa mesma pessoa. Seria isto possível de identificar a partir das imagens? Teríamos um Cristo imperial *versus* um Cristo humano? Enquanto as imagens de Jesus como

“operador de milagres” e “pedagogo” apresentariam sua face e ministério humanos, num gesto humilde de juventude e suavidade, o Cristo “Senhor do Mundo” seria sua face divina, magistral, assim como o Pai, Deus único e todo poderoso?

A tradução da profissão de fé cristã para o mundo romano, a partir do envolvimento da Igreja com o Império, faz com que a imagem de Jesus camponês, pobre e pastor seja deixada de lado para apresentar um Cristo descendente de família real, general do exército e dono do mundo. No entanto, o processo de assimilação entre Igreja e Império, acreditamos, não significou que as imagens trabalhariam exclusivamente para essa solidificação. A polimorfia das imagens de Cristo na antiguidade tardia é uma prova de que sua face estava ainda por se construir e se afirmar. O nascimento e desenvolvimento da iconografia cristã nos parece ter saído de uma necessidade maior da comunidade de fiéis, sem que isso represente uma “paganização” do Cristianismo. Não foi uma necessidade explícita da Igreja. A Igreja, naquele momento, preocupava-se muito mais em conter as heresias e trabalhar no sentido de conceber uma ortodoxia, do que questionar-se sobre a face de Cristo.

Conceitualmente, segundo Ullmann (2006, p. 37), o Império tardo-antigo não podia estabelecer uma linha divisória entre Império cristão e Igreja cristã: concebiam-se como uma mesma entidade, não podendo existir mais em separado. A ideia do imperador como “Senhor do Mundo” alia-se ao conceito de universalidade cristã presente na ideia de governo. O imperador, como representante de Cristo, assim como os bispos, possuía o direito e, portanto, o dever de contribuir exaustivamente para a manutenção da unidade por meio da fé. Esta é grande consequência do relacionamento entre poder secular e espiritual, a qual se propagará por séculos durante a Idade Média. Acreditamos, entretanto, que as imagens cristãs trabalham em favor de questões subjacentes a esse grande tema ⁷³.

⁷³ Estilos, valores e compartilhamento de padrões que se agrupam em um fenômeno cultural historicamente significativo foram estudados pela sociologia política de Max Weber (1864-1920). Ao compreender e interpretar as ações sociais, o sociólogo salienta que essas ações são orientadas por um sentido, que pode ser dividido em três tipos: a *ação tradicional*, orientada pelo costume e pela tradição; a *ação afetiva*, na qual a motivação está no plano dos afetos e a *ação racional*, motivada pelos fins que movem a ação – racionalidade instrumental – ou pelos valores que a orientam – racionalidade substantiva. Dessa maneira, quando o sociólogo focalizou seu estudo para o entendimento da exploração econômica de um grupo social sobre outros, compreendeu esses tipos de ação desenvolvidos em três tipos puros de dominação legítima (tradicional, carismática e racional). Assim, para o estudo da sociedade romana tardo-antiga, a dominação carismática encaixar-se-ia plenamente num tipo de formação social estamental, a qual se formava no período. A dominação carismática seria propícia deste período, no qual a Igreja cristã, em torno a seu líder, Cristo – uma figura essencialmente carismática, cujo dom é uma graça seguida por seus conterrâneos – opera uma espécie de dominação afetiva oculta sob uma máscara de legitimidade construída entorno do líder, que seria Cristo e não propriamente o imperador. Recordando-se da explicação para o triunfo do cristianismo fornecida por Yvon Thébert (ver capítulo 2), seria o cristianismo um produto próprio das estruturas de produção do Baixo Império. Portanto, é possível que a construção imagética de Cristo na antiguidade tardia, vista pelo viés da sociologia weberiana, seria a expressão de uma dominação carismática, uma vez que a naturalidade da dominação é dada quando um grupo identifica-se com o líder afetivamente, compreendendo inconscientemente tal dominação como legítima. (Para um estudo apurado sobre a sociologia política de Weber ver HERCULANO, 2006).

As imagens que agrupamos no banco de dados podem sim ter um relacionamento, no sentido estético e de modelo, com as imagens imperiais, no entanto, acreditamos que sua função e presença faziam-se muito mais para afirmar a supremacia das figuras do Cristianismo, e, portanto, consideramos aqui não apenas o Cristo, mas também a Virgem, os Santos e Mártires, apresentando o triunfo do Cristianismo para um público leigo, a fim de garantir a construção de um novo sentido para a história. Isso significa dizer que as imagens procuram afirmar um novo relacionamento do cristão ou do converso com o tempo. Cristo e as figuras cristãs devem ser mais fortes do que os mitos tradicionais do paganismo. Aproximando-se da perspectiva de Matthews e Jensen, as imagens denunciam uma verdadeira “batalha de deuses”, a qual, inevitavelmente contribuiu para o nascimento de uma nova relação entre expectador e estímulo visual. É uma nova forma de ver e experimentar o divino, uma divindade suprema, o Deus cristão, que, por sua vez, manifestou-se em corpo humano para salvar a humanidade. Ele é real e preocupa-se com a humanidade. Esta ideia proporcionava conforto e esperança a uma sociedade “angustiada”, que é a própria civilização do Mediterrâneo tardo-antigo. Acreditamos, como bem pontua Veyne (2010, p.37), que a história do Cristo recebia uma significação eterna no contexto de um plano cósmico na consciência do indivíduo, algo que o paganismo e as filosofias da época não lhe poderiam fornecer. O cristão busca identificar-se com o Cristo, para libertar-se da iminente angústia do futuro. E é essa ideia, acreditamos, que é possível apreender das imagens de Jesus entre os séculos IV e inícios do século VI.

Uma nova forma de compreender e fornecer sentido para a imagem nasce na antiguidade tardia. A forma como um cristão entende o estímulo visual do Cristo, não é a mesma com a qual um pagão tradicional contemplava uma escultura de Vênus ou Apolo. Há um relacionamento de paixão mútua da divindade com a humanidade, ou mais exatamente, da divindade com o indivíduo. Talvez essa seja a grande alteração nas artes visuais do período, que denunciam a mudança de um gosto helenizante clássico, para manifestações visuais subjetivas e intimistas.

4.3. As Imagens de Ravena: Síntese do Cristianismo Antigo?

Ravena, cidade do norte da Itália, apresenta na Antiguidade Tardia um conjunto espetacular, do ponto de vista estético, de arte paleocristã. Geralmente, estudam-se estas imagens atrelando-as a ideia de “arte bizantina”. Aqui, entretanto, o propósito é compreendê-las como uma síntese fundamental do cristianismo antigo que se construiu lentamente ao longo dos séculos precedentes, principalmente no que concerne ao aspecto visual. Algumas

categorias de imagem fixam-se, enquanto nasce a concepção de basílica adornada com cenas da vida de Cristo. Este item pretende ser um item de propostas, não exclusivamente de respostas. Acreditamos que apontar Ravena como “síntese” auxilia no fechamento de um recorte cronológico de quem pretende estudar as imagens cristãs da antiguidade.

Ao longo dos séculos V e VI a cidade de Ravena possui uma história que em grande parte resume a situação do Império Romano durante a antiguidade tardia. Desagregação, guerras fratricidas, intrigas palacianas e ataques germânicos é a realidade do mundo romano. Segundo Cameron (1993 (1), p. 25), deve-se compreender, também, o século V como um período de crescente envolvimento imperial nos assuntos eclesiásticos, enquanto observa-se uma acumulação crescente de poder e riqueza do lado da Igreja. Lidar com as diferenças entre os *cristianismos* ⁷⁴ da antiguidade tardia não era, como nos dias atuais, apenas uma questão religiosa, mas sim um dos assuntos que estavam no topo da agenda imperial.

Situada na costa nordeste da Península Itálica ⁷⁵ a cidade de Ravena (hoje pertencente à região da Emília-Romanha), antes de tornar-se capital imperial, já havia sido um porto movimentado, o qual trazia do Mediterrâneo uma variedade de produtos orientais (DELIYANNIS, 2010, p. 35). Sua escolha como capital imperial dá-se no contexto dos séculos IV e V, quando os imperadores preferem abandonar Roma como local de residência, sem que isso, no entanto, denegrisse a imagem histórica da *Urbe*. Milão e Trier, por exemplo, passam a ser escolhidas pelos imperadores do Ocidente como cidades favoritas para abrigar sua corte. No período da invasão visigoda em 402, o imperador Honório e seus conselheiros passaram a ver Milão como uma área frágil passiva de ataques germânicos. Assim, em 405 transferem a corte de Milão para a região pantanosa de Ravena. A cidade adriática, tal qual Constantinopla, encontrava na defesa seu ponto forte, pelos pântanos que a circundavam e a rápida saída ao mar pelo porto de Classe (SOARES, 2006, p. 4).

Três personalidades destacam-se como construtoras de monumentos e locais de culto devotados ao cristianismo em Ravena: a imperatriz Galla Placídia (?392-450), o rei ostrogodo Teodorico (?454-526) e o bispo da cidade Maximiano (†556). Pelo seu conjunto

⁷⁴ A controvérsia cristológica marca, a partir do século IV, o grande envolvimento do poder imperial sobre os assuntos da Igreja. A escola de Alexandria, por meio dos escritos do bispo Ário († 336), desenvolve uma interpretação sobre a natureza de Cristo que envolve negação de que o Filho fosse de natureza igual ao Pai (DUPUIS, 2007 p.114) O *arianismo*, antes de ser condenado pelos Concílios de Niceia (325) e Constantinopla (381) tornou-se bastante popular no mundo romano. Evidente, pois muitos chefes bárbaros são convertidos ao arianismo e mostram-se seus pios seguidores (BROWN, 1996, p.105). A crise entre arianos e ortodoxos (seguidores do credo estipulado pelo Concílio de Niceia) torna-se questão pública e os imperadores, ao se considerarem protetores da Igreja, utilizam do aparelho de Estado para reprimir as heresias.

⁷⁵ Atualmente, a cidade moderna dista cerca de nove quilômetros da área costeira, porém no período romano estava diretamente sobre a costa adriática, na margem sudeste da desembocadura do Rio Pó. A exata localização do rio, das lagoas e dos pântanos na antiguidade é ainda bastante controversa, porém especialistas concordam que a cidade antiga consistia em pequenas e médias áreas de terra circundadas por água e separadas da costa marinha por uma linha larga de dunas (DELIYANNIS, 2010, p. 21-22).

arquitetônico paleocristão, o sítio de Ravena é considerado patrimônio mundial pela UNESCO. Autores, ainda, imaginam a cidade nos séculos V e VI como “a Constantinopla do Ocidente” (CAMERON, 1993 (1), p. 59) ou até mesmo “a Pompeia da Alta Idade Média” (Lowden, 1997 p. 103). Comparações à parte, o importante a considerar é que a cidade de Ravena torna-se, no período aqui abordado, capital do Império Romano do Ocidente, capital do reino germânico ostrogodo e, por fim, parte do Império Bizantino durante o reinado de Justiniano I (527-565). As basílicas, batistérios e mausoléus da cidade estão repletos de imagens cristãs, as quais, evidentemente, transmitem ao espectador a mensagem de uma visão de mundo cristã, num período de cristalização da ortodoxia.

Mapa 4 Sítio de Ravena entre fins do século VI e inícios do VII. Mostra as principais construções da cidade. Algumas, no entanto, possuem hoje apenas o local conhecido ou a área geral. Fonte: <http://www.indiana.edu/~dmdhist/ravbyzmap.jpg> acesso 07/01/2014 (tradução nossa).

Galla Placídia (†450) ⁷⁶ está entre as primeiras grandes financiadoras de edifícios cristãos pela cidade. Segundo o *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* ⁷⁷, a imperatriz, irmã do imperador Honório, construiu uma ampla basílica dedicada a São João Evangelista em cumprimento a um voto – havia rezado ao santo em proteção, quando ela e sua família foram pegos subitamente por uma tempestade quando retornavam de Constantinopla em 425. Esta basílica seria a atual igreja de São João Evangelista. Ainda de acordo com o *Liber Pontificalis*, foi também Galla a financiadora de uma espetacular basílica em forma de cruz dedicada a Cruz Santa (Santa Croce). Conteria esta a relíquia de um pedaço da cruz, sobre a qual Jesus teria sofrido o martírio. A área sul do *narthex* da igreja de Santa Croce (posteriormente reconstruído) ainda sobrevive e foi considerado já no tempo de Agnellus o mausoléu da imperatriz (LOWDEN, 1997, p. 107-108).

Enquanto boa parte da decoração das igrejas de São João Evangelista e Santa Croce perdeu-se, os mosaicos que adornam o mausoléu de Gala ainda permitem ao visitante moderno captar a riqueza da decoração deste empreendimento imperial. Várias abóbodas contêm imagens, construídas com a técnica do mosaico (#DB247). Logo na entrada do recinto, há a representação de um mártir, provavelmente o espanhol São Vicente, carregando uma ampla cruz e um livro (os Evangelhos). No imediato superior está a grelha, entre dois jovens togados, na qual o santo fora martirizado. Já à direita reside a imagem mais marcante do conjunto do mausoléu, um mosaico com o Cristo “bom pastor” (#DB246). Um jovem pastor de cabelos longos sustenta uma cruz e está rodeado por cordeiros. Com a toga dourada e com o atributo da auréola, a figura do pastor, já tão conhecida nas áreas sepulcrais cristãs romanas (as catacumbas) finalmente identifica-se com o Cristo. A ideia do pastor condutor emerge do subterrâneo para adornar os mausoléus cristãos sobre a terra. Acreditamos que, a partir deste momento, torna-se possível identificar que os cristãos construíram finalmente uma visão imagética do Cristo relacionada como o “bom pastor” e não há tal referência concreta no século III e inícios do IV, período em que o “bom pastor” é apenas um símbolo funerário

⁷⁶ A vida da “última imperatriz romana” acompanha em grande parte as vicissitudes do Império tardio. Nascida entre 388 e 393 foi primeira filha (e a única a sobreviver à infância) do imperador Teodósio I e sua segunda esposa Galla (filha do imperador do Ocidente Valentiniano I e da imperatriz Justina). Neta, filha, meia-irmã e esposa de imperadores, sua vida foi rodeada pela púrpura imperial. Em 414 foi dada em casamento ao godo Ataúlfo em Narbonne, na Gália. Com a morte de Ataúlfo, retorna a Roma para a corte do meio-irmão Honório, que governava Ravena como Augusto. Em 416 casa-se com o cônsul Constâncio, que governou brevemente como Augusto a parte ocidental em 421 até ser usurpado. Banida por traição por Honório, Galla refugia-se em Constantinopla. Com a morte do irmão, retorna a Ravena em 425, governando o Império do Ocidente como Augusta e em nome de seu filho Valentiniano III. Morre em Roma em 450. Um bom retrato biográfico recente da imperatriz é o de SIVAN, 2011.

⁷⁷ Segundo Lowden (1997, p. 105) este documento do século IX é um relato histórico dos bispados de Ravena. Contudo, a autoria é atribuída a Agnellus, bispo da cidade que teria falecido c.846. Embora o documento apresente um retrato da história da cidade a partir de expectativas místicas de seu clero no século IX, as investigações antiquárias de Agnellus permitem a construção detalhada do sítio de Ravena nos séculos V e VI.

com algum contorno cristão. Os artesãos recuperam a ideia do antigo repertório sobre a morte e o readaptam junto à concepção firmada na época sobre o Cristo triunfante.

A Capela Arquiepiscopal de Ravena, construída c. 495, guarda talvez uns dos mosaicos mais característicos sobre a concepção do Cristo e da Igreja triunfante. A vitória da Igreja contra os hereges e pagãos é transmutada na figura de Jesus concebido como soldado (#DB245). Como um centurião romano e em indumentária própria do legionário, o Cristo imberbe e de longas madeixas sustenta a cruz da vitória – atributo característico recuperado provavelmente do ideal dos sarcófagos do século IV. A cruz é o símbolo da vitória sobre a morte e do triunfo do Cristo sobre o mundo. Em uma de suas mãos Jesus segura um códice, na qual a inscrição latina revela as páginas do Evangelho que materializam suas palavras “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (Jo. 14, 6). Sobre os montículos do Paraíso, o soldado “esmaga” seus inimigos, o leão e a víbora. O leão é o símbolo do martírio, das feras devoradoras de almas e da incompreensão da mensagem cristã. A serpente é a referência bíblica sobre a encarnação do mal. Aplicando conceitos semióticos, o esquema é próprio de um soldado romano e visualizar sua imagem acessa automaticamente ideias relacionadas à guerra, ao confronto e a conquista. É uma imagem bastante comum na referência visual do mundo romano. O referente imagético é Jesus, sem qualquer suspeita. No entanto, o tema que subjaz tal construção figurativa é extremamente profundo. Num momento de definição da luta contra as heresias e a supremacia da Igreja romana sobre o mundo mediterrânico, a imagem não comunica, evidentemente, qualquer narrativa da vida do Cristo, mas sim o triunfo da Igreja. Trazendo elementos reconhecíveis da imagética romana tradicional e fazendo-os confluir com elementos tipicamente bíblicos, o artista constrói uma ideia de vitória da ortodoxia baseada na concepção de uma guerra entre “seguidores da verdade” e “inimigos da fé”. Enquanto pisoteia o mal da serpente, combate o leão dos pagãos tradicionais e dos hereges. Esta é uma imagem de forte apelo comunicativo e ideológico, que pode passar despercebida pelo pesquisador moderno, já que Cristo na antiguidade tardia também se apresenta sob diversos disfarces e sua presença encontra-se numa modesta capela. Porém, tornar visual o triunfo da Igreja e de sua ortodoxia é o grande anseio artístico do final da antiguidade.

Antes de retomar a ideia dos grandes construtores de monumentos em Ravena, nos é válido fazer um intervalo para observar dois dípticos. Uma das peças está guardada atualmente no Museu do Louvre, o conhecido *Díptico Barberini* (#DB249). Provavelmente confeccionado em Roma, parte da peça representa visualmente aquilo em que se transforma o Império Romano entre os séculos V e VI. A ideia da vitória é essencial. Roma já não é há muito o epicentro do Império. O Ocidente está tomado pelos bárbaros. Mas, o ideal imperial

sobrevive incólume na parte oriental. Este Império, que aos olhos modernos pode não ter nada de romano, para seus espectadores é o grande continuador da tradição; esta, obviamente, reformulada segundo o cristianismo. O imperador é o condutor magistral do mundo dos homens. Anastácio I (491 –518) vestido como soldado e repleto de diademas reais recupera as imagens dos grandes imperadores do passado como Constantino, que se faziam representar em suas melhores posições militares. A lança demonstra a vitória. Alegorias personificam os territórios sob seu poder e povos bárbaros trazem-lhe tributos. No Império reina a paz, porém tudo o que ocorre no mundo dos homens é observado e permitido pelo Cristo soberano, o qual concede ao imperador o direito ao poder. Anjos adornam a cena, como se fossem as antigas vitórias pagãs. Outro díptico de marfim proveniente de Ravena (#DB250) e datado de cerca de inícios do século VI também invoca a realeza, porém o Império de Cristo. Ao centro da peça o Cristo jovem representa-se sentado em posição soberana, rodeado por apóstolos. A ideia fulcral é fornecer ao espectador a imagem de uma “corte celestial”. Na área superior, dois anjos, como se fossem vitórias, sustentam a coroa laureal (símbolo imediato do poder imperial) envolta à cruz cristã. Detalhes dos milagres de Cristo e cenas da tradição hebraica antiga juntam-se ao Cristo soberano, lembrando a existência de uma História Santa.

Como compreender tais imagens, que naturalmente fazem um paralelo entre o “reino dos céus” e o “Império na terra”? Mergulhando no pensamento político que se articula na antiguidade tardia, a tradição romana e a realidade bíblica confundem-se no período. Segundo Ulman (2006, p. 33-35) o desenvolvimento da doutrina imperial no Império tardio culminou na concepção do imperador como monarca em sentido literal, sendo ao mesmo tempo espécie de rei e sacerdote. O monoteísmo cristão contribuía poderosamente para difundir a ideia de que havia somente um Deus no céu e um monarca na terra. Observando as imagens aqui apresentadas, é possível notar que Jesus era visto como espécie de imperador dos céus, o que contribuía, inevitavelmente, para acentuar a posição monárquica do Império terrestre. Leis, decretos e ordens imperiais eram leis, decretos e ordens permitidos pela divindade e publicados por meio da pessoa do imperador. Assim, o imperador era responsável pelo zelo do Império e devia procurar que seus súditos tivessem a fé adequada, de onde partia seu poder de legislador em matéria doutrinal da Igreja. Falar em “Império Cristão” é possível somente a partir do século V, após vários decretos imperiais que estipulam o fechamento de templos e o afastamento de pagãos de magistraturas e altos cargos imperiais. Contudo, o triunfalismo cristão que se expõe nas imagens não pode ser ingênuo, como pontua Veyne (2010, p. 173-174):

“(...) não sejamos simplórios diante de uma onda triunfalista: no Oriente, pelo menos, onde a velha cultura pagã se tinha conservado (enquanto no Ocidente a única cultura era a clerical), muitos eruditos de famílias importantes e mesmo de pequenas povoações continuaram fiéis ao paganismo ainda dois ou três séculos depois da conversão de Constantino. O que poderia ocultar isso de nós é que os cristãos praticaram uma política do silêncio: imaginaram que o paganismo estava esmagado. Fecharam os olhos e os ouvidos à sobrevivência do paganismo e reduziram os últimos pagãos à insignificância, fingendo ignorá-los”.

Dessa forma, é importante afirmar que as imagens trabalham em favor de tal silêncio, de forma que mostram um mundo de completo triunfo cristão, ignorando a existência de conflitos. Lembremo-nos da imagem do “Cristo soldado” (#DB245), aquele que esmaga os inimigos da fé. O Cristo celestial celebra a existência do Império e da doutrina correta, a ortodoxia e as imagens são construídas como instrumentos ideológicos, os quais validam visualmente o retrato da vitória de Cristo no Império Romano.

Ravena é o local onde as imagens do triunfo cristalizam-se, trazendo elementos iconográficos do passado cristão e reelaborando-os em conformidade às demandas do presente. Quando a cidade torna-se a capital do reino ostrogodo (493), o germânico Teodorico (?454-526), adepto da heresia ariana, ergue um palácio, uma catedral, uma igreja com um batistério e um mausoléu para si. Conhecida como “Catedral Ariana”, originalmente dedicada ao Cristo Salvador, mas atualmente Igreja de Santo Apolinário Novo, esta imponente catedral, finalizada provavelmente após a morte de Teodorico, reina soberana entre o conjunto arquitetônico da cidade. Assim que a cidade foi recapturada pelo Império de Constantinopla, as marcas da doutrina ariana foram removidas pelos ortodoxos e modificações na decoração foram estabelecidas (JENSEN, 2004, p. 159).

Segundo Beckwith (1979, p. 107) Santo Apolinário Novo fora construída nas técnicas operadas em Milão e com capitéis importados de Constantinopla. A beleza da estrutura basilical complementa-se em seus belos mosaicos dourados na nave, os quais cobrem três fileiras (#DB218). A fileira mais alta, acima das janelas, consiste numa série de vinte-e-seis painéis – treze em cada lado da nave (#DB223 a #DB243) – descrevendo cenas da vida de Cristo. Estes painéis possuem um ritmo e são separados por placas que contêm uma cruz adornada por pombos. As cenas seguem uma ordem cronológica da vida de Jesus, iniciando na abside e movendo-se até a fachada do altar.

Nestas cenas vemos narrativas neotestamentárias ainda inéditas na arte paleocristã (como a “Entrada de Jesus em Emaús” #DB223, “O Paralítico de Cafarnaum rebaixado do Telhado” #DB225, “Santo André e São Pedro atendendo ao chamado de Jesus” #DB233,

“Judas entrega Jesus às autoridades judaicas” #DB230 e “O beijo de Judas” #DB239). As demais cenas relembram motivos conhecidos já na arte cristã, como os milagres de Cristo (“A Cura da mulher que verte Sangue” #DB227, “Milagre da multiplicação de Pães e Peixes” #DB231, “Jesus Cura o Paralítico” #DB234, “Jesus Cura o Cego de Nascimento” #DB235 e a “Ressureição de Lázaro” #DB240), seu ministério terreno (“A parábola do Bom Pastor” #DB224, “Jesus prevê a negação de São Pedro” #DB229, “Jesus com a Samaritana” #DB243 “O Sermão da Montanha” #DB232 e “A Última Ceia” #DB237) e cenas da Paixão (“Jesus em frente a Pilatos” #DB226, “Jesus em frente a Caifás” #DB228, “O Caminho do Calvário” #DB241 e “As Duas Marias vão o túmulo” #DB238 e a “Incredulidade de Tomé” #DB236).

O primeiro fato notável na série de mosaicos sobre a Vida de Jesus em Santo Apolinário Novo é sua polimorfia: de jovem a adulto barbado. A construção figurativa permitiu que as diferentes concepções do Cristo alocassem-se na dimensão cronológica. No entanto, Jesus está sempre com a mesma túnica e um *pallium* com uma *clavi* dourada. Há a total ausência da cena do nascimento, assim como da crucificação. Como já afirmado, a crucificação não parece ser um tema muito favorito na antiguidade tardia. Há, por sua vez, uma preocupação em compor uma “História Sagrada”, com nexos, que arranje cronologicamente o ministério, os milagres e a Paixão de Jesus. Para tanto, os artistas recorreram a cenas já presentes na antiga arte funerária cristã, como a Ressureição de Lázaro, por exemplo. Segundo Jensen, as imagens da série possivelmente se inspiram na cristologia proposta pelo Evangelho de João, porém não se exclui a ideia da natureza ariana da composição, que pretende mostrar ao expectador a existência dual de Jesus: humana e divina (JENSEN, 2004, p. 162). Para Spiser (1998, p.69), a presença deliberada de imagens de Cristo em absides de igrejas paleocristãs a partir do século V reflete uma lenta aceitação da imagem nos locais de culto, imagens estas que foram concebidas a partir do repertório das pinturas catacumbais e dos relevos sarcófágicos. A recuperação de alguns temas da arte funerária garantia credibilidade e confiança para artistas e fiéis.

Logo abaixo dos painéis com a Vida de Jesus, encontra-se uma procissão de santos e mártires (#DB218, #DB219, #DB220) que seguem ao encontro do Cristo (#DB221, #DB222) e da Virgem (#DB244). Guiados por Santo Apolinário, os mártires levam oferendas para a corte celeste (#219). Jesus e a Virgem sentam-se no trono em majestade (#DB220 e #DB244). Estão ladeados por arcanjos, soldados que os protegem. Talvez este Cristo seja a composição que nos pareça a mais familiar (#DB222). Maduro, de cabelos longos, barbado e com expressão séria é o Cristo “Senhor do Mundo”, uma composição imagética que se firmará na arte Bizantina posterior, o *Pantocrátor*. A teologia Bizantina, filha da ortodoxia do credo de Niceia, construirá imagens de Cristo com o objetivo de absorver de seu corpo uma

profissão de fé: consubstancial, fonte de duas naturezas (humana e divina) em uma só pessoa (TREVISAN, 2003, p. 54).

Após a morte do rei ostrogodo Teodorico em 526, Ravena passa por nova fase de construção de edifícios cristãos, agora associados ao nome do bispo Maximiano (†556): as basílicas de Santo Apolinário em Classe (na região portuária da cidade, cerca de cinco quilômetros ao sudeste) e São Vital. Ravena foi capturada pelo Império de Constantinopla em 540 e ao se transformar na base ocidental do Império de Justiniano, o Grande (482-565), recebeu a intercessão imperial para erguer e finalizar novos empreendimentos arquitetônicos.

A Basílica de São Vital é diferente das demais basílicas de Ravena. Iniciada ainda no reinado de Teodorico, sua base é um octógono, projetando um presbitério e uma abside para o leste (Figura 22). O espaço central abre-se para sete lados que levam ao encontro de êxedras com arcadas duplas. Segundo Soares (2006, p. 80), a circularidade do prédio pretende envolver o fiel no ambiente, como se fosse um labirinto a ser percorrido. Simbolicamente, ainda segundo a autora, a basílica representaria o “longo e difícil percurso do pecador até a Salvação”. São Vital não seria propriamente uma basílica em termos arquitetônicos, sua forma deriva de antigas câmaras romanas, cujo objetivo seria a veneração imperial (p.81).

Figura 22 Basílica de São Vital em Ravena, foto de 2006. Fonte: SOARES, 2006 p. 79.

A igreja é famosa por conter os mosaicos do imperador Justiniano I e sua esposa Teodora, figuras imponentes de Constantinopla (Figuras 23 e 24). No entanto, aqui nos interessam as imagens cristãs propriamente. O presbitério de São Vital, além de apresentar imagens do Antigo Testamento (#DB217) apresenta para o expectador uma imagem de Cristo entronado entre arcanjos (#DB212), São Vital e o bispo Ecclesius (Figura 25). Jesus é jovem, imberbe e de cabelos curtos. Reina com sua toga em púrpura e ouro sobre o orbe. Os

pequenos rios sobre seus pés invocam o Paraíso. À esquerda, o bispo Ecclesius oferta a Igreja a Cristo, enquanto à direita São Vital sustém o manto e recebe de Jesus uma coroa. Segundo Lowden (1997, p. 131) a cena relacionar-se-ia à passagem do Apocalipse (5, 1), na qual um jovem soberano flanqueado por arcanjos segura um rolo, enquanto reina sobre o mundo. Spiser (1998, p. 69) propõe uma interpretação diversa. Se Cristo, para os ortodoxos representaria a presença de Deus, por ser consubstancial ao Pai, este Jesus jovem demonstra que seu autor não acreditou que representasse o Cristo como realmente era, mas esta imagem representa uma das possíveis aparências que Deus pode possuir ao manifestar-se aos olhos humanos.

Figura 23 O imperador Justiniano I e sua corte, na presença do bispo Maximiniano. Mosaico. Presbitério de São Vital, Ravena s. VI. Fonte: Lowden, 1997 p. 132.

Figura 24 A imperatriz Teodora e sua corte palaciana. Mosaico. Presbitério de São Vital, Ravena s. VI. Fonte: LOWDEN, 1997, p. 133.

Figura 25 Detalhe #DB212. Cristo entronado sobre o globo. Mosaico. Presbitério de São Vital, Ravena s. VI. Fonte: LOWDEN, 1997, p. 131.

Também erguida durante o bispado de Maximiniano, a igreja de Santo Apolinário em Classe (c. 549) guarda um precioso mosaico em sua abside (#DB214). Santo Apolinário aparece no centro da composição, em gesto de oração (recordando as antigas orantes dos sarcófagos e catacumbas). No seu imediato superior reside a cruz. Ao redor do santo, cordeiros (seis em cada lado) idealizam uma paisagem bucólica. No cenário celeste, a mão de

Deus na presença dos profetas Moisés e Elias, um de cada lado, evoca a cruz. Especialistas apontam, e aqui endossamos, que esta cena representaria uma curiosa e quase iconoclasta metáfora da transfiguração (BECKWITH, 1979, p. 119; SPIER, 2007, p.129). A cruz amalgamaria a ideia de que Cristo é uno, homem e divino. Os cordeiros representariam seus apóstolos e a não evidência imagética imediata de Jesus poderia confirmar a metáfora.

Ravena torna-se nos séculos V e VI uma cidade imperial. Assiste o erguer de vários locais de culto cristãos repletos de imagens. Tais imagens são complexas, porém, para nós, evidenciam a afirmação de um discurso imagético que recupera elementos do passado, apropria-se dos símbolos para ressignificá-los e aplicá-los à ideologia dos novos tempos. A cidade de Ravena é um exemplo visual da intrincada cultura da antiguidade tardia, a qual sustenta a tradição imperial, o legado romano, enquanto exala toda a inspiração de Constantinopla, vendo-se em meio ao debate do cristianismo “correto”, aqui compreendido como o credo niceno-constantinopolitano, e seu empenho em desvaler a heresia ariana, presente na cidade com a conquista ostrogoda. As imagens, portanto, nos revelam todo o ambiente sócio-político em que está imersa a cidade, uma síntese do desenvolvimento iconográfico do cristianismo na Antiguidade. Este cristianismo que agora se faz ver e pretende captar e envolver pelas imagens seu fiel, promovendo uma aproximação intrincada entre expectador e divindade.

4.4 Retenções

A Paz da Igreja, a partir da conversão do imperador, permitiu que o cristianismo emergisse visualmente. Logo, três aspectos são essenciais quando avaliamos a iconografia cristã do final da antiguidade (do século IV a inícios do VI). Primeiro, a patrocínio imperial. Os imperadores envolvem-se apaixonadamente na construção de basílicas e locais de culto cristãos. São aqueles que dispendem fortunas para erguer igrejas por todo o Império. Constantino financiou obras arquitetônicas cristãs na Palestina e em Roma. Certamente os recursos da casa imperial tornaram-se fundamentais para dar visibilidade ao cristianismo e permitir que o local de culto ganhasse destaque no espaço urbano. Em segundo lugar, de grande importância para a arqueologia, a expansão dos suportes que contêm imagens. Enquanto no século III os suportes fundamentais para as imagens cristãs eram as paredes das catacumbas e os frisos de alguns tímidos sarcófagos, a partir de meados do século IV, com a expansão das basílicas, inúmeros objetos de culto, medalhões e artefatos em metal, mármore e marfim cobrem-se de imagens cristãs, assim como as paredes das próprias basílicas, batistérios, presbitérios e mausoléus. Este aspecto é essencial para tornar o cristianismo

visível e atrativo. Por fim, a expansão dos motivos iconográficos e a recuperação de antigos motivos para compor novos esquemas. O Cristo é a figura favorita destes tempos. A liberdade da Igreja permite que, embora a arte não seja um assunto que atraia os clérigos a dissertarem, os fiéis produzam e financiem a confecção de objetos possuidores de imagens. Jesus ganha várias faces, vários disfarces, do jovem imberbe de semblante complacente, ao “Senhor do Mundo”. Motivos antigos não reaparecem, como a orante e o pastor. No entanto, sua referência é recapitulada pelos artistas, que compõem novas figuras, ressignificando o antigo. É possível perceber como as imagens trabalham a favor de uma afirmação doutrinal, ganhando pouco a pouco o expectador para que tome partido dentro da Igreja.

A imagem, por tanto, ainda que seja uma proibição das Escrituras, expande-se no cristianismo. Lembramos aqui, entretanto, que estipulamos o recorte ocidental, focalizado essencialmente na Península Itálica. Assiste-se aí ao nascimento de inúmeras composições, sendo o cristianismo o grande reelaborador e veículo da tradição clássica. Os esquemas são greco-romanos e a apropriação desses esquemas pretende divulgar o Cristo, torná-lo apreciável, num mundo acostumado a compreender o culto por meio da imagem. Os imperadores carregam este espírito e a Igreja ocidental, por sua vez, administra a imagem no silêncio, permitindo sua entrada de maneira lenta, porém progressiva.

Considerações Finais

A imagem é produto de um ato comunicativo. Como representação visível, permite encapsular uma mensagem e transmiti-la a um público. Embora carregada de discurso, a imagem é “muda”, ou seja, é complexo dispor em palavras aquilo que comunica. Logo, sua maneira de comunicar é própria e subliminar. A imagem é também produto histórico, uma vez que carrega em si experiências não verbais sobre determinada comunidade do passado. Para o arqueólogo, a imagem é um objeto de estudo que se projeta sobre um suporte. Na concepção pós-processual da arqueologia, material e ideal estão intimamente conectados: o funcional e o simbólico dialogam e complementam-se. No mundo simbólico e imaginário, a imagem é um aspecto essencial nos mais diferentes cultos, crenças e performances religiosas. Ainda que seja um problema em determinadas crenças, como as religiões monoteístas de salvação (judaísmo, cristianismo e islamismo), sua ideia é provocativa e desencadeou respostas variadas e inusitadas por parte de teólogos e artistas.

O cristianismo na antiguidade tardia, entre os séculos III e inícios do VI inicia sua produção de imagens. Pelo recorte aqui estipulado – o mundo mediterrâneo ocidental, em especial a Península Itálica – percebe-se que as imagens possíveis de se atribuir o título de “cristãs” manifestaram-se inicialmente nas imediações de Roma e em contexto funerário a partir do século III. São imagens-signo, cujo objetivo é puramente simbólico, buscando articular a relação entre o fiel e a situação da morte. Percebe-se a nítida influência dos círculos politeístas tradicionais sobre as primeiras imagens das catacumbas e sarcófagos cristãos. Temas próprios do repertório greco-romano serviram de protótipos para a construção de imagens. A sutileza da criação das figuras pelas oficinas romanas está na capacidade de adaptação. São imagens simples, de repertório diminuto, porém seu objetivo é atingir uma comunidade restrita, num momento em que o cristianismo é ainda uma crença perseguida e ilegal.

O período *Ante Pacem* é o momento de formação do repertório cristão e, ainda que limitado, demonstra a capacidade do cristianismo de tornar-se visível, a partir da patronagem de estratos sociais mais abastados. Decorar uma catacumba é uma empreitada custosa e adquirir um sarcófago ricamente adornado é um ato próprio de uma elite provida de recursos. É importante frisar que o século III não demonstrava ainda pelas imagens a existência de uma identidade imagética puramente cristã. A recuperação de histórias veterotestamentárias e alegorias que se relacionam vagamente com a presença do Cristo e de seus milagres são, portanto, os elementos originais nas composições e esquemas das primeiras manifestações

visuais do cristianismo em solo romano. Tais imagens serviam para confortar e lembrar o fiel que percorre os obscuros corredores das necrópoles subterrâneas a importância da fé. Evocam o pertencimento a uma comunidade e a esperança no além-vida (um tema já tradicional no mundo pagão).

A Paz da Igreja, com a conversão do imperador ao cristianismo, é o “tempo dos cristãos” – o *Tempora Christiana*. A liberdade de culto, a patronagem imperial e a possibilidade de acessar as elites romanas, levam a uma proliferação de imagens cristãs. As imagens deixam de ser tímidas e abreviadas para comporem-se em esquemas mais complexos sobre os mais variados tipos de suportes. O visual dialogará com as grandes questões de seu tempo: a expansão da fé (poderíamos falar em *cristianização*⁷⁸), a manutenção da fé (a formação de uma ortodoxia, centrada na natureza dupla de Cristo em uma mesma pessoa) e o controle da fé (mostrar a uma comunidade cada vez maior a força e a importância do Cristo frente às demais crenças mediterrânicas).

Os mosaicos de Ravena nos séculos V e inícios do VI aqui aparecem como a grande síntese de todo o conjunto imagético cristão presente no *Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã (S. III – VI)*. Síntese, pois demonstram, ao mesmo tempo, a recuperação de temas criados e desenvolvidos no passado (séculos III e início do IV) e como tais foram reelaborados para dialogar com a realidade dos novos tempos: a desagregação do mundo romano e o cristianismo como o grande possuidor da tradição clássica.

Esteticamente, as imagens vão distanciando-se do ideal naturalista-helênico, porém alguns esquemas cristãos são construídos ao gosto do passado helenizante. Entretanto, observa-se que as manifestações visuais desprendem-se do naturalismo e caminham para a composição de formas mais abstratas e expressionistas. Tal mudança é a grande questão da História da Arte, a qual leva até hoje pesquisadores a indagar-se sobre tal mudança de atitude

79 .

⁷⁸ O termo *cristianização* na antiguidade tardia, segundo Curran (2000, p.117) tende a atribuir a esse processo um sentido de homogeneidade, quando, na verdade, a conversão foi um processo longo e diversos mecanismos trabalharam para tal, não necessariamente em prol de uma única forma de cristianismo. Aspectos como os sermões dos bispos, os escritos dos Padres da Igreja, o favorecimento de burocratas cristãos no Império, o financiamento de locais de culto e até mesmo a arte contribuíram para a expansão do cristianismo e possuem suas especificidades dentro do processo.

⁷⁹ Trabalhamos nesta dissertação essencialmente com a perspectiva de Elsner (1990). Segundo o autor (p. 286-287), em várias instâncias, o cristianismo empregou formas plásticas do mundo greco-romano a seus objetos de arte, contudo transformou radicalmente o que tomou emprestado, produzindo algo profundamente e distintivamente diferente. A função da imagem cristã, exegética e de comentário sobre as Escrituras, não necessitava de uma arte mimética. O naturalismo tornou-se progressivamente irrelevante numa doutrina em que o mundo material não passava de um símbolo para algo que transcendia a natureza. A palavra-chave não é decadência, mas transformação. Para Bandinelli (1970, p. 2-5), ao buscar uma interpretação sócio-política para a arte, a partir do século III, há o fim de uma concepção de Estado romano continuador do Império de Alexandre. Forma-se uma organização autoritária como centro de poder. O equilíbrio da arte helenística desfaz-se progressivamente, demonstrando uma nova era envolta em crises inflacionárias, invasões germânicas e uma

Para um trabalho de arqueologia da imagem a dimensão estética é importante, porém não contribui efetivamente para responder a questões sobre a relação entre arte e o social. Notamos pelas imagens, aplicando-se a análise arqueológica, que o mundo mediterrânico, progressivamente, durante a antiguidade tardia, mergulha em questões espirituais e o cristianismo demonstrará por meio de suas imagens uma visão de triunfo. Como já apontamos, este triunfo deve ser tomado com cautela, já que a *cristianização* é um processo longo e complexo, o qual vários fatores trabalharam no sentido de transformar as populações do Império em majoritariamente cristãs.

Assistimos, portanto, à formação de uma doutrina, que por meio do visual, como resposta ao meio, concebe uma versão de Cristo, das histórias do Antigo Testamento e das figuras neotestamentárias, mártires e santos; versão que passa a adornar os locais de culto, assim como os mais variados objetos cotidianos e litúrgicos. Versão que se manifesta como a verdadeira e triunfante. Uma versão concebida por uma sociedade produtora de imagens provida de vários anseios espirituais, cujo desmoronar do Império parece não se fazer sentir no repertório imagético, já que os cristãos consideram-se parte de uma História Sagrada, cujo colapso de Roma é apenas parte de uma lógica linear que aponta para a nova vinda do Cristo e a manifestação de seu reino na Terra.

Bibliografia

Autores Antigos

- EUSÉBIO DE CESARÉIA, *História Eclesiástica*. Trad. Monjas beneditinas do mosteiro Mãe de Cristo. São Paulo: Paulus, 2008.
- CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Exhortation to the heathen*. Trad. Philip Schaff. *Christian Classics Ethereal Library*. Wm. B. Eerdmans Publishing Company, reprint 2001.
- CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *The Instructor*. Trad. Philip Schaff. *Christian Classics Ethereal Library*. Wm. B. Eerdmans Publishing Company, reprint 2001.
- JUSTINO MÁRTIR, *First Apologies*. Trad. Philip Schaff. *Christian Classics Ethereal Library*. Wm. B. Eerdmans Publishing Company, reprint 2001.
- TERTULIANO, *On Idolatry*. Trad. Rev. S. Thelwall. *Christian Classics Ethereal Library*. Wm. B. Eerdmans Publishing Company, reprint 2001.

A Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2000.

Estudos e Ensaaios

- AA.VV. (2000). “Le Catacombe. Gli albori della nuova civiltà”. Napoli: Elio de Rosa. (*ROMArcheologica*. Guida alle antichità della città eterna. Itinerario 10)
- ABBATE, F. (1996) *Arte paleocristiana e Alto Medioevo*. Elite, Storia Universale dell'Arte, vol. 9. Milano: Fratelli Fabri Editori.
- ALDROVANDI, C.E.V. (2006) *As exéquias do Buda Sākyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhara*. Tese de Doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. (2009) A Imagética Pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 19: 39-61.
- ASSETT, M. (1908) “Christian Archaeology”. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 3. New York: Robert Appleton Company.
- BANDINELLI, R. B. (1970). *Rome. La Fin de l'Art Antique*. Paris: Éditions Gallimard.
- BANDINELLI, R. B. ; BECATTI, G. (dir.) (1965) “Principali Monumenti del Suburbio”; “Catacombe” In: *Roma Antica e Paleocristiana*. Roma: Istituto Poligrafico dello stato. (Articolo ROMA, pubblicato nel vol. VI, pp. 764-936 e in Appendice, p. 179 e ss., gli articoli referentesi ai monumenti della città di Roma pubblicati nei voll. I-V). Estratto dalla “Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale”.
- BARS, C. R. (2010) Semiótica aplicada à Arqueologia – um estudo de caso na área Andina. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. N.14 JUL/DEZ p.21-37.
- BARUFFA, A. (2006) *The Catacombs of St. Callixtus – History, Archaeology, Fatih*. 3rd. English Translation. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

- BAUDRY, G-H. (2009) *Simboli Cristiani delle Origini I – VIII secolo*. Trad. italiana. Milano: Jaca Books.
- BEARD, M., NORTH, J., PRICE, S.R.F. (1998) *Religions of Rome*. Vol 1 – A History. Cambridge: Cambridge University Press.
- BECKWITH, J. (1979) *Early Christian and Byzantine Art*. (Pelican Art History). Cambridge (US): Yale University Press.
- BESANÇON, A. (1997) *A Imagem Proibida: uma história intelectual da Iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BELTING, H. (2009) *Imagen y Culto : Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid : Akal.
- BÉRARD, C. ; DURAND, J-L. (1984) “Entrer en imagerie”. In : NATHAN, F. (org.) *La cité des images. Religion et Société en Grèce Antique*. Paris : Editions de la Tour.
- BISCONTI, F. (2002) “Les images des chrétiens dans les catacombes romaines”. In : *Dossiers d’Archéologie*, n° 278 – Novembre, p. 30-43.
- BRENK, B. (2007) “Art and propaganda fide: Christian art and architecture, 300 – 600”. In: *The Cambridge History of Christianity*, v.2 – Constantine to c. 600 / edited by Augustine Casiday and Frederick W. Norris. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- BROWN, P. (1972) *O Fim do Mundo Clássico – de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo
- _____. (1991) “Antiguidade Tardia”. In: VEYNE, P. (org.) *A História da Vida Privada* v.1. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1995) *Authority and the Sacred: Aspects of the Christianization of the Roman World*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- _____. (1996) *The Rise of Western Christendom: triumph and diversity, A.D. 200 – 1000*. Oxford: Blackwell, 1996.
- BRUNEAU, PH. (1986) “De L’Image” In: *RAMAGE*, 4: 249-95.
- BURKE, P. (2004) *Testemunha ocular: história e imagem*, Bauru, SP: EDUSC.
- BURKET, W. (1992) *Antigos Cultos de Mistério*. São Paulo: EDUSP.
- CAMERON, A. (1993) *The Later Roman Empire (AD 284-430)*. London: Fontana Press.
- _____. (1993) (1) *The Mediterranean World in Late Antiquity (AD 395-600)*. New York: Rutledge.
- _____. (1994) *Christianity and the Rhetoric of Empire*. Los Angeles: University of California Press.
- CHARLES-MURRAY, S. (1977) Art and the Early Church In: *Journal of Theological Studies*, N.s., vol. XXVIII, pt. 2, Oct.
- CHEVITARESE, A. L. (2006) “Cristianismo e Império Romano”. In: MENDES, N. M.; SILVA, G. V. (orgs.) *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES.
- COLI, J. (1981) *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense.
- CORBIN, A. (org). (2009) *História do Cristianismo*. São Paulo: Martins Fontes.
- CUMONT, F. (1959) *After Life in Roman Paganism*. New York: Dover Publications.

- CURRAN, J. R. (2000) *Pagan City and Christian Capital – Rome in the Fourth Century*. Oxford (UK): Oxford University Press.
- DELIYANNIS, D.M. (2010) *Ravenna in Late Antiquity*. New York: Cambridge University Press.
- DIETLER, M. (2005) “The Archaeology of Colonization and The Colonization of Archaeology – Theoretical Challenges from Ancient Mediterranean Colonial Encounter”. In: STEIN, J. (org). *The Archaeology of Colonial Encounters – Comparative Perspectives*. Santa Fé: School of American Research Press.
- DRESKEN-WEILLAND, J. (2012) *Immagine e Parola. Alle origini dell'iconografia cristiana*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- DUPUIS, J. (2004) *Introdução à Cristologia*. São Paulo: Loyola.
- ELIADE, M. (1979) *Imagens e Símbolos: Ensaios Sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. Lisboa: Acadia.
- ELSNER, J. (1990) *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from Augustus to Justinian*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- _____. (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2003) Archaeologies and Agendas: Jewish and Early Christian Art in Late Antiquity, *JRS* 83 pp. 114–128.
- FASOLA, U; MANCINELLI, F. (2007) *Guide des Catacombes de Rome*. Trad. Thérèse Tucciarelli. Firenze: Scala.
- FLORENZANO, M.B.B. (2003) Arqueologia Clássica e Ciências Humanas. *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. v. 10, n. 17, pp. 13-22.
- FREEMAN, C. (2009) *A New History of Earlier Christianity*. New Heaven/London: Yale University Press.
- FINNEY, P. C. (1994) *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York: Oxford University Press.
- FIRGHETTO, R. (2012) *Antiguidade Tardia – Roma e as monarquias romano-bárbaras numa época de transformações (Séculos II – VIII)*. Curitiba: Juá Editores.
- GASKELL, I. (1992) “História das Imagens” In: BURKE, P. (org.) *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1972) *Arte Romano*. 2ª ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- GEERTZ, C. (2004) “A arte como sistema cultural” In: *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 7ª. Ed. p. 142-181. Petrópolis: Editora Vozes.
- GIBBON, E. (2005) *Declínio e Queda o Império Romano*. Ed. abreviada. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras.
- GRABAR, A. (1966) *Le Premier Art Chrétien (200-395)*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. (1991) *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Trad. Esp. Madrid: Alianza Editorial.
- GOMBRICH, E. H. (2007) *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ªed. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- GOUGH, M. (1969) *The Early Christians*. London: Thames and Hudson.

- _____. (1973) *The Origins of Christian Art*. London: Thames and Hudson.
- GONZÁLEZ, M. A. C. (2005) *Introducción al método iconográfico*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Ariel.
- HAMMAN, -G. A. (1997) *A vida cotidiana dos primeiros cristãos (95-197)*. São Paulo: Paulus.
- HAVILAND, W. A.; PRINS, H. E. L.; WALRATH, D. ; MCBRIDE, B. (2011) *Princípios de Antropologia*. Tradução da 2ª ed. norte-americana. São Paulo: Cengage Learning.
- HERCULANO, S. (2006) *Em busca da Boa Sociedade*. Niterói: EDUFF.
- HIRSCHFELD, A. M. (2008) "An Overview of the Intellectual History of Catacomb Archaeology" In: BRINK, L.; GREEN, D. (org.) *Commemorating the Dead: Texts and Artifacts in Context. Studies of Roman, Jewish and Christian Burials*. Berlin/New York Walter de Gruyter.
- HODDER, I. (1986) *Reading the past. Current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- _____. (1987) *The Archaeology of Contextual Meanings*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- _____. (1992) *Theory and practice in archaeology*. (Collected papers) London: Routledge.
- JEFFERS, J. S. (1995) *Conflito em Roma – Ordem social e hierarquia no cristianismo primitivo*. São Paulo: Edições Loyola.
- JENSEN, M. R. (2000) *Understanding Early Christian Art*. New York/London: Routledge.
- _____. (2004) "Art" In: ELSER, P. F. (org.) *The Early Christian World* vol. II. New York/London: Routledge.
- _____. (2005) *Face to Face – Portraits of the divine in Early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press.
- _____. (2007) "Towards a Christian material culture". In: *The Cambridge History of Christianity*, v. 1 – Origins to Constantine / edited by Augustine Casiday and Frederick W. Norris. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2007.
- JOLY, M. (1994) *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas, SP: Papirus Editora.
- JOHNSON, M. (2010) *Archaeological Theory: an introduction*. London: Willey-Blackwell.
- JOHNSON, P. (2001) *História do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- KOSELLECK, R. (2006) *Futuro Passado – Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Trad. Rio e Janeiro: Contraponto/PUC-RIO.
- LIÉBART, J. (2000) *Os Padres da Igreja*. Vol 1: Séculos I-IV, São Paulo: Loyola.
- LIMA, T. A. (2011) "Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais". *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan.- abr.
- LOSADA, T. (2011) *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de artes*. Rio de Janeiro: Mauad.
- LOT, F. (2008) *O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média*. Ed. Rev. Trad. Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70.
- LOWDEN, J. (1997) *Early Christian and Byzantine Art*. Art&Ideés. New York: Phaidon.

- MACMULLEN, R. (1984) *Christianizing the Roman Empire (A.D. 100-400)*. New Haven/London: Yale University Press.
- MARROU, H. I. (1977) *Décadence romaine ou Antiquité tardive? (IIIe – VIe siècle)*. Paris: Éditions Du Seuil.
- MATTHEWS, T. F. (1999) *The Clash of Gods. A Reintrepretation of Early Chistian Art*. Princeton : Princeton University Press.
- _____. (1985) *L' Église de l'Antiquité tardive (303 – 604)*. Paris: Éditions Du Seuil.
- MENESES, U.T.B. (2003) “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36.
- MIMOUNI, S. C. (2000) Les communautés chrétiennes en Palestine et en Diaspora. In : *Dossiers d'Archéologie*, nº 249 – Janvier/Février p. 150 – 157.
- MOLYNEAUX, B. L. (org.) (1997) *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*. London: Routledge
- MONTEJO, I. R. (1991) El nacimiento de la iconografía Cristiana. In: *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*. Cuadernos de Arte e Iconografía / Tomo IV – 7.
- MORESCHINI, C. (2008) *História da Filosofia Patrística*. São Paulo: Loyola.
- MOXEY, K. (2008) Visual Studies and the Iconic Turn. In: *Journal of Visual Culture* 7, 2 p. 131-146.
- NICOLAI, V. F. (2009) “The Origin and Development of Roman Catacombs”. In: *The Christian Catacombs Of Rome: History, Decoration, Inscriptions* (NICOLAI, V.F.; BISCONTI, F. et MAZZOLENI, D.) Regensburg: Schnell & Steiner.
- OSBORNE, H. (1974) *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. São Paulo: Cultrix.
- PANOFSKY, E. (1986) *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PEREIRA, M.C.C.L. (2011) “Da conexão entre texto e imagem no Ocidente medieval”. In: OLIVEIRA, T. et VISALLI, A.M. (org). *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá: Eduem, p. 131-148.
- PORTELLA, I. D. (2002) *Roma Sotterranea*. San Giovanni Lupatoto (Vr): Arsenale.
- PELLISTRANDI, S. (1978) *O Cristianismo Primitivo*. Coleção Grandes Civilizações Desaparecidas. Rio de Janeiro: Círculo do Livro/Otto Pierre Editores.
- PERROT, J. (1996) L'Église de Dieu qui est à Rome. In : *Dossiers d'Archéologie*, Nº 217 - Octobre, p. 7 – 25.
- PERGOLLA, P. (2002) Catacombes Romaines. In : *Dossiers d'Archéologie*, nº 278 – Novembre, p. 6-19.
- PIETRI, C. (1999) “La cristianizzazione dell'Impero”. In : *Storia di Roma*. A cura di GIARDINA, A. ; SCHIAVONE, A. Torino : Giulio Einaudi Editore.
- PLAZAOLA, J. (2001) *Arte Cristiana nel Tempo*. Vol. 1 - Dall'Antichità al Medioevo. Milano: San Paolo.
- RAMAGE, N. H.; RAMAGE, A. (1991) *Roman Art – Romulus to Constantine*. London: Prentice Hall Inc.

- REZENDE, R. H. (2007) *Formas arquitetônicas clássicas em edifícios religiosos do período Bizantino*. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.
- RIBEIRO, D. V. (1995) “Leão I: A Cátedra de Pedro e o Primado de Roma” In: *O Reino e o Sacerdócio. O pensamento político na Alta Idade Média* SOUZA, J. A. de C. R (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- RICHTER, J.P. (1905) “Early Christian Art in the Roman Catacombs”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol.6. No. 22. Jan. pp. 262 – 293.
- ROSSI, G. B de. (1869) *Roma Sotterranea or Some account of the Roman catacombs*. Trad. London: Longmans, Green, Reader and Dyer.
- SALINERO, R.G. (2009) *Le persecuzioni contro i cristiani nell'Impero Romano: approccio critico*. Trad. Milano: Graph.it.
- SALZMAN, M. R. (2004) *The making of a Christian aristocracy: social and religious change in the Western Roman Empire*. Cambridge (USA): Harvard University Press.
- _____. (2007) “Christianity and Paganism, III: Italy”. In: *The Cambridge History of Christianity*, v.2 – Constantine to c. 600 / edited by Augustine Casiday and Frederick W. Norris. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- SARIAN, H. (1999) Arqueologia da Imagem: Aspectos Teóricos e Metodológicos da Iconografia de Héstia. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 3: 69-84.
- SAS-ZALOZIECKY, W. s/d . *L’art Paléochrétien*. Petite Bibliothèque Payot, vol.7. Paris.
- SCHAFF, P. (2001) *The Writings of the Fathers down to 325 a.D.* Wm. B. Eerdmans Publishing Company. Reprint 2001.
- SCHMITT, J-C. (2007) *O corpo das imagens: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru/SP: Edusc.
- SENNET, R. (2008) *O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. 5ª Ed. (1ª Ed. 1994) Rio de Janeiro: Record.
- SILVA, G. V. (2006) “A Relação Estado/Igreja no Império Romano (s. III e IV)”. In: MENDES, N. M.; SILVA, G. V. (orgs.) *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES.
- SIMON, M.; BENOIT, A. (1987) *Judaísmo e Cristianismo Antigo: de Antíoco Epifânio a Constantino*. São Paulo: Pioneira/Edusp.
- SIVAN, H. (2011) *Galla Placidia – The Last Roman Empress*. (Women in Antiquity). Oxford (UK): Oxford University Press.
- SPERA, L. (2003) The Christianization of Space along the via Appia: Changing Landscape in the Suburbs of Rome. *American Journal of Archaeology*, Vol. 107, No. 1, Jan. pp. 23-43.
- SPIER, J (Org.). (2007). *Picturing the Bible – The earliest Christian art*. Kimbell Art Museum (Texas, US).
- SPISER, J-M. (1998) The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol.37, No.1, pp. 63-73.
- SOARES, F.S.M. (2006) *Mosaicos em Prossissão: A política de imagens de Justiniano em Ravena (527 – 565 a.D.)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília.

- SORDI, M. (1986) *The Christians and the Roman Empire*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SNYDER, G. F. (2003) *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*. Macon: Mercer University Press.
- TILLEY, C. (1997) Interpreting material culture. In: HODDER, I. (org.) *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression*. p. 184-194. London: HarperCollins.
- THEBER, Y. (1988) À propos du "triomphe du Christianisme". In: *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 14, 1988.
- TREVISAN, A. (2003) *O Rosto de Cristo – A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*. 2ªEd. Porto Alegre : AGE.
- TOYNBEE, J. M. C. (1953) The Shrine of St. Peter and its Setting. In: *Journal of Roman Studies*, Vol. 43. pp. 1-26.
- _____. (1971) *Death and Burial in the Roman World*. London: Thames and Hudson.
- ULLMANN, W. (2006) *Historia del Pensamiento Político en la Edad Media*. Trad esp. (6ª imprección 1ª ed., 1970). Barcelona: Ariel.
- WAAL, A de. (1908) "Roman Catacombs". *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 3. New York: Robert Appleton Company.
- WARD-PERKINS, B. (2005) *The Fall of Rome: And the end of a Civilization*. Oxford (UK): Oxford University Press.
- W. H. WITHROW, M. A. (1874) *The Catacombs of Rome and their Testimony Relative to the Primitive Christianity*. New York: Nelson and Phillips, 1874.
- WOODFORD, S. (2003) *Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- VEYNE, P. (1990) "Tranqüilizações". In: DUBY, G; ARIÉS, P. (org.) *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano Mil*. Vol. 1. São Paulo: Cia. das Letras.
- _____. (2007) *L'Impero Greco-Romano – Le Radici del Mondo Globale*. Trad. Milano: BUR.
- _____. (2010) *Quando nosso mundo se tornou cristão (312 - 394)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VOLBACH, W. F. (1961) *Early Christian Art*. London: Thames and Hudson.
- ZANKER, P. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*. Trad. Madrid: Alianza Forma.
- _____. (2002) *Un'arte per L'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mundo romano*. Milano: Electa.
- _____. (2010) *Roman Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

ALESSANDRO MORTAIO GREGORI

Comunicação Visual na Antiguidade Cristã: a construção de um discurso imagético cristão do
Ante Pacem ao *Tempora Christiana* (s. III ao VI).

V.2 Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã S. III - VI

SÃO PAULO

2014

ALESSANDRO MORTAIO GREGORI

Comunicação Visual na Antiguidade Cristã: a construção de um discurso imagético cristão do
Ante Pacem ao *Tempora Christiana* (s. III ao VI).

V.2 Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã S. III - VI

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arqueologia
do Museu de Arqueologia e
Etnologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Arqueologia

Área de Concentração:
Arqueologia

Orientador:
Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino
Fleming

Linha de Pesquisa:
Cultura material e Representações
Simbólicas em Arqueologia

SÃO PAULO

2014

Sumário

Volume 2 – Banco de Dados e Imagens Arte Paleocristã S. III - VI

A Criação do Banco de Dados.....	03
O Banco de Dados Digital.....	09
Ficha de Imagens.....	10

A Criação do Banco de Dados

A fundamentação teórico-metodológica que orienta o tema da dissertação aponta a necessidade do estabelecimento de um banco de dados, cuja prévia montagem é imprescindível para a análise arqueológica. A Arqueologia da Imagem apresenta fundamentos que procuram compreender as imagens como conjunto de símbolos dentro de um determinado contexto, o que é incompatível com a investigação a partir de imagens isoladas. Desde o início do projeto a preocupação fundamental foi o estabelecimento do banco de dados. Num primeiro momento a questão primordial foi a coleta de material, ou seja, as imagens a serem interpretadas e classificadas. A distância das fontes exigia a coleta de dados em plataformas visuais, como em livros, *websites* e catálogos de exposições. As obras arroladas para determinado fim pretendem não apenas contribuir com imagens para o banco de dados, mas também com análises teóricas sobre o material publicado.

As obras impressas escolhidas para a montagem do banco são em ordem cronológica de publicação:

- VOLBACH, W. F. 1961. *Early Christian Art*.

Wolfgang Friedrich Volbach (1892 – 1988), historiador da arte alemão, foi diretor do Kaiser-Friedrich Museum em Berlim e teve sua pesquisa acadêmica voltada para a arte paleocristã, bizantina e do altomedieval. Esta sua obra traduzida para o inglês apresenta essencialmente pranchas com objetos, mosaicos, afrescos, monumentos e arquitetura que se referem ao Baixo Império Romano do Ocidente (obras pagãs), ao cristianismo antigo e ao Império em Constantinopla. Não se trata de uma obra de grande reflexão teórica, mas sim de divulgação. Devido ao vasto repertório iconográfico apresentado, algumas imagens, principalmente do período inicial bizantino, foram dela retiradas.

- GRABAR, A. 1966. *Le Premier Art Chrétien(200-395)*.

André Nikolaevich Grabar (1896 – 1990), historiador da arte e arqueólogo, é nome fundamental quando se refere à arte cristã antiga. Nascido em Kiev, ainda sob o Império dos czares russos, sua grande motivação como acadêmico era estabelecer um estudo sistemático e interpretativo sobre as origens da iconografia cristã e sua posterior evolução no período medieval. Após a queda dos czares e por ser um intelectual ligado ao regime, Grabar estabeleceu-se em Paris, local onde mais produziu. Sua obra essencial, publicada em inglês, *Christian Iconography: A Study of Its Origins* (1968) é uma série de conferências que ministrou em 1961 no A. W. Mellon Lectures Fine Arts do National Gallery of Art em

Washington. No entanto, a obra aqui selecionada para a coleta de imagens faz parte da coleção francesa *L'Univers Des Formes*, a qual possui volumes dedicados a cada “período” da História da Arte explicado por um grande especialista. O valor desta obra de Grabar está na quantidade de imagens que possui e o estabelecimento de uma cronologia para imagens cristãs dos séculos III e IV, apenas para a área ocidental do Império Romano.

- BECKWITH, J. 1979. *Early Christian and Byzantine Art*.

John Gordon Beckwith (1918 – 1991) foi historiador da arte inglês especializado no período bizantino. Foi curador do departamento de Arquitetura e escultura do Victoria and Albert Museum. Sua obra de síntese aqui selecionada faz parte do conjunto de História da Arte publicado pela Yale University Press *Pelican History of Art*, volume que legou a ele notoriedade acadêmica internacional.

- JENSEN, R. M. 2000. *Understanding Early Christian Art*.

Robin Margaret Jensen é um dos nomes atuais ligados à renovação dos estudos iconográficos do cristianismo antigo. Sua obra aqui arrolada pretende ser um manual para a interpretação dos vestígios materiais cristãos e uma forma de compreender as especificidades das imagens religiosas num repertório visual amplo e complexo como o mundo romano. O texto também é válido por apresentar uma discussão importante sobre a conexão entre texto e imagem religiosa. Jensen é norte-americana e atualmente professora de História e Arte cristã na Vanderbilt University.

- SNYDER, G. F. 2003. *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*.

Esta obra de Graydon F. Snyder foi originalmente publicada em 1985. Com as novas descobertas arqueológicas no campo do cristianismo antigo, assim como inovações nos debates acadêmicos de inícios dos anos 2000 sobre o assunto, o autor publica uma segunda edição da obra, revista e ampliada. Foi aqui selecionada, pois é um trabalho extensivo de reunião e reflexão sobre as mais variadas fontes documentais que atestam a existência material de uma comunidade cristã em expansão anterior à conversão do imperador Constantino em 313. Snyder reúne grafites, epigrafia, pequenos objetos e sarcófagos que pretendem provar a vida da Igreja num período de fraca evidência de cultura material.

- SPIER, J. 2007. *Picturing the Bible – The earliest Christian art*.

Entre 18 de novembro de 2007 e 30 de março de 2008 o Kimbell Art Museum em Fort Worth no Texas recebeu a exposição *Picturing The Bible: the earliest christian art*, uma das

exibições mais completas sobre o assunto. Para o evento um catálogo extenso e reflexivo foi desenvolvido. Esta obra reúne não apenas descrições das peças exibidas, mas também artigos expressivos de especialistas contemporâneos sobre o assunto, como Jeffrey Spier (curador da exposição e professor de Clássicos na Universidade do Arizona), Mary Charles-Murray (professora de teologia da Universidade de Oxford), Robin Margaret Jensen (professora de História e Arte cristãs da Vanderbilt University) e Herbert L. Kessler (professor de História da Arte da John Hopkins University).

Web sites consultados entre agosto de 2011 – dezembro de 2011:

- <http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/>

Este *website* tornou-se ferramenta valiosa para a coleta de imagens paleocristãs, pois possui um acervo extenso de sarcófagos presentes na coleção do museu Pio Cristiano dos Museus do Vaticano. A página apresenta diversos artigos sobre variados assuntos referentes à Roma antiga. O *link* “Crist the Magician”, por sua vez, desenvolvido por William Storage e Laura Maish (2007) foi de especial atenção para o projeto, uma vez que reúne um compêndio de mais de 200 imagens sobre o Cristo em cenas de cura. Os autores defendem neste trabalho a possibilidade de se compreender o Cristo da Antiguidade Tardia como um “operador de milagres” (um mágico) junto à devoção popular. Os documentos que corroboram esta visão são, essencialmente, as cenas de sarcófagos dos séculos IV e V.

- <http://jongerlo.org/images/catacombe/>

Website católico alemão que apresenta algumas descrições das catacumbas cristãs em Roma e um repertório de afrescos paleocristãos.

- <http://www.bridgemanart.com/>

O *website* Bridgeman Art Library contém um largo acervo de imagens de obras de arte de variados museus e instituições pelo mundo. O sítio possibilita o acesso à imagem e um *download* gratuito público de um exemplo da imagem selecionada. A importância desse banco de dados foi o acesso aos mosaicos da igreja Santo Apolinario Nuovo em Ravena. Os mosaicos que retratam cenas da vida de Cristo (inícios do século VI) foram obtidos por meio do Bridgeman Art Library.

- <http://www.the-goldenrule.name/>

Website, o qual conta com artigos sobre o cristianismo antigo e sua relação com temas polêmicos, tais quais guerra, comportamento sexual, casamento, trabalho, vegetarianismo, entre outros. Independentemente de qualquer referência ideacional sobre o cristianismo antigo, o sítio foi útil na coleta de imagens, as quais são documentos que dão suporte às teses polêmicas dos artigos publicados.

- <http://www.atlantedellarteitaliana.it/>

Este *website* conta com um vasto acervo de arte produzida na Itália desde os períodos mais remotos, passando pelo período romano, medieval, renascentista, barroco e moderno.

- <http://campus.belmont.edu/honors/catacombs/catacombs.htm/>

O sítio propõe-se a revelar a história das catacumbas de Roma, sendo desenvolvido pelo professor Joseph Bryne da Belmont University em Nashville, Tennessee. Ainda que seja uma página desenvolvida com propósitos didáticos, o sítio apresenta imagens de afrescos e placas funerárias das catacumbas, além de algumas reconstruções sobre os sepultamentos antigos.

Após a coleta das imagens, que ao todo representam duzentas e sessenta e sete, iniciou-se a montagem do Banco de Dados e Imagens Paleocristãs (século III ao VI). Para cada imagem criou-se uma ficha iconográfica. Cada ficha de imagem possui categorias fixas, independentemente de haver todas as informações disponíveis. Tais categorias escolhidas pretendem caracterizar a imagem a partir do suporte, sobre o qual se encontra. São elas: *código, suporte, material, tema, título, subtítulo, dimensões, procedência, período, proprietário, referência bibliográfica, elementos iconográficos, observações* e um campo para a própria imagem.

O *código* pretende atribuir à imagem uma numeração para o acesso rápido a consulta, no formato #DBXXX (sendo XXX o número da imagem). Os campos *suporte, material, dimensões, procedência, período* e *proprietário* tratam do artefato. Já *tema, título, subtítulo* e *elementos iconográficos* referem-se à imagem especificamente. O campo *referência bibliográfica* explicita o local de onde se retirou a imagem e o campo *observações* agrega informações relevantes seja da imagem, seja do artefato.

Para o agrupamento das imagens, assim como para garantir sentido para a iconografia selecionada, nove *temas* foram apontados:

1. Motivo pagão

As imagens classificadas nesta categoria são geralmente exemplos de temas recorrentes no mundo pagão greco-romano. Em sua maioria apresentam-se no desenvolvimento inicial da iconografia cristã. Não são imagens propriamente neutras, mas temas que aparecem ora nas catacumbas, ora nos sarcófagos mais antigos. Ligam-se geralmente a uma iconografia bucólica e idílica, muito próprias dos círculos funerários.

2. Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Imagens que se agrupam sob este tema são protótipos iconográficos recorrentes nas representações visuais pagãs, porém adaptados para significar alguma característica da fé cristã em desenvolvimento. Não são exemplos, no geral, de narrativas bíblicas, mas símbolos que representam um aspecto da fé.

3. Imagem neutra decorativa

Elementos iconográficos decorativos que servem de ornamentação, especialmente nas catacumbas. Não possuem qualquer ligação específica com a fé cristã.

4. Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Esta categoria é pouco figurativa e mais decorativa, geralmente simbólica. No entanto, contém um contexto que pode ser identificado como “cristão”. Seu aspecto primário decorativo requer cautela no momento de interpretação. Pombos, pavões, criaturas marinhas, oliveiras, cordeiros, palmas podem revelar aspectos simbólicos da fé ou sacramentos em formação.

5. Cenas Narrativas do Antigo Testamento

Há motivos na iconografia cristã de todo o período abordado que se referem diretamente a histórias bíblicas do mundo hebraico antigo. Alguns temas são muito populares e recorrentes sejam nos sarcófagos, afrescos ou mosaicos, outros, no entanto, mais tímidos. Incluem-se nesta categoria cenas narrativas abreviadas da história de Jonas e a baleia, Abraão ofertando Isaac, Noé e a arca, Moisés, Daniel na cova dos leões, os três hebreus na fornalha e Suzana.

6. Cenas da Vida de Cristo

Inclui-se neste tema imagens que apresentam conteúdo narrativo de histórias bíblicas referentes aos Evangelhos. É necessária a presença da figura de Cristo envolvida em algum

contexto narrativo que referencia um aspecto das escrituras. Em sua maioria, são cenas que apontam para os milagres operados por Jesus e momentos decisivos de seu ministério terreno.

7. Retratos de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Esta categoria temática visa agrupar imagens que apresentem personagens da fé cristã na forma de retratos. Aqui não se apresentam cenas do ministério de Cristo, porém escolheu-se selecionar imagens de cenas que envolvam os apóstolos, santos e mártires. Também se reúnem sob esta categoria “imagens – retrato”, ou seja, aquelas cujo aspecto primordial é apresentar características visuais próprias de um personagem. São imagens que inspiram devoção justamente por fazer rememorar características intrínsecas da história ou da personalidade de determinada figura da fé cristã.

8. Figuras Imperiais

Após a conversão de Constantino, imperadores e figuras da casa imperial passam a incorporar elementos cristãos a suas imagens, seja em moedas, medalhões, mosaicos ou dípticos. Agrupam-se sob este tema imagens que apresentam um membro da família imperial conjuntamente a algum símbolo ou elemento cristão.

9. Monograma Cristão

Esta categoria visa agrupar imagens em que apareça o monograma cristão que apresenta as letras gregas *Chi-rho*, as iniciais do nome *Christos*. O monograma tornou-se um símbolo cristão quando o imperador Constantino o adotou como seu emblema de poder, após tê-lo enxergado em uma visão antes de sua vitória decisiva sobre seu rival Maxêncio em 312.

Existem, entretanto, imagens no Banco de Dados que possuem filiação a dois ou mais temas. Isso ocorre, principalmente, quando o artefato carrega diversas imagens, como os sarcófagos, por exemplo. Dessa forma, ao classificar uma imagem a partir de dois ou mais temas, procura-se ressaltar a existência de artefatos que possuam figurações mais complexas e que apresentem um “contexto” cristão em formação.

O campo *título* procura atribuir à imagem uma nomeação, a qual referencie seu conteúdo imagético. Algumas peças já apresentam um título explícito, como os sarcófagos. Essas peças possuem inscrições que revelam o proprietário ou alguma característica intrínseca ao artefato. Se existe alguma informação adicional ao *título* da peça, informa-se tal característica no campo *subtítulo*.

Procurou-se no campo *elementos iconográficos* realizar a descrição iconográfica, apontando a estrutura da imagem, ou seja, localizar as figurações que contêm os elementos que a ligam ao imaginário cristão, bem como as narrativas que apresenta. Seguiu-se um método descritivo próprio do método iconográfico, o qual pudesse evidenciar o sentido da figuração presente em determinado artefato.

O Banco de Dados Digital

O sistema para o estabelecimento do Banco de Dados Digital em CD-ROM foi desenvolvido através da tecnologia Oracle Java 2 SE, que hoje possui licença Open Source (gratuita) e permite fácil portabilidade para diversas plataformas computacionais, variando entre os mais comuns sistemas operacionais Microsoft Windows®, Linux® e Mac®. O sistema executável não requer instalação.

Foi desenvolvido um mecanismo para fácil identificação das imagens. Dessa forma, pode-se localizar grupos de imagens por meio da combinação entre os critérios usados na pesquisa. O usuário consegue, por exemplo, pesquisar todas as obras em que foi usado um determinado material e imagens criadas em um determinado período. Pode-se também realizar pesquisas, usando o conceito de palavras-chave na busca. Assim, os critérios adotados possibilitam ao usuário encontrar com maior eficiência as imagens desejadas.

Após a coleta e consolidação de todas as imagens já no formato JPEG (formato que permite que a imagem tenha um tamanho menor e não perca qualidade na sua visualização para aplicações), as mesmas passaram por três etapas antes de serem efetivamente incluídas na aplicação. São elas:

a) Redimensionamento: A fim de garantir a estabilidade da aplicação, algumas imagens precisaram ter suas dimensões alteradas. Assim, os demais componentes da aplicação conseguem operar sem a necessidade de recursos computacionais muito avançados.

b) Tratamento da Imagem: Para que fossem apresentadas legivelmente, algumas imagens receberam, com a utilização de software de edição de imagens, alguns ajustes, tais como aumento de brilho e contraste.

c) Rotulagem: Cada imagem recebeu um código, a ser reconhecido tanto pelo trabalho quanto pelo sistema propriamente dito. Esse código serve como referência para pesquisar cada uma das imagens. Não existem códigos repetidos para mais de uma imagem.

Fichas de Imagens

Código #DB001

Suporte Placa Funerária

Material Mármore

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Peixes e Âncora

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: 28

Elementos Iconográficos Âncora central com adorno de dois peixes.

Observações ---

Imagem

Código #DB002

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Orante e Pássaro

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: 39

Elementos Iconográficos A figura alegórica de um orante recebe um pássaro, carregando um ramo no bico. A inscrição faz referência ao falecido.

Observações ---

Imagem

Código #DB003

Suporte Fragmento de Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de Julia Juliane

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano.

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: 236

Elementos Iconográficos Bom pastor, Jonas lançado ao mar, cordeiros e orante. A inscrição faz referência à falecida.

Observações ---

Imagem

Código #DB004

Suporte Fragmento de Sarcófago

Material Mármore

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Pescadores ao mar (?)

Subtítulo sarcófago de PAULUS

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Museu del Palazzo dei Conservatori, Roma

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: 30

Elementos Iconográficos Três homens num barco.

Observações Informação de um suposto “PAULUS”, possivelmente o falecido contido no sarcófago.

Imagem

Código #DB005

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Titulus de Apuleia

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário catacumbas de Priscila, Roma.

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: 48

Elementos Iconográficos Uma palma, o bom pastor.

Observações ---

Imagem

Código #DB006

Suporte Fragmento de Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Tapa de sarcófago de Publilia Florentia

Subtítulo ---

Dimensões 29 x 109 cm

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Museus Capitolinos, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 42.

Elementos Iconográficos A tampa do sarcófago, em fragmento, apresenta duas cenas bíblicas do Antigo Testamento: “os três jovens hebreus na fornalha” e “Noé”. A figura dos jovens veste-se com indumentária tipicamente persa. Noé, da arca, recebe o retorno do pombo.

Observações O quadro central é entalhado com os nomes da falecida e de seu marido, que a elogia: “Posta a descansar no dia anterior às calendas de Maio. Aerenius Repentinus Aerus para sua virtuosa esposa, Publilia Florentia, que viveu vinte-e-dois anos, cinco meses e sete dias. Em paz.”.

Imagem

Código #DB007

Suporte Lamparina

Material Terracota

Tema Motivo pagão /Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Lamparina do “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões comprimento: 15.2 cm x largura: 10.2 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Staaliche Museen zu Berlin

Referência Bibliográfica Spier: 2007: cat: 02

Elementos Iconográficos A figura central revela um jovem em túnica pequena e botas de frente, segurando uma ovelha nos ombros e cercado por um rebanho. Sobre ele estão bustos que personificam o sol e a lua e sete estrelas representando os sete planetas. A figura central, pelo repertório, pode ser identificada como “o bom pastor”.

Observações O nome do produtor encontra-se estampado do lado de fora, FLORENT, florentius. Previamente na coleção de Giovanni Bellori em Roma e então vendida a Frederico I da Prússia em 1698.

Imagem

Código #DB008

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Jonas reclina-se sob um abrigo de pérgola

Subtítulo ---

Dimensões 11.4 x 29.4 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat: 3A

Elementos Iconográficos Dois pássaros laterais acompanham a imagem de um homem nu sob uma pérgola adornada de vegetais. A figura identifica-se com Jonas, esperando seu destino em Nínive.

Observações ---

Imagem

Código #DB009

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título História de Jonas e a Baleia

Subtítulo ---

Dimensões 15.1 cm x 25.4 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat: 3B

Elementos Iconográficos A cena demonstra a sequência de eventos da narrativa de Jonas. (da direita para a esquerda) Jonas lançado para fora do barco, enquanto um “grande peixe” o aguarda. Jonas vomitado pelo monstro. Jonas finalmente reclinado sob uma pérgola.

Observações ---

Imagem

Código #DB010

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Batismo de Cristo

Subtítulo ---

Dimensões 12.8 x 25.8 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 3C.

Elementos Iconográficos Ao centro, uma cena de batismo. (Jesus?) Um pássaro acompanha o evento. (Espírito Santo?). À esquerda, uma figura humana pesca ao mar. À direita, um paralítico carrega sua maca.

Observações ---

Imagem

Código #DB011

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título A Multiplicação de Peixes e Pães

Subtítulo ---

Dimensões 18 x 23.8 cm

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 4.

Elementos Iconográficos Apenas pernas e pés da figura central estão preservados neste *cubiculum* (provavelmente Cristo). Seis cestas de pães entornam a figura central e duas outras figuras (discípulos?) acompanham a cena.

Observações ---

Imagem

Código #DB012

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título *Capella Greca*

Subtítulo ---

Dimensões 27.8 x 39.3 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 5A

Elementos Iconográficos As pinturas sob o arco de entrada, as quais preservam a decoração de estuco no padrão de vinhas, mostram Moisés “abrindo o mar” com o cajado (à direita e central superior), os três hebreus na fornalha (à direita) e no centro e no teto bustos, à maneira greco-romana, personificando as estações.

Observações Aparte da construção mais antiga da catacumba é conhecida como *Capella Grecca*, nomeada por suas inscrições funerárias em grego. A câmara é um longo cômodo com uma abóboda sustentada por um arco.

Imagem

Código #DB013

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Jonas à boca do Ketos

Subtítulo ---

Dimensões 22.1 x 26.2 cm

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 6.

Elementos Iconográficos Uma figura humana (Jonas?) emerge da boca de um “peixe grande” (ketos/ baleia?).

Observações A imagem encontra-se no Cubiculum V.

Imagem

Código #DB014

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Virgem e o menino (?)

Subtítulo ---

Dimensões 36.7 x 26.2 cm

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 7.

Elementos Iconográficos Uma mulher segura uma criança (Virgem e o menino?), enquanto uma figura masculina aponta para uma estrela em gesto de profecia. Sua identidade não é certa, possivelmente Isaías ou o vidente Balaam.

Observações Ajustaposição de cenas do Novo e Antigo testamento pode referir-se a continuidade e cumprimento da profecia bíblica.

Imagem

Código #DB015

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Imagem neutra decorativa

Título Teto do Cubiculum II

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Coemeterium Maius, Roma.

Referência Bibliográfica Spier: 2007: cat. 8

Elementos Iconográficos O teto deste *cubiculum* adorna-se de elementos decorativos, cestas de frutas e pássaros. O “bom pastor” localiza-se ao centro, enquanto a seu redor aparecem painéis de cenas do Antigo Testamento (Adão e Eva, Moisés e Jonas) e um orante.

Observações O *Coemeterium Maius* era originalmente um cemitério pagão, as catacumbas cristãs passam a aparecer ali em inícios do século IV.

Imagem

Código #DB016

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Afrescos na porta de entrada da “Cripta dos Apóstolos”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 9A.

Elementos Iconográficos Quatro painéis bastante deteriorados mostram cenas bíblicas, Adão e Eva (dir. inf.), a ressurreição de Lázaro (dir. sup.), um pastor (esq. inf.) e um apóstolo (esq. sup.).

Observações ---

Imagem

Código #DB017

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Cenas da vida de Cristo

Título Afrescos na porta de entrada da “Cripta de Orfeu”.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 9B

Elementos Iconográficos Quatro painéis bastante deteriorados mostram cenas bíblicas: Noé(dir. inf.), Cristo cura a mulher com doença de sangue (dir. sup.), o paralítico curado (esq. inf.) e Moisés (esq. sup.).

Observações ---

Imagem

Código #DB018

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Cenas da vida de Cristo

Título Afrescos da “Cripta da Virgem”, visão do *arcosolium*.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 10A

Elementos Iconográficos No *arcosolium* uma mulher sentada segura uma criança (a Virgem e o menino), enquanto figuras masculinas entregam-lhes bandejas (reis magos?). Ao redor do *arcosolium* Moisés (esq.) e Noé (dir.).

Observações A câmara possui vários nichos de enterramento, pintados de branco. Contra o fundo branco, bordas em vermelho e verde dividem o campo dos painéis.

Imagem

Código #DB019

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Cenas da vida de Cristo

Título Interior do arco do *arcosolium* da “Cripta da Virgem”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 10B

Elementos Iconográficos O interior do *arcosolium* é dividido em três painéis: uma figura masculina central em oração (falecido?), Jesus ressuscitando Lázaro (esq.) e Jesus apontando sua varinha para uma das sete cestas de pão, performando o milagre da multiplicação (dir.).

Observações ---

Imagem

Código #DB020

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Cenas da vida de Cristo

Título Teto da “Cripta da Virgem”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 10B

Elementos Iconográficos O centro circular do teto apresenta o “bom pastor”, com duas ovelhas a seus pés. Quatro painéis descrevem a história de Jonas: lançado do barco, emergindo da boca do *ketos*, dormindo sob a pérgola e sentado avistando Nínive. Alternando-se com as cenas de Jonas, quatro figuras (duas masculinas e duas femininas), permanecem em oração.

Observações ---

Imagem

Código #DB021

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Cristo e os Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 11.

Elementos Iconográficos A abside do *arcosolium* apresenta um jovem entronado (Cristo em majestade?). Abaixo da cena principal encontram-se figuras humanas incompreensíveis.

Observações ---

Imagem

Código #DB022

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Afresco do “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões 17.3 x 38.2 cm.

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 20

Elementos Iconográficos O pastor permanece entre suas ovelhas. Uma delas está sobre seus ombros. O cenário é rústico, sugerindo um paraíso idílico.

Observações ---

Imagem

Código #DB023

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Afresco com símbolos do pão e peixe

Subtítulo ---

Dimensões 11.7 x 26.3 cm.

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 25

Elementos Iconográficos Sobre a parede do *cubiculum* um peixe e uma cesta de pão (duplicados). Referência ao milagre da multiplicação.

Observações A área tornou-se importante por conter o corpo do mártir Papa Cornelius (morto em 253).

Imagem

Código #DB024

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título o “Bom Pastor”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 38

Elementos Iconográficos O pastor carrega uma ovelha em seus ombros. Caprinos e Aves adornam a cena, assim como elementos vegetais. O cenário dialoga com o paraíso idílico.

Observações ---

Imagem

Código #DB025

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Afresco com um *fossor* (cavador da tumbas)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV(tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 43

Elementos Iconográficos Este pequeno afresco representa um *fossor*, o cavador de tumbas e covas.

Observações ---

Imagem

Código #DB026

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Abraão com seus três visitantes

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 48

Elementos Iconográficos Uma figura masculina idosa (Abraão) recebe três jovens.

Observações ---

Imagem

Código #DB027

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Ressureição de Lázaro

Subtítulo ---

Dimensões 0.80 x 1.1 m.

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 22

Elementos Iconográficos Um jovem segurando uma varinha aponta para um corpomumificado. Ao redor do corpo, o esquema de um abrigo/ túmulo.

Observações ---

Imagem

Código #DB028

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Adão e Eva

Subtítulo ---

Dimensões 0.70 x 1 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Coemeterius Maius, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 23

Elementos Iconográficos Paineis retangulares com dois jovens (homem e mulher) entre uma formação vegetal. Dois pássaros adornam a cena.

Observações ---

Imagem

Código #DB029

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Adão e Eva após o pecado

Subtítulo ---

Dimensões 0.84 x 1.14 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Via Latina

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig 24

Elementos Iconográficos Dois jovens (homem e mulher) vestem-se com pele de animal.

Observações ---

Imagem

Código #DB030

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título o “Bom Pastor”

Subtítulo ---

Dimensões 0.71 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig 28.

Elementos Iconográficos Jovem em túnica curta carrega nos ombros uma ovelha, enquanto outros animais o seguem. Na mão esquerda, carrega uma cesta.

Formações vegetais adornam a figura.

Observações ---

Imagem

Código #DB031

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Jonas lançado à baleia

Subtítulo ---

Dimensões 1,0 x 0,72 m

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Hipogeu sincrético dos Aurélios, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig.31

Elementos Iconográficos De um barco, um homem lança outro ao mar (Jonas). Outras duas figuras observam.

Observações ---

Imagem

Código #DB032

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Caim e Abel levam oferendas

Subtítulo ---

Dimensões 0.84 x 1.14 m

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig 37.

Elementos Iconográficos Dois jovens carregam oferendas. Com um deles é possível identificar um cordeiro.

Observações ---

Imagem

Código #DB033

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida do Cristo

Título Jesus cura a mulher com doença de sangue

Subtítulo ---

Dimensões 0.52 x 0.62 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 51

Elementos Iconográficos Um jovem estende a mão a uma mulher, que lhe toca a túnica e cobre o rosto.

Observações ---

Imagem

Código #DB034

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Orante

Subtítulo ---

Dimensões 0.92 x 0.67 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas dos Giordanni, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig 58

Elementos Iconográficos Uma mulher velada estende as mãos em oração.

Observações ---

Imagem

Código #DB035

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Eros

Subtítulo ---

Dimensões 0.33 x 0.42 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 91

Elementos Iconográficos Uma pequena criança nua em meio a um campo colhe flores em uma cesta.

Observações ---

Imagem

Código #DB036

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título o “Bom Pastor”

Subtítulo ---

Dimensões 0.27 x 1.30 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1996: fig. 94

Elementos Iconográficos Afresco bastante danificado, porém os contornos levam à cena pastoril. O pastor, com uma ovelha nos ombros, está cercado pelo rebanho em uma paisagem idílica.

Observações ---

Imagem

Código #DB037

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Pássaros e Vaso

Subtítulo ---

Dimensões 0.75 x 0.80 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 75

Elementos Iconográficos Dois pássaros em frente a um vaso.

Observações ---

Imagem

Código #DB038

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título detalhe do teto, o “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 76

Elementos Iconográficos O teto da cripta decora-se em uma formação circular, cujo centro encontra-se a imagem do pastor. Ao redor da figura central guirlandas, formações vegetais simples e pássaros adornando a cena. O motivo é o paraíso idílico.

Observações ---

Imagem

Código #DB039

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Jonas lançado à baleia

Subtítulo ---

Dimensões 0.40 x 0.58 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 78

Elementos Iconográficos De um barco, duas figuras masculinas lançam outra (Jonas), para fora do barco. No mar, a figura de um monstro (ketos/ a baleia) o aguarda.

Observações ---

Imagem

Código #DB040

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Cabeça num medalhão (detalhe)

Subtítulo ---

Dimensões 0.53 cm

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 79

Elementos Iconográficos Esta imagem é um detalhe da *Capella Greca*. O busto de um jovem adornado por formações vegetais. Provável alegoria de uma estação.

Observações ---

Imagem

Código #DB041

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Entrada do cubículo do “bom pastor”, visão geral

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 80

Elementos Iconográficos Esta imagem fornece a visão geral da decoração das catacumbas mais antigas. As paredes são pintadas de branco, enquanto a separação de cenas e quadros reveste-se de linhas verdes e vermelhas.

Observações ---

Imagem

Código #DB042

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Pássaros e Vinha

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Mausoléu de São Sebastião, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 81.

Elementos Iconográficos Pássaros acompanham cena com uma vinha. Alguns bicam os frutos que pendem de uma vasilha.

Observações ---

Imagem

Código #DB043

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Visão geral do *arcosolium* de Orfeu entre os animais

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 83

Elementos Iconográficos Na visão geral deste *cubiculum* encontra-se a figura de um Orfeu, munido *arcosolium* estão duas figuras masculinas danificadas, sem identificação possível.

Observações ---

Imagem

Código #DB044

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Orfeu entre os animais

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 84

Elementos Iconográficos Uma figura humana sentada (Orfeu?) segura uma flauta, enquanto o rebanho descansa a seu lado.

Observações ---

Imagem

Código #DB045

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Jonas lançado à baleia

Subtítulo ---

Dimensões 0.60 x 0.46 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 100

Elementos Iconográficos De um barco, uma figura masculina é lançada à água (Jonas), enquanto outras duas seguram-se ao barco e observam. Ao mar, um monstro (ketos/ a baleia) espera atentamente.

Observações ---

Imagem

Código #DB046

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Os três hebreus na fornalha

Subtítulo ---

Dimensões 0.50 x 0.87 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica ---

Elementos Iconográficos Três jovens vestidos de azul e com indumentária que se refere ao mundo persa colocam-se em posição de oração. Acima, um pombo carrega uma rama.

Observações ---

Imagem

Código #DB047

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Batismo de Jesus

Subtítulo ---

Dimensões 0.76 x 0.40 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 102

Elementos Iconográficos Água é derramada sobre uma figura nua, enquanto outra figura (totalmente danificada) toca-lhe a cabeça com as mãos. Ao alto, um pombo carrega uma rama (Espírito Santo?).

Observações ---

Imagem

Código #DB048

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Banquete Eucarístico

Subtítulo Ágape (?)

Dimensões 0.65 x 1.15 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 105

Elementos Iconográficos Sete figuras humanas em frente a uma mesa em forma de sigma. À mesa bandejas.

Observações ---

Imagem

Código #DB049

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Banquete Eucarístico *fraccio panis*

Subtítulo Ágape

Dimensões 0.78 x 1.80 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 111

Elementos Iconográficos Detalhe de um *arcosolium*. Cena de banquete, a qual é possível identificar homens, mulheres e crianças. Uma figura bebe, enquanto outra se estica sobre a mesa. Uma inscrição informa “ÁGAPE”, o banquete celeste.

Observações ---

Imagem

Código #DB050

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Banquete Eucarístico *fraccio panis*

Subtítulo Ágape (?)

Dimensões 0.37m x 2.10 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 110

Elementos Iconográficos Sete figuras humanas sentadas em frente a uma mesa. É possível identificar figuras masculinas e femininas. Sobre a mesa, bandejas.

Observações Pintura presente na sala conhecida como *Capella Greca*

Imagem

Código #DB051

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título História de Suzana

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 113

Elementos Iconográficos Quatro figuras humanas. À direita, duas mulheres cobrem outra (Suzana). À esquerda, duas figuras, uma certamente feminina (Suzana), colocam-se em oração.

Observações ---

Imagem

Código #DB052

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título História de Suzana

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 114

Elementos Iconográficos Quatro figuras humanas. A central, uma mulher (Suzana) está em posição de oração. Duas outras (à direita) a apontam, enquanto outra (à esquerda) observa.

Observações ---

Imagem

Código #DB053

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão/ Cenas da vida de Cristo

Título *Cubiculum della Velatio*

Subtítulo ---

Dimensões 0.80 x 2 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 115

Elementos Iconográficos Três figuras aparecem neste *cubiculum*. À esquerda um homem jáidoso (*magister*) ensina seus discípulos, ao centro uma orante (*donna velata*) e à direita uma mãe com uma criança (a Virgem?).

Observações ---

Imagem

Código #DB054

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título *Magister* (detalhe #053)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 116

Elementos Iconográficos Uma figura humana, um homem mais velho (mestre?), está sentado, enquanto outras duas figuras o acompanham (discípulos?).

Observações ---

Imagem

Código #DB055

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Mãe com criança (Virgem?) (detalhe #053)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 117

Elementos Iconográficos Uma mulher sentada segura uma criança em seus braços (a Virgem e o menino?).

Observações ---

Imagem

Código #DB056

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título *Donna Velata* (detalhe #053)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Catacumbas de Priscila, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 114

Elementos Iconográficos Detalhe da imagem #DB053. Orante conhecida como *Donna Velata*.

Observações ---

Imagem

Código #DB057

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Jovem em oração

Subtítulo ---

Dimensões 0.98 x 0.56 m

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumas de Trassone, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 118

Elementos Iconográficos Uma jovem, apenas o busto, ergue-se em posição de oração em um cenário adornado por formações vegetais (o paraíso?).

Observações A inscrição “DIONYSAS INIACE” pode identificar uma mártir.

Imagem

Código #DB058

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Orante

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Coemeterium Maius, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 120

Elementos Iconográficos Uma figura feminina em posição de oração (orante) entre formações vegetais.

Observações ---

Imagem

Código #DB059

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Chegada de Jacó e seus filhos ao Egito

Subtítulo ---

Dimensões 0.84 x 1.68 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 36

Elementos Iconográficos Três carroças puxadas por bois levam figuras humanas até uma construção que simboliza uma cidade fortificada.

Observações ---

Imagem

Código #DB060

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Hércules e a Hydra

Subtítulo---

Dimensões 0.85 x 0.85 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig.87

Elementos Iconográficos Uma figura humana masculina despida (Hércules) prepara-se para destruir o monstro de várias cabeças (Hydra).

Observações ---

Imagem

Código #DB061

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Hércules no Jardim das Hespérides

Subtítulo ---

Dimensões 0.85 x 0.85 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 35

Elementos Iconográficos Uma figura humana masculina despida (Hércules) encontra a serpente dependurada em uma árvore.

Observações ---

Imagem

Código #DB062

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Cristo Hélios

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Necrópole sob a Igreja de São Pedro, Vaticano.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 74

Elementos Iconográficos Cepas de vinha envolvem a figura de Cristo com atributos de Apolo: a quadriga e os cavalos. Os raios que emanam da figura central identificam-no com o Sol (Hélios).

Observações ---

Imagem

Código #DB063

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Abóboda com Pinturas

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Pretestato, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 77

Elementos Iconográficos Visão geral da cripta de São Gennaro

Observações ---

Imagem

Código #DB064

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Alegoria do Inverno

Subtítulo ---

Dimensões largura de 3.38m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Pretestato, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 90

Elementos Iconográficos Cena de colheita (inferior). Três figuras humanas colhem frutos.

Pássaros e ornamentos vegetais dispõem-se na parte superior do quadro.

Observações ---

Imagem

Código #DB065

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Colheita de cereais

Subtítulo ---

Dimensões 0.56 x 0.50 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Pretestato, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 92

Elementos Iconográficos Uma figura humana (ou um *Putti*) despida colhe trigo.

Observações ---

Imagem

Código #DB066

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Pássaros (detalhe #064)

Subtítulo ---

Dimensões largura 0.55 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Pretestato, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 93

Elementos Iconográficos Um ninho de pássaros é guardado por um pássaro maior. Outropássaro está sobre a guirlanda, possivelmente cantando.

Observações ---

Imagem

Código #DB067

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sermão da Montanha(?)

Subtítulo ---

Dimensões 0.93 x 0.70 m

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Hipogeu ecumênico dos Aurélios, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 107

Elementos Iconográficos Na parte superior da imagem um homem (pastor / Cristo?) lê um pergaminho. Na parte inferior, caprinos.

Observações ---

Imagem

Código #DB068

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Sala N visão de entrada

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 229

Elementos Iconográficos A entrada dessa sala demonstra a decoração das catacumbas tardias, bem mais adornadas. O *arcosolium* possui a cena de Alceste e veem-se pavões e pequenos Eros (superiores) segurando guirlandas.

Observações ---

Imagem

Código #DB069

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Cristo entre os Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões 0.33 x 1.30 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Hipogeu ecumênico dos Aurélios, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 230

Elementos Iconográficos Um jovem coloca-se na posição central e segura um pergaminho.

Outros jovens, de aparência e vestuário bastante semelhantes,escutam-no.

Observações ---

Imagem

Código #DB070

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Veneranda introduzida ao céu por Santa Petronília.

Subtítulo ---

Dimensões 1.03 x 0.80 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 231

Elementos Iconográficos A falecida Veneranda (em primeiro plano e de véu), segundo inscrição, é conduzida ao céu por outra figura feminina, a mártir Petronília. A cena possui também objetos inidentificáveis.

Observações ---

Imagem

Código #DB071

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem/ Monograma Cristão

Título Virgem orante com o menino

Subtítulo mulher velada com seu filho

Dimensões 0.53 x 1.60 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Coemeterius Maius, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 232

Elementos Iconográficos Uma mulher velada (Virgem?) em posição de oração com um menino (Jesus?).

Observações ---

Imagem

Código #DB072

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Cristo entre os apóstolos e mártires

Subtítulo ---

Dimensões 2.20 x 2.40 m

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 234

Elementos Iconográficos Na parte superior da imagem há a figura central de Cristo entronado entre os apóstolos Pedro e Paulo. Ao redor de si encontram-se as letras gregas alfa e ômega (o princípio e o fim). Abaixo está o cordeiro santo e os mártires Pedro, Marcelino, Gorgônio e Tibúrcio.

Observações ---

Imagem

Código #DB073

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Cristo (detalhe #DB072)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 233

Elementos Iconográficos Este detalhe da imagem #DB072 revela o Cristo barbado, de aspecto maduro, triunfante e em gesto de sabedoria.

Observações ---

Imagem

Código #DB074

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Santos mártires Marcelino e Tibúrcio (detalhe #DB072)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 236

Elementos Iconográficos Detalhe da figura #DB072 revela a imagem de dois santos mártires, segundo inscrições, Marcelino (que dá nome a catacumba) e Tibúrcio.

Observações ---

Imagem

Código #DB075

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Busto de Cristo (detalhe)

Subtítulo ---

Dimensões 0.60 x 0.72 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Comodilla, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 237

Elementos Iconográficos Cristo barbado com auréola. Ao redor de si encontram-se as letras gregas alfa e ômega (o princípio e o fim).

Observações ---

Imagem

Código #DB076

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Cristo ensinando entre os apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões 0.38 x 1.30 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 238

Elementos Iconográficos Um jovem em gesto de eloquência prega para outras figuras masculinas, relativamente mais jovens.

Observações ---

Imagem

Código #DB077

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Daniel na cova dos leões

Subtítulo ---

Dimensões 0.77 x 0.66 m

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Catacumbas dos Giordani, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 239

Elementos Iconográficos Em posição de oração uma figura masculina despida encontra-se entre dois leões.

Observações ---

Imagem

Código #DB078

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Santo em oração

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Confessionário sob a basílica de São João e São Paulo, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 243

Elementos Iconográficos Uma figura masculina em posição de oração. Aparentemente sobre rochedos. Um mártir (?).

Observações ---

Imagem

Código #DB079

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Víbia introduzida ao céu pelo *Angelus Bonus*

Subtítulo ---

Dimensões 1,12 x 1 m

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Hipogeu de Vibia, galeria contínua ao cemitério de Pretestato, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 245

Elementos Iconográficos Segundo inscrições presentes na imagem, *Angelus Bonus* conduz uma figura feminina velada (Vibia) para um local de banquete idílico.

Observações ---

Imagem

Código #DB080

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento/ Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Ascensão de Elias e o “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões 0.90 x 1.50 m

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 248

Elementos Iconográficos À direita, o pastor observa suas ovelhas. À esquerda, uma figura masculina em trajes rústicos observa uma carruagem em ascensão (Elias?).

Observações ---

Imagem

Código #DB081

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Aristóteles (?) entre seus discípulos.

Subtítulo ---

Dimensões 1.68 x 2 m

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 249

Elementos Iconográficos Um mestre com torso descoberto ensina discípulos que observam a dissecação de um cadáver.

Observações ---

Imagem

Código #DB082

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão

Título Alceste em frente a Hércules e Cérbero (detalhe #DB068)

Subtítulo ---

Dimensões 0.91 x 1.60m

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 251

Elementos Iconográficos O detalhe deste *Arcosolium* mostra Alceste entre Hércules e Cérbero, sendo resgatada do mundo inferior. Outra figura masculina, provavelmente infernal, os observa.

Observações ---

Imagem

Código #DB083

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Ressureição de Lázaro

Subtítulo ---

Dimensões Roma

Procedência Século IV (tardio)

Período Catacumbas de via Latina, Roma.

Proprietário Grabar, 1966: fig. 256

Referência Bibliográfica

Elementos Iconográficos Em destaque um jovem com uma varinha aponta para a figura de um corpo mumificado que parece sair do túmulo. Atrás, diversas pessoas o observam. Ao fundo, uma figura masculina mais velha aponta para uma mão flamejante, cuja direção se dá para uma coluna.

Observações ---

Imagem

Código #DB084

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título A travessia do Mar Vermelho

Subtítulo ---

Dimensões --

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 257

Elementos Iconográficos Do lado esquerdo da imagem um exército avança. Do lado direito um jovem (Moisés) com seu cajado aponta para o Mar. Imagem bastante danificada.

Observações ---

Imagem

Código #DB085

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Imagem neutra decorativa

Título Visão geral do *Cubiculum* N

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 258

Elementos Iconográficos A decoração do *cubiculum* demonstra o refinamento das últimas catacumbas. No *arcosolium* referenciado, Eros adorna uma cena de morte.

Observações ---

Imagem

Código #DB086

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Jesus com a Samaritana

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: 260

Elementos Iconográficos No centro da figura um poço. À esquerda uma mulher (samaritana) retira água do poço. À direita um jovem, pelo gesto, conversa com ela (Jesus).

Observações ---

Imagem

Código #DB087

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Ressureição de Lázaro

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica

[http://jongerlo.org/images/catacombe_via_latina_lazarus_\(02\)_LR.jpg](http://jongerlo.org/images/catacombe_via_latina_lazarus_(02)_LR.jpg)

Elementos Iconográficos Um jovem empunha a varinha em direção a um túmulo (Jesus).

Atrás de si, uma multidão o acompanha.

Observações ---

Imagem

Código #DB088

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título O sacrifício de Isaac

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: 252

Elementos Iconográficos Na parte superior da cena, um homem idoso (Abraão) prepara o instrumento para o sacrifício junto a um altar. A seu lado (Isaac), acompanhado um de um asno.

Observações ---

Imagem

Código #DB089

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Banquete Eucarístico *fraccio panis*

Subtítulo Ágape

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de Via Latina, Roma

Referência Bibliográfica http://www.thegoldenrule.name/Dionysus_AgapeSigmaCouch/Dionysus

Elementos Iconográficos Quatro figuras humanas dispõem-se ao redor de uma mesa em banquete. Outra figura, aparentemente feminina, serve a mesa. A inscrição revela a palavra “ÁGAPE”.

Observações ---

Imagem

Código #DB090

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Banquete Eucarístico *fraccio panis*

Subtítulo Ágape

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Catacumbas de São Pedro e Marcelino, Roma

Referência Bibliográfica http://www.the-goldenrule.name/Orgy_Council_of_Laodicea

Elementos Iconográficos Quatro figuras humanas dispõem-se ao redor de uma mesa em banquete. Estão deitados. Outra figura traz mais alimentos à mesa.

Observações ---

Imagem

Código #DB091

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Cristo (?) Orfeu (detalhe #043)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Catacumbas de Domitilla, Roma

Referência Bibliográfica

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/immagine/00010/5648OP9732.jpg>

Elementos Iconográficos Orfeu (vestido à maneira oriental) segura instrumentos musicais.

Observações ---

Imagem

Código #DB092

Suporte Afresco

Material Pintura

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Afresco com Moisés e Pedro

Subtítulo ---

Dimensões 1.87 x 2.36 m

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Catacumbas de São Calisto, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 61

Elementos Iconográficos A primeira figura à esquerda é um jovem que desamarra a sandália, provavelmente Moisés na presença de Deus (nota-se a seu redor os arbustos que se incendiam). A segunda figura que com uma vara retira água da pedra, enquanto outro a recebe, ingenuamente pode parecer Moisés, mas na realidade é Pedro, miraculosamente produzindo água na prisão e batizando seu carcereiro.

Observações ---

Imagem

Código #DB093

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de Via Salaria

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Museu piocristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica <http://campus.belmont.edu/honors/SarcPix/SarcPix.html>

Elementos Iconográficos Dois carneiros laterais adornam o sarcófago. A figura central é o “bom pastor”, seguido a sua direita por uma orante. As duas figuras maiores parecem ser os patronos da obra. À esquerda, um homem lê um pergaminho para outros. À direita a matrona romana junto a uma criada parece ouvir o pastor. Embora nãoevidentemente cristão, este sarcófago é um dos mais antigosexemplos de figurações que sugerem o cristianismo.

Observações ---

Imagem

Código #DB094

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Fronte de Sarcófago com Jonas e Cenas de Cristo

Subtítulo ---

Dimensões 69 x 223 x 19 cm

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Museu piocristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 39

Elementos Iconográficos Ao centro está a história de Jonas, descrita em três episódios adjacentes. Primeiro, Jonas é lançado do barco. O monstro marinho (*ketos*) espera com aspresas à mostra. O monstro aparece uma segunda vez, vomitando Jonas em direção à praia. Em cima, Jonas descansa sob o vinhedo e uma pequena figuraa seu lado é Noé, recebendo em sua arca animais. Na continuação da cenas superior, Jesus, acompanhado por seus discípulos, está em frente à tumba de Lázaro e ressuscita-o dos mortos. No centro superior vemos cenas de Pedro, escapando da prisão e produzindo água para o batismo.

Observações Descoberto no cemitério Vaticano no final do século XVI.

Imagem

Código #DB095

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão / Cenas narrativas do Antigo

Título Sarcófago de Santa Maria Antiqua

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Igreja de Santa Maria Antiqua, Roma

Referência Bibliográfica Snyder, 2003: plate 13

Elementos Iconográficos Ao centro encontra-se um estudante das leis, provavelmente o dono do sarcófago. Imediatamente a seu lado estão um “bom pastor” e uma orante. À esquerda está o ciclo iconográfico de Jonas e à extrema direita uma cena de batismo (Jesus?).

Observações ---

Imagem

Código #DB096

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Fronte de sarcófago com cenas bíblicas

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma (?)

Período Século III (tardio)

Proprietário Museu Civico, Velletri

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 5

Elementos Iconográficos Três figuras maiores dispõem-se em primeiro plano. À esquerda o “bom pastor”, no centro uma orante e à direita um jovem descansando. Ligadas a estas cenas bíblicas: Daniel na cova dos leões, ciclo iconográfico de Jonas, Adão e Eva, Noé e a multiplicação de pães e peixes.

Observações ---

Imagem

Código #DB097

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Moisés e os israelitas cruzando o Mar Vermelho

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 54

Elementos Iconográficos A imagem narrativa mostra a cena de Moisés e os israelitas, escapando do Egito. Na extrema esquerda o exército do faraó em cavalaria. Ao centro, Moisés abre o mar com uma vara. Na extrema direita, os israelitas salvos e Moisés fechando o mar.

Observações ---

Imagem

Código #DB098

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago infantil com ressurreição de Lázaro e adoração dos Magos

Subtítulo ---

Dimensões 34 x 87 x 8 cm

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Museu Piocristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 41

Elementos Iconográficos A cena da extrema esquerda mostra Jesus ressuscitando Lázaro dos mortos. Do centro para a direita, os magos trazem presentes para o menino Jesus no colo da Virgem.

Observações Descoberto em fins do século XVI no cemitério Vaticano

Imagem

Código #DB099

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago com cenas de milagre

Subtítulo ---

Dimensões 52 x 215 x 60 cm

Procedência Roma (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Musée National des Antiquités d'Alger, Algéria

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 47

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Sete cenas o adornam. Da direita para a esquerda: a negação de Pedro, a cura do cego, a multiplicação dos pães e peixes, Cristo entronado “rei dos céus”, cura da mulher com doença de sangue, milagre de Caná e Daniel mantando o dragão da Babilônia.

Observações Descoberto em 1857 na necrópole romana em Dellys, na costa da Algéria há 90 km de Alger. Spier (2007: 221) sugere que a adição de uma cena do Antigo Testamento intende demonstrar a presença do Cristo-Logos junto a Daniel na vitória sobre o mal.

Imagem

Código #DB100

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago com a *Traditio Legis*

Subtítulo ---

Dimensões 72 x 224 x 52 cm

Procedência Roma (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Musée d'Arles et de la Provence Antiques, Arles

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 64

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Ao centro Cristo com barba e longos cabelos coloca-se sobre os montículos rochosos do paraíso, cercado por ovelhas. Cristo levanta sua mão direita em gesto de fala e segura um pergaminho em sua mão esquerda aproximando-o de Pedro (no nicho imediato à direita). Nos nichos próximos à Cristo apóstolos acompanham a cena, alguns deles segurando pergaminhos. Nos nichos dos apóstolos também aparecem ovelhas. A cena de Jesus entregando a lei para Pedro juntamente com Paulo é identificada pela expressão *Taditio Legis* e faz muito sentido para a Sé romana. No nicho da extrema direita Jesus lava os pés de Pedro, o qual sentado protesta a ação. No nicho da extrema esquerda Jesus imberbe está em frente a Pilatos, o qual vira a cabeça e suas mãos em resposta.

Observações Sarcófago sem tampa.

Imagem

Código #DB101

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de friso duplo com retrato do falecido

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 56

Elementos Iconográficos Nesta peça de friso duplo aparece a tradição pagã em sarcófagos de um medalhão central com a figura do falecido e algum parente próximo, geralmente a esposa. O falecido segura um pergaminho (elemento de sua distinção social) e faz gesto de sabedoria. A esposa segura seu outro braço, dando-lhe apoio. Diversas cenas cristãs do Novo Testamento estão à direita: Jesus ressuscita Lázaro, a negação de Pedro, Jesus cura o cego, o sacrifício de Isaac, Ressurreição de Ezequiel, *Traditio Legis*. No friso inferior da esquerda para a direita: Pedro retira água das rochas, a prisão de Pedro, O milagre de Caná, Jesus cura a mulher com doença de sangue, Daniel na cova dos Leões, o milagre dos Pães e Peixes, Jesus cura o paralítico.

Observações ---

Imagem

Código #DB102

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Junius Bassus, prefeito de Roma

Subtítulo ---

Dimensões 2.34 x 1.42 m

Procedência Roma

Período 359 d.C.

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 273

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares em friso duplo. No friso superior, da esquerda para a direita: o sacrifício de Isaac, a prisão de São Pedro, Cristo entronado *Traditio Legis*, a prisão de Jesus e seu julgamento frente a Pilatos. No friso inferior, da esquerda para a direita: Jó em aflição, Adão e Eva, Cristo entrando em Jerusalém, Daniel na cova dos leões e a prisão de São Paulo.

Observações A tampa deteriorada do sarcófago contém a seguinte inscrição: “Junius Bassus, um homem do mais alto nível, que viveu 42 anos, 2 meses, em sua prefeitura da cidade, recente batizado, foi a Deus no oitavo dia das calendas de Setembro, sendo cônsules Eusebio e Hypatius (25 de agosto de 359)”.

Imagem

Código #DB103

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de motivos pagãos e cristãos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Musée d l'Arles et de la Provence Antiques, Arles

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 143

Elementos Iconográficos Este sarcófago apresenta motivos comuns a sarcófagos pagãos do período, como o pescador (extrema esquerda) e o filósofo (extrema direita). No entanto, duas figuras vindas do mundo pagão agregam ensinamentos cristãos, a orante e o “bom pastor”. Infelizmente a figura central está deteriorada, mas possivelmente uma matrona romana e sua criada.

Observações --

Imagem

Código #DB104

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Cristo sobre uma personificação do Cosmos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu do Lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 276

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Ao centro, Cristo de longos cabelos, mas imberbe, está sobre uma personificação do Cosmos, enquanto com o braço esquerdo estende o pergaminho com a lei (*Traditio Legis*) para Pedro (no nicho imediatamente à direita). Nos dois nichos imediatamente à esquerda, apóstolos observam a cena. Na extrema esquerda, o sacrifício de Isaac. Na extrema direita, o julgamento de Cristo frente a Pilatos.

Observações ---

Imagem

Código #DB105

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de Baebia Hertofila

Subtítulo ---

Dimensões tampa 2.15 x 0.36 m ; cuba 2.15 x 0.90 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Musei delle Terme, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 123

Elementos Iconográficos Este sarcófago estrilado complementa-se em seu friso com o medalhão em que contém a figura dos esposos. Imediatamente abaixo a figura de um pastor, representando o idílico. A tampa possui duas cenas: à esquerda a possível história de Jonas: lançado do barco, engolido pelo monstro e descansando sob a videira; à direita cena de banquete, *fractio Panis* (?).

Observações ---

Imagem

Código #DB106

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão

Título Ariane e Putti

Subtítulo ---

Dimensões 2.10 x 0.91 m

Procedência Nápoles

Período Século III (meados)

Proprietário Museo nazionale, Napoli

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 125

Elementos Iconográficos No centro do sarcófago um figura feminina repousa nos mesmo gestos que fazem lembrar o mito de Endimiôn ou a figuração que os cristãos usaram para representar a história de Jonas. Seria Ariadne ou Ariane (?). Pequenos Putti adornam o friso, brincando em volta de folhas de videira.

Observações ---

Imagem

Código #DB107

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago estrilado com filósofos e pastor

Subtítulo ---

Dimensões 2.80 x 1.20 m

Procedência Itália (?)

Período Século III (tardio) (?)

Proprietário catedral de Tolentino

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 129

Elementos Iconográficos Este sarcófago estrilado, conta com dois filósofos em cada canto da peça, segurando pergaminhos e fazendo gesto de sabedoria. Ao centro encontra-se a figura do pastor, carregando uma ovelha nos ombros. Na tampa encontram-se outras figuras que seguram pergaminhos (referência ao falecido?).

Observações ---

Imagem

Código #DB108

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago com o retrato do falecido adornado com gênios, pastores e músicos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig.267

Elementos Iconográficos Ao centro do sarcófago encontra-se o falecido, segurando um pergaminho (elemento de distinção social). Ao seu redor encontramos dois gênios e ao lado pastores. Em cada canto da cena, músicos.

Observações ---

Imagem

Código #DB109

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Aurélio

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 268

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo. Na parte superior à esquerda encontra-se a figura do falecido, segurando um pergaminho e adornado por dois *putti*. Continuando na parte superior, cena narrativa da história de Jonas. Na parte inferior à esquerda, adoração dos magos, ao centro Daniel na cova dos leões, Adão e Eva. No canto extremo à direita, Jesus cura o cego.

Observações ---

Imagem

Código #DB110

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago de Cristo e a Cruz

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário San Giovanni in vale, Verona

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 283

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo, entretanto o inferior mostra-se maior que o superior. No friso superior encontram-se imagens de Eros e algumas cenas do Antigo Testamento: Daniel na cova dos leões e o sacrifício de Isaac. No friso inferior, cenas da vida de Jesus. Ao centro, Cristo sobre o montículo rochoso do paraíso. Os apóstolos a seu lado são provavelmente Pedro e Paulo. Um deles, segura a cruz. As demais cenas, da esquerda para a direita, são: Jesus e a Samaritana, Jesus e o centurião de Cafarnaum, Jesus e a Cananea e o beijo de Judas.

Observações ---

Imagem

Código #DB111

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago do “Bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 287

Elementos Iconográficos Três figuras maiores de pastores carregando ovelhas nos ombros dispõem-se pela cena, um em cada canto e um ao centro. A decoração restante mostra um imenso vinhedo, onde diversos *Amores* brincam, colhem frutos e repousam. Naturalmente, uma cena do paraíso idílico.

Observações ---

Imagem

Código #DB112

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago da adoração da cruz

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 296

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares, porém com uma sofisticação. Nolugar de colunas que separam as cenas, árvores com pássarosfazem a separação. A imagem central traz a adoração da cruz por dois soldados, provavelmente o primeiro exemplo deste gênero de figuração. Vê-se claramente em destaque o monograma cristão. Na extrema esquerda o ensinamento do apóstolo, Pedro (?). Em seguida, sua prisão. Na parte direita Jesus levado a Pilatos.

Observações ---

Imagem

Código #DB113

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago da Paixão

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 295

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. No centro do sarcófago, como na referência #DB112 a adoração da cruz por dois soldados. A seguir, cenas na Paixão de Cristo, como a coroação de espinhos, a entrega da cruz e Jesus diante Pilatos.

Observações ---

Imagem

Código #DB114

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Sarcófago de Probus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica <http://campus.belmont.edu/honors/SarcPix/SarcPix.html>

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Esta composição da corte é centrada em um Cristo imperial segurando uma cruz como um imperador faria com uma lança. Pedro e Paulo estão diretamente ao lado dele. Quatro figuras masculinas estão de cada lado, aqueles que levam pergaminhos podem representar os Evangelistas.

Observações ---

Imagem

Código #DB115

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Sarcófago de Cristo e seus Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário San Lorenzo fuori le mura, Roma.

Referência Bibliográfica <http://campus.belmont.edu/honors/SarcPix/SarcPix.html>

Elementos Iconográficos Um jovem, de cabelos compridos - Cristo como o Bom Pastor - está no centro, ladeado por seus 12 apóstolos. A seus pés estão 12 ovelhas representando a Igreja que o pastor e seus ajudantes estão a supervisionar.

Observações ---

Imagem

Código #DB116

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Stilicho (?)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Milão

Período Século V (meados)

Proprietário Basílica de Santo Ambrósio, Milão

Referência Bibliográfica Grabar, 1993 : plate 11

Elementos Iconográficos Este belo sarcófago possui em seu friso inferior Cristo entre seus apóstolos, em majestade e glória celeste. É um cristo jovem, imberbe. Nota-se ao fundo referência a uma cidade (Jerusalém celeste?). No friso superior, medalhão com a cena do falecido e referências à vida de Jesus (em frente a Pilatos, à esquerda e visitação dos magos à direita).

Observações ---

Imagem

Código #DB117

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago da visitação dos magos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Jensen, 2000: 81

Elementos Iconográficos Neste sarcófago, provavelmente infantil, cena de Jesus menino: a visitação dos magos e entre animais na manjedoura.

Observações ---

Imagem

Código #DB118

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Fragmento de Sarcófago Jesus ressuscita a filha de Jairo

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Jensen, 2000: 96

Elementos Iconográficos Neste fragmento encontram-se cenas da vida de Jesus – na manjedoura, sendo batizado por João no rio Jordão e ressuscitando a filha de Jairo.

Observações ---

Imagem

Código #DB119

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago "Jesus entra em Jerusalém"

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica Jensen, 2000: 117

Elementos Iconográficos Neste fragmento presencia-se a entrada de Cristo (montado em um asno) em Jerusalém. Notam-se várias figuras humanas que o aclamam.

Observações ---

Imagem

Código #DB120

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo / Motivo pagão adaptado a ensinamento cristão

Título Sarcófago com cenas de Cristo e Orante

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31410_0609_0800WS.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para direita: multiplicação de pães e peixes, um orante entre apóstolos, milagre de Caná e cena desconhecida. Cristo está jovem e imberbe.

Observações ---

Imagem

Código #DB121

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago Dogmático

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31427_0609_0725.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo. No canto superior esquerdo está a criação de Adão e Eva. Esta cena parece retratar a trindade (talvez a primeira descrição conhecida deste conceito não bíblico, por isso “dogmático”). Deus, o pai (sentado) aparece com dois homens. Todos os três homens têm rostos semelhantes. Esta cena da criação de Adão e Eva poderia, portanto, ser vista como uma indicação de que alguns cristãos primitivos viam a criação como um ato da divindade de três pessoas. Uma figura parece batizada. Na cena ao lado de Jesus estão Adão e Eva, com uma serpente enrolada em tronco de uma árvore próxima. Ainda no friso superior: do lado direito: milagre em Caná, a multiplicação dos pães, a ressurreição de Lázaro. No friso inferior: a adoração dos Magos, Jesus cura o menino cego, Daniel na cova dos leões, sendo servido por Habacuque, previsão de negação de Pedro, a prisão de Pedro, Pedro e a água milagrosa / batismo de seus carcereiros.

Observações Encontrado nas fundações da igreja de San Paolo fuori le mura, Roma.

Imagem

Código #DB122

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de três nichos por colunas – Jesus e a cruz

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31429_0609_0880WS.htm

Elementos Iconográficos Este pequeno sarcófago compõe-se de três nichos colunares. À esquerda, prisão de Pedro. Ao centro, Jesus jovem e imberbe segura a cruz acompanhado de Pedro e Paulo. À direita, prisão de Jesus.

Observações A cruz é um elemento moderno agregado ao sarcófago, a original perdeu-se.

Imagem

Código #DB123

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago com medalhão central

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31431_0609_0727WS.htm

Elementos Iconográficos O medalhão central em formato de concha, *imago clipeata*, traz o falecido segurando um pergaminho (elemento de distinção social). Logo abaixo, cena bucólica com pastores e ovelhas. Ao lado esquerdo o milagre de Moisés. À direita, Jesus ressuscita Lázaro. A seus pés, a irmã de Lázaro.

Observações ---

Imagem

Código #DB124

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago com cena de Jesus entrando em Jerusalém

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31461_0609_4440LM.htm

Elementos Iconográficos Neste Sarcófago todo cenário por de trás das figuras humanas é a cidade, provavelmente Jerusalém. Uma evolução do sarcófago em nichos se põe, uma vez que apenas sugere a existência deste elemento. Da esquerda para a direita: Jesus cura dois cegos, Jesus cura a mulher com fluxo de sangue, Jesus cura o paralítico de Betesda (superior central) e o paralítico deitado perto da piscina mágica (parte inferior central). Entrada de Jesus em Jerusalém com homens nas árvores (Zacheu de Jerecho?).

Observações ---

Imagem

Código #DB125

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo / Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago com orante central

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Piocristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31464_0609_4306LM.htm

Elementos Iconográficos Seguindo as imagens da esquerda para a direita: Milagre de Pedro vertendo água (restaurado como um homem segurando um pergaminho), Prisão de Paulo ou Pedro, Orante com a cabeça restaurada, Multiplicação dos pães, Jesus ressuscitando Lázaro.

Observações Sarcófago extensivamente restaurado.

Imagem

Código #DB126

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Adélfia

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados) c. 340

Proprietário Museo Archeologico Nazionale, Siracusa

Referência Bibliográfica Beckwith, 1979: fig. 27

Elementos Iconográficos Apresenta retratos em medalhão central de Adélfia e seu esposo ao centro e contido em um medalhão em forma de concha (*imago clipeata*). Na tampa, na região central, dois *genii* alados seguram a *tabula ansata*, a qual nomina a proprietária do sarcófago. Vários motivos veterotestamentários e cenas da vida de Cristo estão presentes. Na tampa, da esquerda para a direita, Pedro vertendo água da rocha, prisão de Jesus (?), Jesus na manjedoura (?). No friso superior, da esquerda para a direita: a Criação, a negação de Pedro, Jesus cura a mulher que verte sangue, sacrifício de Isaac, Jesus cura o cego, milagre da multiplicação de pães e peixes, Jesus ressuscita Lázaro. No friso inferior, da esquerda para a direita: história dos hebreus na fornalha, milagre de Jesus nas bodas de Caná, visitação dos magos, Adão e Eva, Jesus entrando em Jerusalém.

Observações Este sarcófago apresenta friso duplo e tampa adornada. O sarcófago conhecido como “de Adélfia”, embora atualmente em Siracusa, é provável que tenha sido produzido em alguma oficina em Roma.

Imagem

Código #DB127

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31472 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu PioCristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31472_0609_4293LM.htm

Elementos Iconográficos Figurações da esquerda para a direita: Deus fala com Adão e Eva, após o pecado; milagre de Caná, a cura do cego de nascença, Ezequiel e os ossos secos que retomam à vida, a negação de Pedro, Jesus cura o paralítico, sacrifício de Isaac, a prisão de Pedro, Pedro batiza seus carcereiros. Lado esquerdo (não mostrado): Daniel na cova dos leões e Noé com a pomba. Lado direito (não mostrado): Três jovens hebreus na fornalha ardente.

Observações ---

Imagem

Código #DB128

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Sarcófago 31475 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31475_0609_0848WS.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Cristo está no nicho central, o qual apresenta um galo sobre um tronco de árvore. Cristo segura um pergaminho e faz gesto de sabedoria e eloquência. O homem no nicho primeiro à esquerda é provavelmente Pedro. Os outros nichos aparentemente contêm outros discípulos. Oito conchas aparecem acima, contendo bustos de homens barbados (outros discípulos?).

Observações ---

Imagem

Código #DB129

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31482 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31482_0609_4314LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: Jesus ressuscita Lázaro, Adão e Eva, a multiplicação de pães e peixes, a cura do cego e a cura do paralítico.

Observações Sarcófago com pequenas restaurações.

Imagem

Código #DB130

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de Via Prenestina

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31485_0609_04382LM.htm

Elementos Iconográficos A frente do sarcófago mostra um pastor barbudo, cenas agrícolas e pastoris e uma mulher rezando (orante). A tampa mostra cenas de caça e um retrato de um homem cercado por *genii*. Este sarcófago pode ter pertencido a um cristão, mas não contém imagens excepcionalmente cristãs.

Observações ---

Imagem

Código #DB131

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago cristão com cena *Traditio Legis*

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31487_0000.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Da esquerda para a direita: cena do lava-pés, martírio de Pedro, Cristo dá a nova lei para Pedro, enquanto Paulo observa a *Traditio Legis* (centro). Jesus é preso e aparece diante de Pilatos. Pilatos lava as mãos depois de condenar Jesus (à direita).

Observações Sarcófago restaurado.

Imagem

Código #DB132

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Agapene

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31439_0000.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Acima de cada coluna, cenas de pequenos *putti* fazendo referência à colheita da uva. Da esquerda para a direita: o sacrifício de Isaac, Moisés recebe as leis de Deus, Jesus cura o cego, a negação de Pedro, Jesus cura a mulher que jorra sangue, a multiplicação de peixes e pães, Pedro faz verter água da rocha e batiza seus carcereiros. Lado esquerdo da tampa mostra Jesus com um rolo e os três jovens hebreus na fornalha ardente. A extremidade esquerda (não visível) descreve o pecado original (Adão e Eva).

Observações A inscrição a qual dois *genii* alados seguram (*tabula ansata*) informa – “Para minha querida Agapene mulher, que viveu com o marido 55 anos, um mês e cinco dias, e que foi sepultada em 23 de dezembro. Crestianus fez isso quando ele estava vivo”.

Imagem

Código #DB133

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31499 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31499_0609_4398LM.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de nichos colunares. Da esquerda para a direita: a multiplicação de pães e peixes, a negação de Pedro, Jesus entre dois apóstolos, milagre de Caná, a cura do paralítico.

Observações ---

Imagem

Código #DB134

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31208 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31508_0609_4284LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: Pedro verte água da rocha e batiza seus carcereiros, prisão de Pedro, milagre das bodas de Caná, um orante, Jesus cura o cego, Jesus cura o paralítico, Jesus cura a mulher com doença de sangue.

Observações ---

Imagem

Código #DB135

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago de Sabinus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31509_0609_0768WS.htm

Elementos Iconográficos Frente do sarcófago: Pedro atinge uma rocha com sua varinha, produzindo água para batizar seus carcereiros, prisão de Pedro, milagre de Caná (água em vinho), Orante feminino, cura de um menino cego, a multiplicação dos pães (sem peixes), a ressurreição de Lázaro e súplica de sua irmã. Lado esquerdo (não mostrado): Adão e Eva - o pecado original. Lado direito (não mostrado): Três jovens hebreus na fornalha ardente. Tampa (restauração parcial): *genii* alados, retrato do falecido, caçadores segurando um coelho, javali em cena de caça.

Observações A inscrição diz: “Ao merecido marido Sabino, que viveu 44 anos, 10 meses e 13 dias, em paz, sepultado em 26 de abril”.

Imagem

Código #DB136

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31527 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31527_0609_4282LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: Pedro atinge a rocha e verte água para o batismo de seus carcereiros, a prisão de Pedro, a negação de Pedro, a cura do paralisado, Jesus entre os apóstolos, Jesus cura o cego, milagre das bodas de Caná (água em vinho).

Observações ---

Imagem

Código #DB137

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago 51537 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31537_0609_04289LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: Pedro batiza seus carcereiros, prisão de Pedro, Ezequiel usa uma varinha para restaurar a vida aos ossos secos, o falecido na postura de um filósofo, Jesus cura o menino cego, multiplicação dos pães e peixes, entrada de Jesus em Jerusalém.

Observações ---

Imagem

Código #DB138

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago dos irmãos (?)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31546_0609_0685WS.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo, com a imagem central de dois homens dentro de uma concha (*imago clipeata*). No friso superior, da esquerda para a direita: a ressurreição de Lázaro, a negação de Pedro, Moisés recebe as leis de Deus, o sacrifício de Isaac, Pilatos lava suas mãos. Friso inferior, da esquerda para a direita: Pedro batiza seus carcereiros, Daniel na cova dos leões, Pedro prega aos seus carcereiros, Jesus cura o cego, milagre da multiplicação de pães e peixes.

Observações ---

Imagem

Código #DB139

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago do esposo e esposa

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio Cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31546_0609_0685WS.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo com imagem central de um medalhão contendo as figuras de um homem e mulher, prováveis esposos. No friso superior, da esquerda para a direita: multiplicação dos pães (sem peixe), a negação de Pedro, Moisés recebendo a lei de Deus, sacrifício de Isaac, a cura do cego e a ressurreição de Lázaro. No friso inferior, da esquerda para a direita: orante entre dois santos, prisão de Pedro, imagem inacabada ou deteriorada, Daniel na cova dos leões, milagre das bodas de Caná, Jesus cura o paralisado, Pedro faz verter água das rochas.

Observações ---

Imagem

Código #DB140

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago 31549 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31549_0609_4309LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: Jesus (como Deus) entre Adão e Eva (pós-pecado), Jesus cura o paralítico, milagre das bodas de Caná, Jesus entra em Jerusalém, Jesus cura o cego, Jesus com um discípulo e uma criança, a ressurreição de Lázaro.

Observações ---

Imagem

Código #DB141

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago 31553 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu PioCristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31553_0609_4319LM.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: o sacrifício de Isaac, Jesus cura o cego, Jesus cura o paralítico, a multiplicação dos pães e peixes, Jesus cura a mulher com a doença de sangue, Adão e Eva(o pecado original) e Jesus restaura vida ao morto, possivelmente, o filho da viúva de Nain.

Observações ---

Imagem

Código #DB142

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago 31558 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu PioCristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31558_0609_0854WS.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago em nichos colunares. Da esquerda para a direita: Jesus ressuscita o filho da viúva de Nain, Jesus cura a mulher com doença de sangue, os homens acusados em julgamento por Daniel, Daniel, Suzana ouve as acusações, Jesus cura o cego, milagre das bodas de Caná.

Observações ---

Imagem

Código #DB143

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago 31569 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31569_0609_00753WS.htm

Elementos Iconográficos Sarcófago de friso duplo, com medalhão central retratando o falecido. No friso superior, da esquerda para a direita: Jesus entra em Jerusalém, multiplicação dos pães (sem peixes), o cruzar do mar vermelho – Moisés com uma varinha. Friso inferior, da esquerda para a direita: Pedro batiza seus carcereiros, Pedro feito prisioneiro, a negação de Pedro, adoração dos magos com Jesus infante, Daniel na cova dos leões, Adão e Eva, Noé na arca esperando o pombo.

Observações ---

Imagem

Código #DB144

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31578 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31578_0609_00753WS.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: o sacrifício de Isaac, a cura do cego, a cura do paralítico.

Observações Sarcófago infantil.

Imagem

Código #DB145

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago 31579 Vaticano

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat_0609_0756WS.htm

Elementos Iconográficos Da esquerda para a direita: multiplicação de pães e peixes, a prisão de Pedro, Jesus cura o paralítico, orante (?), suplicação ao filósofo sentado.

Observações ---

Imagem

Código #DB146

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão / Cenas da vida de Cristo / Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago Ludovisi

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Pio-cristiano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat_0609_0756WS.htm

Elementos Iconográficos O painel central descreve uma cena de casamento inacabado onde a noiva e o noivo se estendem as mãos ante Juno, com Eros e Psique abaixo. Um pequeno painel no fundo parece mostrar dois *genii* assistindo uma briga de galos. O painel superior esquerdo mostra Ezequiel trazendo vida aos ossos secos. Cantoinferior esquerdo: Jesus (braço direito faltando) cura o menino cego. Superior direito: Jesus ressuscita Lázaro (ausente) e súplicas de sua esposa. Cantoinferior direito: Pedro batiza seus carcereiros acompanhados por uma figura desconhecida.

Observações Às vezes chamado de Sarcófago Ludovisi (para não ser confundido com o sarcófago de batalha Ludovisi no Palazzo Altemps).

Imagem

Código #DB147

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Monograma Cristão

Título Sarcófago de Sarigüzel

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Constantinopla

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu arqueológico, Istambul.

Referência Bibliográfica Beckwith, 1979: fig.33

Elementos Iconográficos Dois anjos seguram uma guirlanda com o monograma de Cristo em completa tradição clássica de representação. A posição dos braços, os detalhes das vestimentas e a fita sob a guirlanda dão uma completa sensação de espaço e harmonia.

Observações ---

Imagem

Código #DB148

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo/ Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Sarcófago de Marius Claudianus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat31516_0609_0781WS.htm

Elementos Iconográficos Na tampa, à esquerda: o pastor, Jesus na manjedoura, Jesus cura amulher com doença de sangue, sacrifício de Isaac, Moisés recebe a lei de Deus. Na tampa, à direita: dois *genii* seguram uma estrutura com a imagem do falecido, colheita de uva por alguns *putti*. No friso, da esquerda para direita: Pedro faz verter água das rochas, aprisão de Pedro, o milagre das bodas de Caná, um orante, a multiplicação dos pães (sem peixes), a cura do cego, Jesus entre os apóstolos e Jesus ressuscita Lázaro.

Observações ---

Imagem

Código #DB149

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Sarcófago cristão com cena *Traditio Legis*

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século V (meados)

Proprietário San Vitale, Ravena

Referência Bibliográfica Beckwith, 1979: fig. 32

Elementos Iconográficos A figura central é Cristo, com a parte superior deteriorada. Apenas notamos seus longos cabelos e auréola com o monograma cristão. Com a mão esquerda entrega a lei para Pedro (direita), enquanto à esquerda da cena Paulo os observa. Cristo está sobre um montículo rochoso, representando sua majestade. Adoram a cena dois apóstolos (?) e uma figura feminina (Madalena?).

Observações Originalmente descoberto no mausoléu de Gala Placídia em Ravena.

Imagem

Código #DB150

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Monograma Cristão

Título Sarcófago do arcebispo Teodoro

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (início)

Proprietário San Apollinare in Classe, Ravena

Referência Bibliográfica Beckwith, 1979: fig. 100

Elementos Iconográficos A tampa do sarcófago possui três guirlandas distribuídas assimetricamente: o monograma cristão central em destaque e dois pavões (eternidade?) em cada lado em frente a videiras.

Observações ---

Imagem

Código #DB151

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Detalhe de Sarcófago Pastor e Filósofo

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Provença

Período Século III (meados)

Proprietário Eglise Saint Sauver, Brignoles.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 21

Elementos Iconográficos Neste detalhe de sarcófago observa-se cena bucólica - o pastorcarrega sua ovelha nos ombros, enquanto o filósofo prega encostado na rocha.

Observações ---

Imagem

Código #DB152

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Detalhe de Sarcófago Orante entre árvores

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (meados)

Proprietário Museu Vila Torlonia, Roma.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 26

Elementos Iconográficos Entre árvores e pássaros, cena bucólica, uma orante feminina em posição de oração.

Observações ---

Imagem

Código #DB153

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Detalhe de Sarcófago colheita por *amores*

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museu lateranense, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 30

Elementos Iconográficos Neste detalhe de um sarcófago de friso duplo, vários *Amores* são retratados em cena de colheita, seja de uvas, seja de cereais; alguns em cena de caça e outrossão músicos. Ideal bucólico.

Observações ---

Imagem

Código #DB154

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Detalhe de Orante e Filósofo

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (início)

Proprietário Palazzo Sanseverino, Roma (orante) e catedral de Tolentino (filósofo)

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 97 e 98

Elementos Iconográficos Orante feminina e Filósofo (detalhe do pergaminho em sua mão).

Observações ---

Imagem

Código #DB155

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Detalhe de sarcófago de Baebia Hertofila

Subtítulo banquete eucarístico

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Museo delle Terme, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 136

Elementos Iconográficos Neste detalhe de sarcófago, cena de banquete. Convidados sentados provam e conversam, enquanto empregados abastecem a mesa.

Observações ---

Imagem

Código #DB156

Suporte Sarcófago

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Sarcófago de Livia Primitiva, detalhe do centro.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Musée du Louvre, Paris.

Referência Bibliográfica Musée du Louvre, Paris.

Elementos Iconográficos Um sarcófago estrilado com cena central de um “bom pastor” próximo à figura de um peixe e uma âncora.

Observações ---

Imagem

Código #DB157

Suporte Escultura

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Estatueta do Bom Pastor

Subtítulo ---

Dimensões 14. 5 cm

Procedência Roma, Via Apia Antica (?)

Período Século III (tardio)

Proprietário Musée du Louvre, Paris.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig.301

Elementos Iconográficos Em túnica campestre e um cesto a tira colo, o pastor carrega uma ovelha nos ombros. Poderia ter sido cristã (?)

Observações ---

Imagem

Código #DB158

Suporte Escultura

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Estátua do Cristo adolescente

Subtítulo ---

Dimensões 0.70 m

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Museo delle Terme, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 302

Elementos Iconográficos Jovem adolescente de cabelos longos está sentado em posição de sabedoria. Provavelmente em uma de suas mãos estaria um pergaminho. Seria o Cristo filósofo (?).

Observações ---

Imagem

Código #DB159

Suporte Escultura

Material Mármore

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Estatueta do Bom Pastor

Subtítulo ---

Dimensões 0.72 m

Procedência Grécia

Período Século V (início)

Proprietário Museu Bizantino, Atenas

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 303

Elementos Iconográficos Este jovem pequenino apresenta-se como pastor, carregando uma ovelha nos ombros (cabeça faltante) e outra ovelha está a seus pés.

Observações ---

Imagem

Código #DB160

Suporte Prato

Material Vidro e ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Fragmento de prato com o templo da Torá

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Metropolitan Museum of Art, New York

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 27

Elementos Iconográficos Arte judaica antiga. Neste fragmento de vidro é possível visualizar a Torá ao lado do templo judaico (ou sinagoga?). Dois candelabros de sete velas (Menorah).

Observações ---

Imagem

Código #DB161

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Medalhão com pastor

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 9.7 cm

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Corning Museum of Glass, New York

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 22

Elementos Iconográficos O pastor que aparece no medalhão rodeado por ovelhas não carrega nenhuma delas em seus ombros (o que é usualmente típico nas figurações cristãs). Ao invés, toca uma flauta (*syrinx*), refletindo uma composição mais pagã. Apesar disso, o medalhão era provavelmente cristão, devido a moral presente na inscrição (*dignitas amicorum*). Outros medalhões com a mesma inscrição são conhecidos por serem cristãos e de uma oficina específica de Roma.

Observações A inscrição revela: “Seja o orgulho de seus amigos. Beba. Viva. Viva”.

Imagem

Código #DB162

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Medalhão de vidro gravado em ouro com o busto de Cristo

Subtítulo ---

Dimensões 7.8 X 9 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário British Museum , Londres

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 45

Elementos Iconográficos Estrutura em formato de diamante contendo uma figura central em busto de um jovem imberbe. Cabelos longos caindo sobre os ombros. Usa túnica e um manto. Ao redor da cabeça encontra-se a inscrição CRISTVS, “Cristo”. Nos cantos da figura central estão quatro pequenos bustos masculinos, todos muito parecidos, representando apóstolos (?) ou santos (?) inidentificáveis.

Observações Peça da coleção do conde Matarozzi de Urbania e Mosca.

Imagem

Código #DB163

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Medalhão de vidro gravado em ouro com Moisés fazendo verter água das rochas

Subtítulo ---

Dimensões Diâmetro: 10 cm

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Museo Archeologico Nazionale, Aquileia

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 19

Elementos Iconográficos Moisés está em pé em frente à rocha de Horeb e sua varinha ergue-se para a rocha, fazendo água verter (EX 17: 5 -6). O milagre era interpretado pelos cristãos como uma profética referência ao batismo e era geralmente utilizada nas catacumbas. Esta é uma imagem muito similar àquelas encontradas nos sarcófagos do século IV quando apresenta Pedro também vertendo água da rocha.

Observações ---

Imagem

Código #DB164

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Medalhão de vidro gravado em ouro com Cristo entre apóstolos e patronos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 6

Elementos Iconográficos Cristo (centro abaixo) está em companhia de Paulo, Timóteo e mártires romanos (acima), marcados pelas inscrições: Sixtus, Laurentius e Hippolytus.

Observações ---

Imagem

Código #DB165

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Medalhão de vidro gravado em ouro com a história de Jonas

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 11 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Musée du Louvre, Paris

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 14

Elementos Iconográficos Jonas lançado do barco ao mar é engolido por um enorme monstro. Somente suas pernas estão visíveis. Na direita superior está inscrito em grego ZESIS “Que você Viva”, em letras latinas.

Observações Provavelmente retirado de um selo lacrador de um *locus* de alguma catacumba romana.

Imagem

Código #DB166

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Medalhão de vidro gravado em ouro cena da multiplicação dos pães

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 10.6 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 49

Elementos Iconográficos Com uma borda quadrada circundada por quatro pergaminhos, Jesus aponta a varinha para sete cestas de pães, enquanto um discípulo o observa. A cena é adornada pelo monograma cristão.

Observações ---

Imagem

Código #DB167

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Medalhão de vidro gravado em ouro cena *Traditio Legis*

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 12. 4 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu de Arte, Toledo.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 65

Elementos Iconográficos Cristo, com barba e auréola, encontra-se no montículo rochoso do Paraíso e a sua frente flui o rio Jordão. Há duas árvores de palma atrás de si e uma fênix (símbolo da ressurreição) pousa na árvore da esquerda. Cristo levanta sua mão direita em gesto de eloquência e segura com a esquerda um pergaminho com a inscrição DOMINUS LEGEM DAT “Deus apresenta a lei”. Do lado direito, Pedro avança para receber a lei, segurando uma cruz sobre seus ombros. Paulo está à esquerda, levantando as mãos em aclamação.

Observações ---

Imagem

Código #DB168

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Medalhão de vidro gravado em ouro com cena de Pedro e Paulo

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 9.9 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Metropolitan Museum of Art, New York

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 71

Elementos Iconográficos Estruturado em uma borda circular, Pedro e Paulo estão frente a uma coluna que suporta o monograma cristão (*chi-rho*). Os nomes inscrevem-se atrás deles PETRVS, PAVLVS. Pedro, com cabelos curtos e barba, está à esquerda e seu pé esquerdo está fora da borda. Paulo é representado calvo e com barba.

Observações ---

Imagem

Código #DB169

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Medalhão de vidro gravado em ouro cena da ressurreição de Lázaro

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 10 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 50

Elementos Iconográficos Um Cristo jovem, imberbe, usando túnica e manto (*pallium*) coloca-se com a varinha em frente à múmia de Lázaro, que sai do túmulo.

Observações A inscrição latina diz ZESVS CRISTVS (Jesus Cristo).

Imagem

Código #DB170

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Medalhão de vidro gravado em ouro cena da história de Jonas

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 9.9 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano.

Referência Bibliográfica Gabar, 1966: fig. 20.

Elementos Iconográficos Dentro de uma borda circular, um jovem nu descansa sobre uma parreira. Jonas (?).

Observações ---

Imagem

Código #DB171

Suporte Medalhão

Material Vidro e ouro

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Medalhão de vidro gravado em ouro cena de dois mártires (?)

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 310

Elementos Iconográficos Dois jovens imberbes seguram pergaminhos. Entre eles o monograma cristão e um coroa de louros. Seriam dois Mártires? Laurentius e Criprianus (?).

Observações ---

Imagem

Código #DB172

Suporte Prato

Material Prata

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Prato com o “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 60 cm, do medalhão central: 17 cm

Procedência Itália ou Gália

Período Século IV (meados)

Proprietário Musée du Biterrois, Béziers

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 24

Elementos Iconográficos Em meio à cena bucólica, o jovem pastor carrega a ovelha em seus ombros, enquanto outras o acompanham.

Observações É dúbio o uso de tal prato, encontrado em conjunto com outros dois em 1983 sob um campo de videiras em Vaisseriès, ao norte de Béziers, na região do Languedoc. Pelo tipo de decoração, ao gosto cristão de representar, é provável que estivesse em uso na casa de algum patrono e não em igrejas.

Imagem

Código #DB173

Suporte Medalhão

Material Ouro

Tema Figuras Imperiais

Título Medalha de Constâncio I

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Milão

Período Século IV (meados)

Proprietário Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paris

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 208

Elementos Iconográficos Neste medalhão atribuído ao império de Constâncio I, vemos o imperador Constantino, o grande sentado em majestade e realizando um gesto de eloquência. A seu lado, seus filhos.

Observações ---

Imagem

Código #DB174

Suporte Medalhão

Material Ouro

Tema Figuras Imperiais

Título Medalha de Constantino

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Kunsthistoriches Museum, Viena

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 217

Elementos Iconográficos Ao centro do medalhão, o imperador Constantino é coroado pelas mãos de Deus. Em vestes de soldado, seus filhos o acompanham em cada lado da figuração e são coroados pela Vitória.

Observações ---

Imagem

Código #DB175

Suporte Moeda

Material Bronze

Tema Figuras Imperiais

Título Moeda de Constantino

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 1.8 cm, peso: 2.96 g

Procedência Constantinopla

Período c. 327

Proprietário The Trustees of the British Museum, Departament of coins and medals, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 29

Elementos Iconográficos Esta moeda de bronze mostra a cabeça de Constantino usando uma coroa laureal, acompanhada da inscrição CONSTANTINVS MAX (imus) AVG (ustus). O motivo do reverso é um estandarte militar (*vexillum*) ornamentado com três medalhões (representando Constantino e seus filhos) transfixado em uma serpente. Acima do estandarte está o monograma cristão (*chi-rho*). No campo inferior está escrito SPES PVBLICA, “a esperança pública” e mais abaixo, CONS, para Constantino. A presença proeminente do monograma cristão sugere que Constantino enxergava sua vitória como derivada da vontade de Cristo.

Observações ---

Imagem

Código #DB176

Suporte Moeda

Material Bronze

Tema Figuras Imperiais

Título Moeda de Magnêncio

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 2.9 cm; peso: 8.2 g

Procedência Amiens

Período c.353

Proprietário The American Numismatic Society, New York

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 30A

Elementos Iconográficos O anverso da moeda contém um busto de Magnêncio. Ao redor está escrito: “DN MAGNENTIVUS PF AVG”, *Dominus Noster Magnentius Pius Felix Augustus*. O reverso mostra um grandemonogramachi-rho acompanhado por alfa e ômega, escrito aoredor SALVS DD NN AVG ET CAES, “a saúde de nosso Imperadore César”. Abaixo uma marca indica AMB *Ambianum* (Amiens).

Observações ---

Imagem

Código #DB177

Suporte Moeda

Material Prata

Tema Figuras Imperiais

Título Moeda de Galla Placídia

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 12mm peso: 1.14 g

Procedência Roma

Período c. 425-435

Proprietário The American Numismatic Society, New York

Referência Bibliográfica

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/As_Galla_Placidia_RIC_2113.jpg

Elementos Iconográficos O anverso da moeda mostra o busto da imperatriz Galla Placídia.

Moeda cunhada provavelmente por seu filho, o imperador Valentiano III. A inscrição informa DN GALLA PLACIDIA P F AVG, *Dominus Noster Galla Placidia Pius Felix Augusta*. No anverso a cruz e a inscrição SALVSREIPVBLICE.

Observações ---

Imagem

Código #DB178

Suporte Moeda

Material Ouro

Tema Figuras Imperiais

Título Moeda de Justa Grata Honória

Subtítulo ---

Dimensões peso: 4.27 g

Procedência Ravena

Período c. 430 - 445

Proprietário The American Numismatic Society, New York

Referência Bibliográfica http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Solidus-Honoria-RIC_2022.jpg

Elementos Iconográficos Solidus de Justa Grata Honória, irmã de Valentiano III. No anverso: D N IVST GRAT HO-NORIA P F AVG, busto com diadema, usando colar e coroada pela *manus Dei*. No reverso: A Vitória segurando a cruz e a inscrição BONO REI-PVBLICAE.

Observações ---

Imagem

Código #DB179

Suporte Moeda

Material Bronze

Tema Figuras Imperiais

Título Moeda de Magnêncio

Subtítulo ---

Dimensões diâmetro: 2.8 cm; peso: 9 g

Procedência Lyon

Período c. 353

Proprietário The American Numismatic Society, New York

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 30B

Elementos Iconográficos O anverso da moeda contém um busto de Magnêncio. Ao redor está escrito: “DN MAGNENTIVUS PF AVG”, *Dominus Noster Magnentius Pius Felix Augustus*. O reverso mostra um grande monogramachi-rho acompanhado por alfa e ômega, escrito ao redor SALVS DD NN AVG ET CAES, “a saúde de nosso Imperador e César”. Abaixo, uma marca indica LPLG *Lugdnum* (Lyon).

Observações ---

Imagem

Código #DB180

Suporte Camafeu

Material Ouro e Marfim

Tema Figuras Imperiais

Título Camafeu de Constâncio II e sua esposa

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Constantinopla

Período c.335

Proprietário Musée du Louvre, Paris

Referência Bibliográfica Beckwith, 1979: fig. 32

Elementos Iconográficos Este camafeu adornado com borda de ouro possui na figura circular central os bustos de Constâncio II e sua imperatriz. Ricamente adornado, o busto do imperador acompanha o cetro e sua coroa possui um pequeno detalhe, o monogram *chi-rhocristão*.

Observações ---

Imagem

Código #DB181

Suporte Lamparina

Material Bronze

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Lamparina com milagre de Pedro vertendo água da rocha

Subtítulo ---

Dimensões 11.5 x 13.5 x 14.5 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Archeologico Nazionale, Florença

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 63

Elementos Iconográficos A alça da lamparina contém uma estrutura circular, a qual aparece a iconografia do milagre de Pedro (verter água de uma rocha para batizar seus carcereiros).

Observações Da coleção dos Medici, peça reconhecida no começo do século XVIII.

Imagem

Código #DB182

Suporte Lamparina

Material Bronze

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Lamparina com cena de Pedro e Paulo num barco

Subtítulo ---

Dimensões 22.4 x 22.3 x 17 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Archeologico Nazionale, Florença

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 72.

Elementos Iconográficos Esta lâmpada de bronze toma a forma de um barco, dirigido por duas figuras barbadas. Paulo está na popa, enquanto Pedro está na proa. Duas correntes, uma afixada no ornamento da popa e outra atrás de Pedro, servem para sustentar a lamparina. Uma inscrição superior diz DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO EVTROPI VIVAS (“O Senhor apresenta a lei para Valério Severo. Eutropio, que você viva”). No contexto Romano, esta imagem pode ser uma alegoria. Pedro conduz a barca, que é a Igreja. O sentido da inscrição acima, no entanto, é incerto.

Observações Valério Severo pode ser um recém converso e Eutropio o nome que adotou após a conversão. Os Valerii eram uma das famílias mais abastadas e importantes de Roma e muitos membros da família serviram como senadores, governadores e outras altas magistraturas. Há um Valerius Severo que serviu como Praefectus Urbi em 382, mas não é certo afirmar que a lamparina era sua. Contudo, certamente pertenceu a uma *villados* Valerii no final do século IV e reflete a imagética da Igreja daquele tempo.

Imagem

Código #DB183

Suporte Jarro para água

Material Prata

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Jarro com cenas da cura do homem cego e *Traditio Clavium*

Subtítulo ---

Dimensões altura: 12.9 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 67

Elementos Iconográficos Um lado do jarro representa a cura do cego por Jesus, que está imberbe e possui um longo cabelo; ele levanta a mão direita e toca os olhos do cego, que segura uma vara. O outro lado, o qual está danificado, apresenta a imagem simbólica da *Traditio Clavium*. Cristo, que segura um rolo em sua mão esquerda, apresenta uma chave a Pedro, que a recebe com ambas as mãos cobertas por seu manto. Esta composição baseia-se nas palavras de Jesus em Mateus 16: 18 – 19. A Igreja de Roma enfatiza o status de Pedro como receptor direto da autoridade de Cristo, desde que os bispos de Roma consideravam-se os sucessores de Pedro. A cena da *Traditio Clavium* é menos recorrente do que a *Traditio Legis*, porém esta imagem aparece também no mausoléu de Santa Constanza, s. V.

Observações A alça do jarro perdeu-se e algumas partes estão deterioradas.

Imagem

FIGURE 1 Engraving of cat. 67, in Bottani 1737–54, vol. 1, p. 185

Código #DB184 A

Suporte Relicário

Material Prata

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Relicário com cena de Cristo e os apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões altura: 12.3 cm

Procedência Norte da Itália

Período Século V (início)

Proprietário Kunsthistoriches Museum, Viena.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 74

Elementos Iconográficos Este relicário de seis lados com tampa hexagonal é decorado com figuras de Cristo e cinco apóstolos, cada um em cada lado do hexágono do corpo do relicário. No painel frontal está Cristo, imberbe e com longos cabelos, segurando os Evangelhos. Do ladoesquerdo imediato, Pedro com cabelos curtos e de barba. Do lado direito imediato a Jesus, Paulo, calvo e com uma longa barba, levanta ssua mão em aclamação. Os demais apóstolos são imberbes e colocam-se em várias poses. Na tampa, a composição repete-se.

Observações ---

Imagem

Código #DB184 B

Suporte Relicário

Material Prata

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Relicário com cena de Cristo e os apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões altura: 12.3 cm

Procedência Norte da Itália

Período Século V (início)

Proprietário Kunsthistoriches Museum, Viena

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 74

Elementos Iconográficos Este relicário de seis lados com tampa hexagonal é decorado com figuras de Cristo e cinco apóstolos, cada um em cada lado do hexágono do corpo do relicário. No painel frontal está Cristo, imberbe e com longos cabelos, segurando os Evangelhos. Do lado esquerdo imediato, Pedro com cabelos curtos e de barba. Do lado direito imediato a Jesus, Paulo, calvo e com uma longa barba, levantando sua mão em aclamação. Os demais apóstolos são imberbes e colocam-se em várias poses. Na tampa, a composição repete-se.

Observações ---

Imagem

Código #DB185

Suporte Jarro para água

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Jarro com cenas Bíblicas

Subtítulo ---

Dimensões 21.6 x 7.6 cm

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário The Trustees of the National Museums of Scotland, Edimburgo.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 75

Elementos Iconográficos A reconstrução a partir desses destroços revelou a existência de um jarro com cenas bíblicas. Na reconstrução iconográfica: Adão e Eva, Moisés vertendo água das rochas, a adoração dos magos (em vestimenta persa), o milagre de Caná (Jesus levanta a varinha para os recipientes, fazendo a transformação da água em vinho).

Observações Em 1919 escavações arqueológicas em Traprain Law, um monte localizado a vinte milhas a leste de Edimburgo, providenciaram um achado incluindo vários tipos de pratos e jarros, em sua maioria em pedaços. Várias moedas também foram encontradas e a mais tardia datava-se da época do imperador Honório (395 – 423), promovendo uma possível datação para o conjunto. Uma fivela goda no fronteiras para o exército romano. Tais objetos de prata eram geralmente distribuídos como pagamento bônus para oficiais romanos (Spier, 2007: 253).

Imagem

FIGURE 1 The contents of the treasure of Traprain, after Curle 1923, pl. 4

Código #DB186 A

Suporte Relicário

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Relicário com cenas do Antigo e Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões 20.5 x 20.5 x 20.6 cm

Procedência Norte da Itália (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Diocesano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 77

Elementos Iconográficos Visão geral do relicário.

Observações Descoberto sob o altar maior da igreja de San Nazaro, Milão. A igreja foi fundada e construída por Santo Ambrósio de Milão (340 – 397).

Imagem

Código #DB186 B

Suporte Relicário

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Relicário com cenas do Antigo e Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões 20.5 x 20.5 x 20.6 cm

Procedência Norte da Itália (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Diocesano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 77

Elementos Iconográficos Detalhe do interior da tampa – a cruz Staurograma.

Observações ---

Imagem

Código #DB186 C

Suporte Relicário

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Relicário com cenas do Antigo e Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões 20.5 x 20.5 x 20.6 cm

Procedência Norte da Itália (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Diocesano, Milão.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 77

Elementos Iconográficos Detalhe da tampa: Cristo entronado, imberbe, de cabelos curtos e auréola junto aos apóstolos. Detalhe de um lado do relicário: adoração dos Magos com a Virgem velada e o menino Jesus.

Observações ---

Imagem

Código #DB186 D

Suporte Relicário

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Relicário com cenas do Antigo e Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões 20.5 x 20.5 x 20.6 cm

Procedência Norte da Itália (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Diocesano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 77

Elementos Iconográficos Detalhe do corpo do relicário. Imagem da esquerda: o julgamento de Salomão. Imagem da direita: José e seus irmãos no Egito. Note-se que as vestimentas egípcias lembram vestimentas persas. Temas bastante incomuns na arte Paleocristã.

Observações ---

Imagem

Código #DB186 E

Suporte Relicário

Material Prata banhada a ouro

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Relicário com cenas do Antigo e Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões 20.5 x 20.5 x 20.6 cm

Procedência Norte da Itália (?)

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museo Diocesano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 77

Elementos Iconográficos Os três jovens hebreus na fornalha flamejante. A quarta figura que destoa dos hebreus e veste-se a maneira romana do século IV é provavelmente um anjo que preserva os três jovens.

Observações ---

Imagem

Código #DB187

Suporte Píxide

Material Marfim

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Píxide com cenas do sacrifício de Isaac e a ressurreição de Lázaro

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século V (tardio)

Proprietário Museo Civico Archeologico, Bolonha.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: 59 A B

Elementos Iconográficos De um lado da composição nota-se Cristo imberbe e de cabelos curtos segurando uma varinha que aponta para a múmia dentro do sepulcro (Lázaro). Atrás de si, a esposa de Lázaro. Do outro lado vemos uma adaga (Abraão), segurando pelos cabelos uma criança (Isaac). Um cordeiro aproxima-se de Abraão.

Observações ---

Imagem

Código #DB188 A

Suporte Ataúde

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Ataúde cristão de mármore.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Civico Nazionale, Brescia.

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 85.

Elementos Iconográficos Visão geral da peça.

Observações ---

Imagem

Código #DB188B

Suporte Ataúde

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Ataúde cristão de mármore.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Civico Nazionale, Brescia.

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 85.

Elementos Iconográficos Cristo e os apóstolos na tampa. Abaixo, cena da história de Jonas, lançado do barco (esquerda) e regurgitado pelo monstro marinho (direita). No centro, Jesus com a lei entre os apóstolos, Jesus cura a mulher que verte sangue (esquerda) e o pastor afasta o lobo das ovelhas. Na parte inferior: um orante feminino, apóstolos correm em desespero no jardim, Jesus levado até Pilatos e Daniel na cova dos leões.

Observações ---

Imagem

Código #DB188C

Suporte Ataúde

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Ataúde cristão de mármore.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Civico Nazionale, Brescia.

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 85.

Elementos Iconográficos Na tampa, apóstolos. Abaixo, uma orante, Jonas descansando, um apóstolo afasta o mal (simbolizado pela serpente?). Cena central: Ananias e Safira recusam-se a dividir para o bem comum. À esquerda, Cristo entre Pedro e Paulo (acima, mão de Deus). Extrema direita, menor: Judas enforcado. Parte inferior: lado esquerdo cena de banquete com empregado, lado direito: (?)

Observações ---

Imagem

Código #DB188D

Suporte Ataúde

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Ataúde cristão de mármore.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Civico Nazionale, Brescia.

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 85.

Elementos Iconográficos Na figura superior, parte central: dois milagres de Jesus – a cura do cego e a ressurreição de Lázaro. Na parte inferior: Jesus encontra-se com a samaritana. Na parte superior deste lado do ataúde, os três jovens hebreus na fornalha e Moisés fala com Javé. Na figura inferior, parte central: Jesus ressuscita a filha de Jairo. Na parte inferior: cena de banquete.

Observações ---

Imagem

Código #DB188E

Suporte Ataúde

Material Mármore

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da Vida de Cristo

Título Ataúde cristão de mármore.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Norte da Itália

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museu Civico Nazionale, Brescia

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 85.

Elementos Iconográficos Parte traseira do ataúde de mármore: superior – Cristo no Gethsemane, prisão de Cristo, Negação de Pedro. Inferior – Cristo ante Caifás e Pilatos.

Observações ---

Imagem

Código #DB189A

Suporte Placa

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Placas de Marfim com cenas da Paixão e Ressureição de Cristo (*Os marfins de Maskell*)

Subtítulo ---

Dimensões cada placa por volta de 7.5 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 420 - 30

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 57

Elementos Iconográficos Neste episódio narrativo abreviado Pilatos lava sua mãos, enquanto Cristo segura sua própria cruz e Pedro nega Jesus (detalhe do galo na parte superior a Pedro).

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 – 1890). Os painéis, a princípio, formavam as placas de um relicário ou um container para as consagrações.

Imagem

Código #DB189B

Suporte Placa

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Placas de Marfim com cenas da Paixão e Ressureição de Cristo (*Os marfins de Maskell*)

Subtítulo ---

Dimensões cada placa por volta de 7.5 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 420 - 30

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 57

Elementos Iconográficos Neste episódio narrativo abreviado a cena demonstra a traição de Judas, enforcado e a seus pés as moedas. A cena continua com a crucificação, quando é possível ver Maria e João do lado esquerdo da cruz, enquanto do lado direito vê-se o soldado romano com sua arma (atualmente perdida). Jesus tem os olhos abertos e seu peito carrega a marca da tortura. A cima de Jesus a inscrição diz: REX IVD (“Rei dos Judeus”).

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 – 1890). Os painéis, a princípio, formavam as placas de um relicário ou um container para as consagrações.

Imagem

Código #DB189C

Suporte Placa

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Placas de Marfim com cenas da Paixão e Ressureição de Cristo (*Os marfins de Maskell*)

Subtítulo ---

Dimensões cada placa por volta de 7.5 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 420 - 30

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 57

Elementos Iconográficos As testemunhas da ressurreição de Cristo. Duas mulheres em lamentação são mostradas, envoltas em seus xales. Dois soldados dormem em frente às mulheres. O anjo, que tradicionalmente informa da ressurreição, não é mostrado na cena. A tumba, por sua vez, de forma retangular, está disposta de forma a representar a igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém. Em uma das portas, nota-se o detalhe de uma cena em que Jesus ressuscita Lázaro.

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 – 1890). Os painéis, a princípio, formavam as placas de um relicário ou um container para as consagrações.

Imagem

Código #DB189D

Suporte Placa

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Placas de Marfim com cenas da Paixão e Ressureição de Cristo (*Os marfins de Maskell*)

Subtítulo ---

Dimensões cada placa por volta de 7.5 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 420 - 30

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 57

Elementos Iconográficos Nesta parte do painel um Cristo triunfante sobre a morte resplandece de energia e revela a ferida, a qual o apóstolo Tomé aponta. Jesus é representado como jovem, imberbe, aureolado e divino.

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 – 1890). Os painéis, a princípio, formavam as placas de um relicário ou um container para as consagrações.

Imagem

Código #DB190A

Suporte Placas

Material Marfim

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Placas de Mármore com cenas do Ato dos Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões cada painel por volta de 4.2 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 430

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 60

Elementos Iconográficos Um milagre de Pedro. Ele diz: “Tabata, levante!”. Ela abre os olhos e quando vê Pedro senta-se e dá-lhe sua mão para que levante. Uma mulher prostra-se, enquanto outra corre em desespero.

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 –1890)

Imagem

Código #DB190B

Suporte Placas

Material Marfim

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Placas de Mármore com cenas do Ato dos Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões cada painel por volta de 4.2 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 430

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 60

Elementos Iconográficos Esta placa baseia-se em uma história apócrifa muito popular em Roma, o milagre de Pedro vertendo água da rocha para o batismo de seus carcereiros. Pedro é retratado de cabelos curtos e barba, apontando para a fonte. A figura masculina que segura um pergaminho é incerta, pode ser uma visão, segundo a tradição, que Pedro teve de Jesus.

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 –1890)

Imagem

Código #DB190C

Suporte Placas

Material Marfim

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Placas de Mármore com cenas do Ato dos Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões cada painel por volta de 4.2 x 9.8 cm

Procedência Roma

Período c. 430

Proprietário The Trustees of the British Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 60

Elementos Iconográficos Este painel narra duas cenas relacionadas a Paulo e suas viagens à Ásia Menor. Do lado esquerdo, sentado, calvo e de barba, lê enquanto a mulher escuta dentro das muralhas da cidade. Ela é Thecla, uma virgem de Iconium. Inspirada pelos ensinamentos de Paulo rejeita o noivado e os desejos da mãe, causando alvoroço na cidade. Paulo é expulso da cidade e Thecla é condenada à morte, mas nem a exposição ao fogo, nem a animais ferozes a machucaram. De acordo com a tradição, viveu muitos anos, levando uma vida devota. Seu culto espalhou-se pelo mundo mediterrâneo. Na outra cena, da direita, um homem levanta uma pedra para atirar em Paulo, que cai de joelhos.

Observações Parte da coleção do acadêmico litúrgico William Meskell (1814 –1890)

Imagem

Código #DB191

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Díptico de marfim com cenas dos milagres de Cristo (“díptico de Andrews”)

Subtítulo ---

Dimensões cada painel: 30.5 x 9.8 cm

Procedência Catedral de Palermo

Período Século V (meados)

Proprietário Victoria and Albert Museum, Londres.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 52

Elementos Iconográficos Este painel contém seis cenas dos milagres de Cristo. Cada lado contém três, divididas em componentes quadriculares que se separam por molduras de folhas de acanto. Não se organizam as cenas de forma cronológica. O lado direito, de cima a baixo, mostra a Ressureição de Lázaro, o Milagre de Caná e a Cura do Leproso. A asa esquerda descreve a Multiplicação de Pães e Peixes, a Cura do Homem Cego e a Cura do Paralítico.

Observações A datação do díptico é controversa. As composições são coerentes com motivos do século V, comparadas, por exemplo, com a porta da igreja de Santa Sabina em Roma. Alguns estudiosos, entretanto, apontam que este díptico seria uma cópia posterior de um modelo bizantino do século VII. Esta peça poderia representar uma cópia carolíngia do século IX. (Spier, 2007: 225).

Imagem

Código #DB192

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Parte de um díptico das Marias no sepulcro

Subtítulo ---

Dimensões altura: 30.7 cm

Procedência Milão

Período c. 400

Proprietário Castello Sforzesco, Milão

Referência Bibliográfica Volbach, 196: plate 92

Elementos Iconográficos Esta parte de um díptico de mármore representa a cena da ressurreição de Cristo. Na figuração superior, os dois soldados repulsam frente ao sepulcro, enquanto no céu a representação de Evangelistas. Na cena inferior, Cristo ressuscitado mostra-se as duas Marias, que presenciaram o milagre da ressurreição.

Observações ---

Imagem

Código #DB193

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Díptico de mármore com cena de Adão entre os animais e milagres de São Paulo

Subtítulo ---

Dimensões Cada painel: 29.6 x 12.7 cm

Procedência Roma (?)

Período Século V (início)

Proprietário Museo Nazionale del Bargello, Florença

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 78

Elementos Iconográficos Este painel, o da esquerda, Adão está sentado entre árvores no Jardim do Éden e olha para os animais, os quais foram a ele trazidos por Deus. No fundo da figuração está a representação dos quatro rios que fluem até o Paraíso.

Observações Nos séculos V e VI era comum em cerimônias de altos oficiais (notavelmente cônsules) distribuírem luxuosos presentes para aristocratas, oficiais militares e, às vezes, pessoas comuns. Os mais distintivos presentes eram vasilhas de prata e dípticos de marfim esculpidos, os quais eram produzidos em oficinas especialmente associados à casa imperial. (Spier, 2007: 264)

Imagem

Código #DB194

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Díptico de mármore com cena de Adão entre os animais e milagres de São Paulo

Subtítulo ---

Dimensões Cada painel: 29.6 x 12.7 cm

Procedência Roma (?)

Período Século V (início)

Proprietário Museo Nazionale del Bargello, Florença

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 78

Elementos Iconográficos Este painel da direita mostra três cenas, arranjadas verticalmente, relacionadas com o ministério de Paulo e baseadas nos Atos dos Apóstolos. Na cena superior, Paulo, calvo e com uma longa barba, está sentado segurando um pergaminho e levantando sua mão direita em gesto de eloquência. Ele dirige-se a um homem segurando um códice numa plataforma a sua frente. A origem dessa cena é incerta, no entanto, é comum nos Atos cenas de Paulo pregando e debatendo. É possível que a figura humana atrás de Paulo seja Lucas, o Evangelista, tradicionalmente considerado como o autor de Atos. Na cena central: como se conta no final de Atos, Paulo sofreu um naufrágio na ilha de Malta no seu caminho para Roma. Paulo é picado por uma víbora, mas a picada da cobra mortífera não faz qualquer efeito. A cena ainda apresenta Paulo em frente ao fogo, enquanto a víbora cai de seus braços. Ao lado de Paulo, como testemunha, está Pulbius, o chefe local, que está vestido como um alto funcionário romano do século V; está acompanhado também de um chefe germânico. Na cena inferior, dois guardas levam dois jovens enfermos até Paulo (ligando a cena inferior com a central).

Observações Nos séculos V e VI era comum em cerimônias de altos oficiais (notavelmente cônsules) distribuírem luxuosos presentes para aristocratas, oficiais militares e, às vezes, pessoas comuns. Os mais distintivos presentes eram vasilhas de prata e dípticos de marfim esculpidos, os quais eram produzidos em oficinas especialmente associadas à casa imperial. (Spier, 2007: 264)

Imagem

Código #DB195A

Suporte Capa de livro

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Capa de livro com cenas da vida de Jesus

Subtítulo ---

Dimensões Cada parte: 37.5 x 28.1 cm

Procedência Norte da Itália

Período Século V (meados)

Proprietário Tesoro del Duomo di Milano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 76

Elementos Iconográficos A fronte ilustra cenas da infância de Cristo e sua juventude, levando a sua entrada triunfal em Jerusalém e seu último sacrifício. O longo painel horizontal superior descreve a Natividade, com Jesus menino sobre a manjedoura enquanto José e a Virgem o observam. Um asno e um boi estão por perto. O longo painel inferior mostra o massacre de inocentes em Belém, do qual Jesus escapou. Herodes, sentado e acompanhado de seus guardas, comanda seus homens para assassinar as crianças, enquanto suas mães protestam. Nos pequenos painéis de marfim, à esquerda: a Anunciação à Virgem, os Três reis magos apontam a estrela que os guiará e Jesus é batizado por João no rio Jordão; à direita: menção apócrifa da Virgem indo ao Templo com a criança a fim de aprovar sua inocência; Jesus com doze anos desafiando os sacerdotes do Templo e entrada de Jesus em Jerusalém. A imagem central, um cordeiro – Jesus como cordeiro de Deus – representa a culminação da vida terrena de Jesus, oferecendo seu corpo como sacrifício para redimir os pecados dos homens. O cordeiro é cercado por uvas, trigo, olivas e frutas, fazendo-se alusão à Eucaristia.

Observações ---

Imagem

Código #DB195B

Suporte Capa de livro

Material Marfim

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Capa de livro com cenas da vida de Jesus

Subtítulo ---

Dimensões Cada parte: 37.5 x 28.1 cm

Procedência Norte da Itália

Período Século V (meados)

Proprietário Tesoro del Duomo di Milano, Milão

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 76

Elementos Iconográficos Esta capa posterior enfatiza a autoridade divina de Jesus, ilustrando seus milagres, ensinamentos e sua presença nos Céus. O painel horizontal superior mostra os Sábios trazendo presentes ao menino Jesus, proclamando-o “Rei dos Judeus”. O painel inferior é a cena do Milagre de Caná, quando Jesus transforma água em vinho. Nos pequenos painéis de mármore, à esquerda: Jesus cura os dois homens cegos, Jesus cura o paralisado e Jesus ressuscita Lázaro dos mortos; à direita: Cristo sob o orbe celestial simbolizando sua autoridade sobre o Universo – as duas figuras que o acompanham são provavelmente Pedro e Paulo, uma cena abreviada da Última Ceia, Cristo novamente sentado sob o globo aparece como o provedor da salvação eterna, recompensando os mártires e santos pelo sacramento da Eucaristia. A cruz de prata central está fincada em um monte, provavelmente representando o paraíso, de onde rios fluem. A cruz alude à vitória de Cristo sobre a morte e a salvação eterna dos homens no mundo que há de vir. Uma referência aos Evangelhos é encontrada nos quatro símbolos que acompanham a capa – o homem alado (Matheus), o boi (Lucas), o leão (Marcos) e a águia (João), cada qual segurando um pergaminho.

Observações ---

Imagem

Código #DB196

Suporte Cinturão

Material Marfim

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Cinturão com Pedro e Paulo se abraçando

Subtítulo ---

Dimensões 5 x 6.5 x 1 cm

Procedência Nápoles (?)

Período Século V (meados)

Proprietário Museo degli scavi archeologici di Castellamare di Stabia, próximo a Nápoles.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat.70

Elementos Iconográficos Provavelmente uma parte de um cinturão utilizado por um bispo ou padre para celebrar a liturgia. A descrição dos dois apóstolos abraçados pode revelar o conceito de fraternidade e o trabalho dos apóstolos que sofreram juntos martírio em Roma.

Observações ---

Imagem

Código #DB197

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Epitáfio de Asellus

Subtítulo ---

Dimensões 18.5 x 86.5 x 3.2 cm

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 68

Elementos Iconográficos Pede-se aos populares santos romanos por sua intercessão a favor da alma do falecido. Entre eles aparece o monograma cristão *chi-rho*. À direita está uma inscrição em latim rudimentar em memória do jovem falecido: ASELLV BENEMBERENTI QVI VICXIT ANNV SEX MESIS OCTO DIES XXVIII “para o merecido Asellus, que viveu seis anos, oito meses e vinte-e-oito dias”.

Observações ---

Imagem

Código #DB198

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Imagem aparentemente neutra com possível simbologia cristã

Título Epitáfio com Peixe e Âncora (Epitáfio de Lucinia Amias)

Subtítulo ---

Dimensões 30.3 x 33.5 cm

Procedência Roma

Período Século III (tardio)

Proprietário Museo Nazionale Romano – Termini di Diocleziano, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 27

Elementos Iconográficos Em estilo e formato o epitáfio é exatamente como os contemporâneos pagãos. A inscrição começa com a tradicional dedicação pagã D (is) M (anibus) “aos espíritos dos mortos” e uma coroa funerária. As próximas linhas, porém, são tipicamente cristãs, seguidas de uma âncora entre dois peixes. As palavras em grego significam “peixe dos vivos” e possuem clara conotação cristã. *Ichthys* “peixe” é um acróstico de Jesus Salvador. As próximas duas linhas nomeiam a falecida, mas a última linha contém sua idade e parte de uma informação perdida.

Observações Descoberto no cemitério pagão antigo na colina do Vaticano.

Imagem

Código #DB199

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Epitáfio com cena de Batismo

Subtítulo ---

Dimensões 36 x 49 x 4 cm

Procedência Roma

Período Século V (início)

Proprietário Museu Nazionale Archeologico, Aquileia

Referência Bibliográfica Spier, 2007: cat. 27

Elementos Iconográficos Esta placa contém o epitáfio INNOCENTI SP (rit) QVEM ELEGIT DOM (inus) PAUSAT IN PACE FIDELIS X KAL (endas) SEPT SETEMBR (es) : “ao espírito inocente, o qual o Senhor elegeu, que descanse em paz, um crente, a dez dias das calendas de Setembro (23 de Agosto)”. A imagem parece descrever o batismo de um jovem (um espírito inocente?). À esquerda um homem imberbe usando uma túnica e um *pallium* faz um cesto para a cena. Do outro lado, outro homem imberbe representa o ritual conhecido como imposição das mãos. As flores ao longo da cena sugerem um contexto paradisíaco. Seria uma cena de Cristo sendo batizado?

Observações ---

Imagem

Código #DB200

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Motivo pagão adaptado para ensinamento cristão

Título Detalhe de mosaico de pavimento com imagem do “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Aquileia

Período Século IV (início)

Proprietário basílica do bispo Theodoro, Aquileia

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig.27

Elementos Iconográficos Neste detalhe do mosaico do pavimento da basílica de Aquileia há uma figura do bom pastor, carregando sua ovelha e na mão direita uma flauta. O detalhe do mosaico inclui pássaros, conduzindo a um cenário bucólico.

Observações ---

Imagem

Código #DB201

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Detalhe de mosaico do pavimento com imagem da história de Jonas

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Aquileia

Período Século IV (início)

Proprietário basílica do bispo Theodoro, Aquileia.

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 15

Elementos Iconográficos Neste detalhe vemos parte da história de Jonas. Ao mar, Jonas é lançado pelas pernas. No barco uma figura feminina faz gesto de oração e outra dirige o barco. Ao mar, várias imagens de peixes, bem maiores do que as figuras humanas.

Observações ---

Imagem

Código #DB202

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Imagem neutra decorativa

Título Pássaros ao redor de frutas, ramos e objetos diversos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 202

Elementos Iconográficos O mosaico apresenta pássaros em cena com vários objetos cotidianos romanos, assim como frutas e ramos vegetais. Lembra a decoração das *villae* dos abastados romanos. No entanto, é puramente decorativo, leve e idílico, comum em locais de sepultamento.

Observações ---

Imagem

Código #DB203

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Figuras Imperiais

Título Busto de Santa Constanza

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 204

Elementos Iconográficos Este mosaico de teto do mausoléu mostra o busto de Constantina, filha do imperador Constantino. Ao redor, pássaros e vinhas, típicas do ornamento funerário.

Observações ---

Imagem

Código #DB204

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Motivo pagão

Título Amores

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 207

Elementos Iconográficos Vários *Amores* voantes adornam o mosaico, alguns dançando, outros com instrumentos musicais. Figuras animais alternam-se.

Observações ---

Imagem

Código #DB205

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Imagem neutra decorativa

Título Pássaros ao redor de frutas, ramas e objetos diversos detalhe # DB202

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados)

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma

Referência Bibliográfica Grabar, 1966: fig. 206

Elementos Iconográficos Detalhe da figura #DB202. Atenção para a existência do pavão, símbolo da eternidade.

Observações ---

Imagem

Código #DB206

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenar da vida de Cristo

Título Mosaico com *Traditio Clavium*

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados) c.350

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 69

Elementos Iconográficos Este mosaico da absida do mausoléu de Santa Constanza, ou Constantina, mostra a tradição de Cristo entregando as chaves para Pedro *Traditio Clavium*. Cristo em uma toga escura, sentado sobre o orbe, de barba, cabelos longos e auréola, entrega com sua mão direita a chave para Pedro. Este a recebe com as suas mãos envoltas em um pano. É um Cristo triunfante e em majestade que governa o destino dos homens.

Observações ---

Imagem

Código #DB207

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico com *Traditio Legis*

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (meados) c.350.

Proprietário Mausoléu de Santa Constanza, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 68

Elementos Iconográficos Este mosaico da abside do mausoléu de Santa Constanza, ou Constantina, mostra a tradição de Cristo entregando a lei para Pedro com Paulo em aclamação. Cristo está sobre o montículo do Paraíso, onde é possível ver os rios que dali fluem. Atenção para o detalhe da imagem de Cristo, que é jovem, está vestido em toga aristocrática, aureolado, imberbe e de longos cabelos louros. Com sua mão esquerda entrega a lei para Pedro, mostrado bastante idoso, com barba e calvo. O pergaminho com a lei diz “DOMINVS PACEM DAI” “Senhor, dai-nos a paz”. No pergaminho é

possível ver o pequeno detalhe do monograma cristão *chi-rho*. Paulo, do lado esquerdo, acompanha acena com um gesto de contemplação. O cenário adorna-se de uma paisagem bucólica, com tâmaras, pequenas construções campestres e ovelhas.

Observações ---

Imagem

Código #DB208A

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico com Cristo entronado entre apóstolos na cidade celestial

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período c. 400

Proprietário Apse da igreja de Santa Pudenziana, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 81

Elementos Iconográficos Visão geral da abside da igreja de Santa Pudenziana em Roma. Cristo, entronado esentado magistralmente como Júpiter (Jupiter Optimus Maximus no Capitólio). O salvador aparece na Jerusalém celeste, descrita por de trás da cena. Como o livro que segura, declara a profecia: “Senhor, preserve a igreja de Pudenziana”. Seu trono é luxuoso, adornado por pedras preciosas. É o Cristo senhor do mundo. Acredita-se que o mosaico faz referência à Igreja universal, formada por judeus convertidos e pagãos (personificados na imagem das mulheres), conduzidos por Paulo, o apóstolo

dos gentios e Pedro, o apóstolo dos Judeus. A cruz superior sobre o montículo relembra o milagre da ressurreição: Cristo vence a morte. Ao lado, alegorias que se referem aos Evangelistas.

Observações ---

Imagem

Código #DB208B

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico com Cristo entronado entre apóstolos na cidade celestial detalhe #DB208A

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período c. 400

Proprietário Apse da igreja de Santa Pudenziana, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 71

Elementos Iconográficos Este detalhe do mosaico da abside da igreja de Pudenziana mostra Cristo entronado, magistral, areolado e com restaurações que apresentam pastilhas de ouro. Sua iconografia lembra, inevitavelmente, a de Júpiter. Cristo possui cabelos longos e barba e é notavelmente mais idoso. Seu trono é imperial, ricamente adornado com ouro e pedras preciosas.

Observações ---

Imagem

Código #DB209

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenar da vida de Cristo

Título Cristo entre os apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Milão

Período Século V (meados)

Proprietário Igreja de San Lorenzo e Cappella di Sant'Aquilino, Milão.

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 138

Elementos Iconográficos Este mosaico de abside mostra a cena de Jesus entre os apóstolos. Segura em uma de suas mãos um pergaminho, enquanto com a outra faz um gesto de eloquência. A seu lado esquerdo imediato está Paulo e ao lado direito, segurando também um pergaminho, a lei (?), é Pedro. Cristo é jovem, de cabelos curtos e aureolado (o verdadeiro filósofo?).

Observações A igreja foi possivelmente uma fundação do imperador Constâncio II (c.350).

Imagem

Código #DB210

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico Cristo em majestade com apóstolos e santos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século VI (meados)

Proprietário Igreja de São Cosme e Damião, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 101

Elementos Iconográficos O mosaico absidal da Igreja de São Cosme e Damião em Roma descreve Cristo em majestade, com longos cabelos, barba e segurando um pergaminho sobre o montículo do Paraíso. Abaixo é possível ler a inscrição IORDANES, “Jordão” – referência aos rios que fluem no Paraíso. Na parte inferior, cordeiros emergem até um cordeiro central, o cordeiro Místico – Cristo, que se coloca sobre o montículo paradisíaco. Ao lado de Jesus, de

togas brancas, Pedro (direita) e Paulo (esquerda), introduzindo os dois mártires siríacos, Cosme e Damião.

Observações ---

Imagem

Código #DB211

Suporte Porta

Material Madeira

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento / Cenas da vida de Cristo

Título Porta da Igreja de Santa Sabina, Roma.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período c.432

Proprietário Igreja de Santa Sabina, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 88

Elementos Iconográficos Estes entalhes da porta da Igreja de Santa Sabina em Roma demonstram cenas que ligam o Velho e o Novo Testamento, como os jovens hebreus na fornalha, o sacrifício de Isaac, a passagem do Mar Vermelho, os milagres de Jesus, a visita dos magos à Virgem e a negação de Pedro.

Observações ---

Imagem

Código #DB212

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico Cristo em majestade com apóstolos e santos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período c. 547

Proprietário Presbitério de San Vitale, Ravena.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 96

Elementos Iconográficos Próximos ao altar estão os famosos mosaicos de Justiniano I e sua imperatriz Teodora, além de elementos da nobreza e do clero. No entanto, na abside central está Cristo, jovem entronado sobre o globo e o bispo Ecclesius. Ambos são recebidos pelos guardas angélicos de Deus.

Observações ---

Código #DB213

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico com o batismo de Cristo e Apóstolos

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período c. 458

Proprietário Cúpula do batistério Ortodoxo

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 93

Elementos Iconográficos Em uma estrutura circular, na parte de fora, está uma procissão de apóstolos guiada por Pedro e Paulo. Diretamente abaixo do círculo menor, a procissão move-se num luxuoso jardim paradisíaco. A cortina que os acompanha sugere seus halos. No círculo menor central está a cena do batismo de Cristo. Jesus, nu e com auréola, é batizado por São João Batista, enquanto o pombo – Espírito Santo - vai em direção à cena. Próxima está a inscrição IORNADES, “Jordão”.

Observações ---

Imagem

Código #DB214

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico da Transfiguração

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período c. 549

Proprietário Abside da igreja de Santo Apolinário in Classe, Ravena.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 95

Elementos Iconográficos A cena mostra um cenário paradisíaco, povoado por cordeiros. A cruz central coloca-se numa estrutura circular, com o pequeno retrato de Cristo no centro. Na parte superior, no canto esquerdo, está Moisés e, no direito, Elias. A mão de Deus coloca-se na parte superior central. São Apolinário está em posição de oração. É possível interpretar a imagem como uma ascese, sendo os cordeiros na parte inferior os apóstolos. Deus, o Pai, representa-se pela mão e Cristo, pela Cruz. A imagem parece reforçar a reivindicação ortodoxa de que Cristo era um amálgama de Deus e homem.

Observações ---

Imagem

Código #DB215

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas da vida de Cristo/ Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico com cenas do Novo Testamento

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período c. 432

Proprietário Arco absidal de Santa Maria Maggiore, Roma

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 89

Elementos Iconográficos Em um cenário que remete à Terra Santa, várias cenas do Novo Testamento cobrem o arco absidal da igreja. Cenas como, a adoração dos magos, a Anunciação, o massacre dos inocentes por Herodes, Jesus menino entre os doutores da Lei. No centro da abside, estão Cristo, com barba, longos cabelos e segurando um *codex*, e a Virgem, que recebe sua benção.

Observações Santa Maria Maggiore foi erguida pelo Papa Celestino I (422 –432) em honra a Virgem. É a primeira basílica no Ocidente consagrada à Virgem Santa.

Imagem

Código #DB216

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Mosaico com Abraão entretendo seus visitantes

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período c. 432 - 440

Proprietário Santa Maria Maggiore, Roma.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 49

Elementos Iconográficos A cena compõe-se de duas fases. A primeira superior mostra Abraão em reverência aos convidados. Eles são jovens, usam túnica e *pallium*. Na cena inferior Abraão os serve. Os visitantes não são muito diferentes entre si. Podem representar, numa exegese cristã, as três pessoas da trindade ou meros anjos que representam a trindade.

Observações ---

Imagem

Código #DB217

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Mosaico com Abraão e seus três visitantes e o sacrifício de Isaac

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período c. 527 - 48

Proprietário Presbitério de San Vitale, Ravena

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 50

Elementos Iconográficos Esta cena compõe-se de imagens do Antigo Testamento. Profetas, Jeremias IEREMIA e Moisés MOSE aparecem na parte superior. Jeremias com um pergaminho, Moisés recebendo as leis de Deus. No arco central uma cena dupla, na esquerda Abraão e seus três visitantes, na direita Abraão prestes a sacrificar Isaac.

Observações ---

Imagem

Código #DB218

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena.

Referência Bibliográfica Spier, 2007: fig. 91

Elementos Iconográficos Visão geral da procissão dos santos em direção a Jesus entronado e com quatro guardas angelicais. Acima, os apóstolos. Na faixa superior, cenas do ministério de Jesus.

Observações ---

Imagem

Código #DB219

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Grupo de Santos e Mártires guiado por Santo Apolinário.

Observações ---

Imagem

Código #DB220

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Cristo entronado com quatro guardas angelicais.

Observações ---

Imagem

Código #DB221

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Cristo em majestade. Jesus possui longos cabelos e barba. Sua auréola apresenta a Cruz, numa composição teológica sofisticada. Uma de suas mãos faz gesto de eloquência, enquanto outra segura um recipiente.

Observações ---

Imagem

Código #DB222

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB221 Rosto de Cristo

Observações ---

Imagem

Código #DB223

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinare Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Cristo na estrada para Emaús.

Observações ---

Imagem

Código #DB224

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 A parábola do Bom Pastor: separar as ovelhas das cabras.

Observações ---

Imagem

Código #DB225

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 O Paralítico de Cafarnaum é rebaixado do Telhado.

Observações ---

Imagem

Código #DB226

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus.

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus frente a Pilatos, que lava suas mãos.

Observações ---

Imagem

Código#DB227

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus cura a mulher que verte sangue.

Observações ---

Imagem

Código #DB228

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus frente a Caifás.

Observações ---

Imagem

Código #DB229

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus prevê a negação de São Pedro.

Observações ---

Imagem

Código #DB230

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Judas entrega Jesus às autoridades judaicas.

Observações ---

Imagem

Código #DB231

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Milagre da multiplicação de Pães e Peixes.

Observações ---

Imagem

Código #DB232

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus em posição de oração – Sermão da Montanha.

Observações ---

Imagem

Código #DB233

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Santo André e São Pedro atendem ao chamado de Jesus.

Observações ---

Imagem

Código #DB234

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus cura o paralisado.

Observações ---

Imagem

Código #DB235

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus cura o cego de nascença.

Observações ---

Imagem

Código #DB236

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Incredulidade de São Tomé.

Observações ---

Imagem

Código #DB237

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 A última Ceia em forma de banquete.

Observações ---

Imagem

Código #DB238

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 As duas Marias no sepulcro de Jesus e a explicação do Anjo.

Observações ---

Imagem

Código #DB239

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 O beijo de Judas.

Observações ---

Imagem

Código #DB240

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus ressuscita Lázaro.

Observações ---

Imagem

Código #DB241

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 O caminho do Calvário.

Observações ---

Imagem

Código #DB242

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Os três reis magos.

Observações ---

Imagem

Código #DB243

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período

o Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appolinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 Jesus com a samaritana.

Observações ---

Imagem

Código #DB244

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem / Cenas da vida de Cristo

Título Mosaico da procissão dos Santos em direção a Jesus

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Nave da Igreja de Sant'Appollinaire Nuovo, Ravena

Referência Bibliográfica <http://www.bridgemanart.com/>

Elementos Iconográficos Detalhe #DB218 A Virgem e o menino na procissão dos Santos e Mártires.

Observações ---

Imagem

Código #DB245

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico do Cristo Soldado

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (meados)

Proprietário Capela Archiepiscopal, Ravena.

Referência Bibliográfica

<http://03varvara.files.wordpress.com/2011/08/anonymous-christ-the-warrior-ravenna-italy-6thcentury.jpg>

Elementos Iconográficos Cristo apresenta-se nessa figuração como um soldado romano. Possui longos cabelos, mas está sem barba. Em uma das mãos segura a cruz (símbolo da vitória sobre a morte) e na outra um códice em que se lê a inscrição EGO SVM VIA VERITAS ET VITA “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Jesus está sobre o montículo do Paraíso e combate o mal, representado pelo leão e pela víbora.

Observações ---

Imagem

Código #DB246

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico do Cristo “bom pastor”

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século V (meados)

Proprietário Mausoléu de Galla Placidia, Ravena

Referência Bibliográfica http://farm4.staticflickr.com/3290/5779734214_3327bab306_z.jpg

Elementos Iconográficos Cristo apresenta-se nesta figuração como um pastor, em uma composição que evolui das antigas cenas de pastores. Em um cenário bucólico rodeado por cordeiros, Jesus, jovem, imberbe e de longos cabelos, segura a cruz (símbolo da vitória sobre a morte). Os cordeiros representariam as almas puras.

Observações Gala Placídia foi provavelmente enterrada em San Vitale, e esta capela, possivelmente construída sob seu patrocínio, tem sido chamada de seu mausoléu somente desde o século XIII.

Imagem

Código #DB247

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Entrada Principal do mausoléu de Galla Placidia

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século V (meados)

Proprietário Mausoléu de Galla Placidia, Ravena

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 145

Elementos Iconográficos Esta visão geral da entrada do mausoléu mostra em seu imediato central a posição do sarcófago. Ao redor, mosaico de santos e apóstolos.

Observações Gala Placídia foi provavelmente enterrada em San Vitale, e esta capela, possivelmente construída sob seu patrocínio, tem sido chamada de seu mausoléu somente desde o século XIII.

Imagem

Código #DB248

Suporte Mosaico

Material Pastilhas

Tema Retrato de Cristo, apóstolos, santos, mártires ou da Virgem

Título Mosaico no teto com anjos e Evangelistas

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período c. 494 - 519

Proprietário Capela Archiepiscopal, Ravena

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 148

Elementos Iconográficos Este mosaico mostra o detalhe do monogramachi-rho circular sustentado por quatro anjos. Ao redor, alegorias que representam os quatro Evangelistas cada qual com um códice: o homem alado (Matheus), o boi (Lucas), o leão (Marcos) e a águia (João).

Observações ---

Imagem

Código #DB249

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Figuras Imperiais

Título *Díptico Barberini*

Subtítulo ---

Dimensões altura: 34.1 cm, comprimento: 26.6 cm

Procedência Da coleção Barberini, Roma; original provavelmente de Constantinopla

Período Século VI (inícios)

Proprietário Musée du Louvre, Paris

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 219

Elementos Iconográficos Este díptico de mármore representa no centro o imperador Anastácio I (491 –518). O Imperador está acompanhado no painel por um chefe bárbaro conquistado à esquerda, uma figura alegórica, provavelmente representando o território conquistado ou reconquistado, que se mostra em expressão de agradecimento ou de submissão, e um anjo ou a vitória, coroando o imperador com a palma tradicional da vitória (hoje perdida). Acima, Cristo, com um penteado encaracolado, é ladeado por dois anjos, no estilo de figuras de vitória pagãs; reina supremo. Na parte inferior do painel, bárbaros (à esquerda, de calças) e a África (à direita, com marfim) trazem tributos, incluindo animais selvagens.

Observações –

Imagem

Código #DB250

Suporte Díptico

Material Marfim

Tema Cenas da Vida de Cristo / Cenas narrativas do Antigo Testamento

Título Painel de Cinco partes de um díptico de marfim

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Ravena

Período Século VI (inícios)

Proprietário Museo Nazionale, Ravena

Referência Bibliográfica Volbach, 1961: plate 223

Elementos Iconográficos Ao centro da figura vemos Cristo jovem, de cabelos curtos e imberbe, sentado junto aos apóstolos. No retângulo superior uma coroa com o monograma cristão faz-se sustentar por dois anjos. Nos pequenos painéis ao lado da figuração central, à esquerda: a cura do cego e a cura do possuído; à direita: a ressurreição de Lázaro e a cura do paralítico. Em baixo da figura central, os três jovens hebreus na fornalha. No retângulo inferior cenas que remetem à história de Jonas.

Observações ---

Imagem

Código #DB251

Suporte Placa funerária

Material Mármore

Tema Cenas da vida de Cristo

Título Epitáfio de Severa

Subtítulo ---

Dimensões ---

Procedência Roma

Período Século IV (tardio)

Proprietário Museus Vaticano, Vaticano

Referência Bibliográfica

http://www.rome101.com/Topics/Christian/Magician/pages/Vat_Severa0609_4280LM.htm

Elementos Iconográficos Lápide com o retrato da falecida, mostrando a Adoração dos Reis Magos. Maria senta-se em uma cadeira de vime, segurando a criança. Magos.

Observações ---

Imagem