

# Iconologia e iconografia no estudo da arte paleocristã

## Iconology and iconography in the study of paleochristian art

**Cláudio Monteiro Duarte**

Doutorado em História

Universidade Federal de Minas Gerais

claudiomonteiroduarte@gmail.com

Recebido: 31/10/2014

Aprovado: 11/06/2015

**RESUMO:** Neste artigo, propõe-se um exercício metodológico de aproximação entre duas abordagens da História da arte, a iconologia e a iconografia, aplicando-as a alguns temas e objetos da arte paleocristã, na busca da elucidação de seu significado. Primeiramente, são propostas algumas reflexões sobre a semelhança de um dos esquemas compositivos estudados por Erwin Panofsky com o simbolismo geométrico da Trindade citado por Louis Réau. É esboçada uma hipótese a respeito da “genealogia” dessa iconografia, buscando-se ao mesmo tempo detectar a continuidade das formas simbólicas antigas. Em seguida, elabora-se uma discussão sobre continuidade e ruptura em relação à iconografia de Cristo na Antiguidade Tardia. Buscou-se, em suma, utilizar simultaneamente a iconografia e a iconologia, como formas de leitura mutuamente complementares.

**PALAVRAS-CHAVE:** Iconografia, Iconologia, Arte Paleocristã.

**ABSTRACT:** In this article, a methodological exercise of approximation between two approaches of Art History is proposed, the iconology and the iconography, by applying them to some themes and objects of paleochristian art, searching to elucidate their meaning. Firstly, some reflections are proposed about the similarity of one of the compositional schemes studied by Erwin Panofsky with the geometrical symbolism of the Trinity quoted by Louis Réau. A hypothesis is sketched as to the “genealogy” of this iconography, searching at the same time to detect the continuity of the old symbolic forms. After that, a discussion is elaborated on continuity and rupture in respect to the iconography of Christ in Late Antiquity. It was our goal, in short, to use simultaneously the iconography and the iconology, as mutually complementary ways of analysis.

**KEYWORDS:** Iconography, Iconology, Paleochristian Art.

Erwin Panofsky (Hannover, 1892 – Princeton, 1968) foi um historiador da arte judeu-alemão, emigrado para os Estados Unidos devido à expansão nazista. Foi bastante influente nos estudos sobre iconografia e levou adiante o estudo da iconologia, proposto primeiramente por Aby Warburg. Seu principal objeto de estudo foi a história da perspectiva,

desde o mundo antigo até o século XVII. Ele defendia que os sistemas perspécticos são historicamente plurais, e que cada um deles se baseia em uma determinada concepção de espaço e de visão. Suas obras mais famosas são *A perspectiva como forma simbólica* (1927), *Estudos de iconologia* (1939), *Vida e obra de Albrecht Dürer* (1943), além de *Arquitetura gótica e escolástica* (1951), sendo que somente este último foi publicado no Brasil, assim como *Significado nas artes visuais* (1955), obra na qual se encontra *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*.<sup>1</sup>

Nesse ensaio de Panofsky, são passados em revista os princípios utilizados para a representação do corpo humano ao longo da história da arte. Nesse estudo, percebe-se que ele utiliza o mesmo método constatado em seus estudos sobre a perspectiva. Assim como os sistemas de representação perspéctica são plurais e denunciam concepções diferentes do espaço, os sistemas de representação da figura humana são igualmente plurais, revelando concepções diversas do trabalho artístico. Para ele, as diferenças nas teorias das proporções humanas são índices mais confiáveis das mudanças estilísticas do que o são as artes “prontas”, como a arquitetura, a escultura ou a pintura, pois revelam com mais clareza o *Kunstwollen*. Esse conceito, derivado da obra de Alois Riegl, designa o impulso estético que guia as criações artísticas de cada época ou estilo, e ajuda a explicar suas transformações.<sup>2</sup> Mas aqui já nos encontramos no terreno da iconologia, pois não se trata somente de decifrar o significado convencional das imagens, e sim de investigar o seu sentido cultural intrínseco.

E assim, nessa busca da “vontade de arte” de cada época e/ou povo, que não é senão o objetivo primordial da iconologia, Panofsky se baseia sempre em fontes escritas relevantes para compreender as diversas teorias de proporções. Para a teoria egípcia das proporções, por exemplo, ele se utiliza de papiros com esboços de trabalho e de esculturas inacabadas, nos quais é possível perceber o método construtivo que os artesãos seguiam, em que era mais importante a coerência da figura do que sua semelhança com o real: “Esse método egípcio de empregar uma teoria de proporções reflete claramente sua *Kunstwollen*, dirigida não à variável, mas à constante, não à simbolização do presente vital, mas à realização da eternidade

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin. Known as “Pan”. Captado em: <https://dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>. Acesso em: 10 abr. 2011.

<sup>2</sup> CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UERJ, 1990.

intemporal” .<sup>3</sup>

Já para estudar o que os gregos pensavam sobre as proporções ele utiliza o *Cânone* de Policleto e o *Tratado de arquitetura* de Vitruvius. Em relação aos bizantinos, o *Manual do pintor do monte Atos*; para os góticos, o *Caderno* de Villard de Honnecourt; e para os renascentistas os tratados de Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, bem como os *Quatro livros sobre as proporções humanas*, de Albrecht Dürer.

Interessamo-nos aqui especialmente pelo *Manual do pintor do monte Atos*. Segundo Panofsky, nesse escrito preconiza-se um método para a representação frontal da figura humana, no caso a cabeça, baseado num esquema de três círculos concêntricos. Esse é o esquema usado nos ícones frontais de Cristo e dos santos. Sendo o nariz o raio do círculo mais interno, o círculo intermediário teria um raio equivalente a duas vezes o nariz, e o círculo externo a três. Os ícones de Maria, como são geralmente executados a “três quartos”, seguem um método ligeiramente diferente, mas os princípios básicos são os mesmos.

Já Louis Réau (Poitiers, 1881 – Paris, 1961) foi um historiador da arte francês, autor de *Histoire de l'expansion de l'art français* (1924-1933) e de uma obra com o título curioso de *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français* (1959). Esses títulos poderiam sugerir que Réau fosse um especialista em arte francesa, mas *L'Art russe* (1921-1922), uma obra anterior, desfaz a impressão, e a sua obra principal, *Iconographie de l'art chrétien*, publicada entre 1955 e 1959, nos mostra que na verdade ele se dedicava ao estudo da arte cristã em geral, desde a arte paleocristã até o barroco tardio, sendo primariamente um iconógrafo, isto é, dedicava-se ao estudo da interpretação temática das obras de arte religiosa.<sup>4</sup>

Esse antigo livro de Louis Réau é um compêndio verdadeiramente enciclopédico de iconografia cristã. São três grandes volumes, abrangendo todas as temáticas fundamentais da iconografia da religião cristã, até o século XVIII. Mesmo para quem já tenha familiaridade com a iconografia cristã, a obra é bastante útil, pois o autor revela a origem de certas representações, esclarece tradições peregrinatórias relativas a determinados anjos e santos, mostra as iconografias que se fundiram, que se separaram, que decaíram ou que triunfaram

---

<sup>3</sup> PANOFSKY, Erwin. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. *Significado nas artes visuais*. Trans.: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 98.

<sup>4</sup> Réau, Louis. Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/reaul.htm>. Consulta em 10 abril 2011.

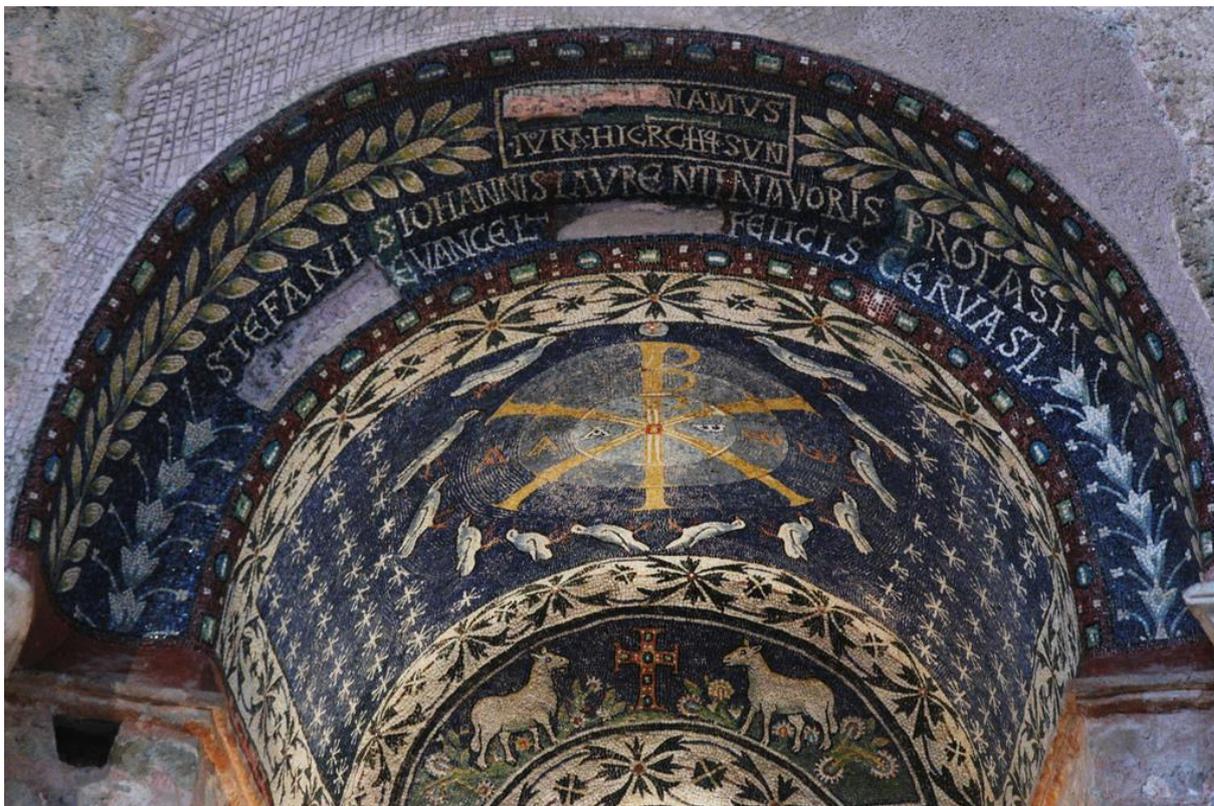
com o tempo, ilumina as tendências mais fortes de certos países e de certas épocas, comenta sobre o papel de grandes artistas da história no reforço ou na transformação das temáticas representacionais.

Assim é que, por exemplo, podemos conhecer a variedade de maneiras pelas quais foram representados Deus e a Trindade divina, sendo que algumas já estão em desuso há séculos. Ao comentar sobre as representações geométricas da Trindade, afirma: “Tres círculos concéntricos pueden también dar una idea bastante adecuada de la Trinidad. Dicho simbolismo, de origen astronómico, deriva de tres antiguas representaciones del Sol. Esta filiación aparece muy claramente en un mosaico del baptisterio de Albenga, en Liguria (siglo VI)”.<sup>5</sup>

A semelhança do esquema compositivo estudado por Panofsky no *Manual do pintor do monte Ato*s com o simbolismo geométrico da Trindade citado por Réau não deixa de ser intrigante. Propõe-se, aqui, uma pequena reflexão a respeito da “genealogia” dessa iconografia, buscando-se entender também as raízes culturais antigas do esquema compositivo. Aproximar, em suma, a iconografia e a iconologia. Pode ser útil vislumbrarmos o esquema compositivo lado a lado com o mosaico de Ligúria:

---

<sup>5</sup> RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo I. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 40.



**Figura 1** - Mosaico no batistério de Albenga - Ligúria - Itália - sec VI. Fonte: Grupo Flickr Italia Medievale. Público. Disponível em: [https://www.flickr.com/photos/ana\\_sudani/378659959/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/ana_sudani/378659959/in/photostream/). Acesso em: 31 out. 2014.



**Figura 2** - Esquema bizantino de proporções para representação de cabeça com halo. Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trads.: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Vê-se, na figura 1, o mosaico da pequena abóbada do batistério de Albenga, na região de Ligúria, Itália, com os três círculos concêntricos mencionados por Réau. Repare-se como o *crismograma*, o símbolo formado pelas letras gregas  $\chi$  e  $\rho$ , foi colocado três vezes sobre si mesmo, bem como as letras “alfa” e “ômega”, que aparecem três vezes cada uma, percebendo-se até mesmo uma leve sugestão de tridimensionalidade. Na figura 2, vemos os três círculos aplicados ao desenho de um ícone, na ilustração utilizada pelo próprio Panofsky. O centro dos três círculos se encontra entre os olhos de Cristo. Embora não se possa afirmar que esses três círculos concêntricos preconizados pelo manual do monte Atos “representem” a Trindade, visto se tratar tão somente de um princípio técnico e compositivo para se desenhar a figura humana, não se pode excluir a hipótese de uma possível alusão trinitária. Não deixa de ser interessante refletirmos sobre o sentido, tanto iconológico como iconográfico, dessa confluência de motivos. Por um lado, o símbolo está atestado na igreja italiana. Se a datação de Réau estiver correta (século VI), trata-se de uma iconografia muito mais antiga que o manual do Monte Atos, atribuído a Dionísio de Fournas, monge do Monte Atos que viveu no século XVIII. Mas, como diz Panofsky,<sup>6</sup> embora o manual seja recente, os cânones nele ensinados remontam a práticas da Alta Idade Média. A velha iconografia, portanto, pode ter influenciado o pensamento iconológico dos pintores de ícones, embora não possamos afirmá-lo peremptoriamente.

Por outro lado, Réau afirma que, na origem, tratava-se de um simbolismo astronômico, provavelmente mais antigo que o cristianismo: “tres antiguas representaciones del Sol”.<sup>7</sup> Panofsky também supõe uma origem mais antiga para o cânone dos ícones:

Nos escritos dos “Irmãos da Pureza”, uma irmandade erudita árabe que floresceu nos séculos IX e X, encontramos um sistema de proporções que antecipa o sistema ora em consideração [...]. E embora esse cânone pudesse provir de fontes ainda mais antigas, sua linhagem não parece ir além do final do período helenístico [...].<sup>8</sup>

Esses escritos árabes poderiam ser, segundo Panofsky, a origem do sistema de proporções dos ícones. O que é interessante, por se tratar de uma fonte não cristã. Mas o

---

<sup>6</sup> PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 112.

<sup>7</sup> RÉAU, *Iconografia del arte cristiano*, p. 40.

<sup>8</sup> \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*, p. 114.

mais importante é que o estudioso alemão deixa claro que as proporções humanas não são estudadas nesses escritos árabes com um objetivo artístico; expressam na verdade um sistema numérico-harmonístico de fundo místico. Essa fonte pode ter sua origem, conforme Panofsky, na Antiguidade, mas não além do período helenístico. Mas basta nos lembrarmos da visão cosmológica antiga, nomeadamente do modelo aristotélico-ptolomaico, para nos apercebermos que os antigos sempre associaram o círculo à ideia de perfeição, como se pode ver claramente no tratado de Aristóteles, *Sobre o céu*, no qual ele busca provar a perfeição dos astros e a existência do éter, a substância celeste:

[O] movimento circular é necessariamente originário. Pois o que é perfeito é naturalmente anterior ao que é imperfeito, e o círculo é uma coisa perfeita.<sup>9</sup>  
[...] Essas premissas levam claramente à conclusão de que existe na natureza uma substância material diferente daquelas conhecidas por nós, anterior e mais divina que elas.<sup>10</sup>

Os gregos, portanto, já identificavam a suposta perfeição dos céus com os movimentos circulares; seu modelo astronômico era composto de várias esferas concêntricas, nas quais giravam os planetas. Alguns elementos de fundo da concepção simbólica mencionada por Panofsky podem então ir além do período helenístico, e remontar até mesmo ao pitagorismo. Quando os cristãos resolveram usar três círculos concêntricos para representar a perfeição da Trindade divina, tal configuração formal tinha já um longo passado, simbolizando a perfeição celeste. Pode-se dizer, portanto, que os pintores de ícones estão inseridos numa antiga tradição. Os gregos acreditavam encontrar no céu físico elementos de concepções que podem ser consideradas, com mais propriedade, metafísicas. Os cristãos, ao representar o Divino com esferas concêntricas, estavam de certa forma devolvendo aquela simbologia ao seu verdadeiro lugar.

Na verdade, a continuidade entre concepções pagãs e cristãs, em diversas esferas, como arte, filosofia, simbolismo religioso e concepções políticas, é uma questão que tem ocupado historiadores já há algum tempo. No que diz respeito a Cristo, as fontes antigas se concentram sobre a questão da legitimidade ou não de sua representação figurativa, mencionando pouco ou nada a respeito de sua aparência física, o que fez com que existissem,

---

9 Grifo nosso.

10 Aristotle. *De Caelo*, I, § 2, 269a. Tradução para o inglês: J. L. Stocks. Oxford: Clarendon Press, 1922. Tradução nossa.

na Antiguidade, diversos “tipos” de Cristo. Um desses tipos, mais recente, é o assim chamado *Ancião dos Dias* (ou *Antigo de dias*), que nada mais é que um Cristo transformado em ancião, com barbas e cabelos brancos, e que no Ocidente pode ter inspirado a tradicional iconografia de Deus Pai; ao comentar sobre essa iconografia de Deus, Louis Réau afirma que seus exemplos mais antigos aparecem na arte bizantina no século XI. Porém, segundo o padre Georges Gharib, arquiemandrita do Patriarcado de Antioquia, existe um exemplar muito mais antigo. Trata-se de um díptico de marfim, datado do século VI, atualmente no Museu de Arte Bizantina de Berlim, que mostra, de um lado, Cristo e dois apóstolos, e do outro, Maria com o Menino (figura 3). Gharib afirma: “Temos, nesta obra excepcional, dupla representação de Cristo: aquela, profetizada por Daniel, do Antigo de dias, Senhor do mundo, igual ao Pai, que senta para julgar os vivos e os mortos; e a do Emanuel, o ‘Deus conosco’ profetizado por Isaías”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> GHARIB, Georges. *Os ícones de Cristo: história e culto* (1993). Trad.: Pe. José Raimundo Vidigal, C. Ss. R. São Paulo: Paulus, 1997, p. 120.



**Figura 3** - *Díptico de marfim com Cristo entre Pedro e Paulo (esquerda), Maria, o Menino e anjos (direita)*. Século VI. Fonte: Banco de Dados online do Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen, Berlim. Disponível em: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=Slightbox\\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=6](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=6). Acesso em 05 set. 2003.

Realmente o Cristo retratado nesse marfim apresenta feições que lembram as de um homem mais idoso, principalmente as orelhas curiosamente grandes, a longa barba, a boca por demais rasgada, os olhos oblíquos. Tudo, em suas feições, sugere uma grande ancianidade. O fato de estar ao lado de uma representação de Maria com o Menino, pensamos, é um argumento a favor de uma interpretação da obra como o Antigo de Dias, pois que sentido teria o paralelismo das duas representações senão para sublinhar o mistério da Encarnação e o fato de que uma sabedoria imemorial, “antiga”, encarnou-se num corpo

de menino, através da Virgem? Se a interpretação do padre Gharib estiver correta, trata-se de uma das mais antigas representações do Antigo de dias. A questão só poderia ser esclarecida se houvesse alguma outra obra semelhante e contemporânea àquela, e, surpreendentemente, essa obra existe.

Com a descoberta, nos anos 1950, dos ícones do *Mosteiro de Santa Catarina*, do Egito, por Georges e Mary Soteriou, e seu exaustivo estudo por Kurt Wietzmann e vários outros estudiosos, a história da pintura cristã foi reexaminada sob uma nova luz.<sup>12</sup> Muitos objetos até então inéditos puderam finalmente ser estudados. Entre os ícones descobertos, está um curiosíssimo Cristo, que os estudiosos dataram como sendo do século VII, sentado sobre um arco-íris como sobre um trono, com a terra embaixo de seus pés. Seus cabelos e sua barba são perfeitamente brancos, mas ao mesmo tempo suas feições são as de um adolescente. Combinam-se, numa mesma representação, três iconografias: a do Pantocrator, ou governante do mundo, a do Ancião dos Dias, com os seus cabelos brancos, e as feições juvenis exprimem a idéia da Encarnação, através de um jovem salvador. E para que não houvesse dúvidas, o pintor do ícone escreveu verticalmente, em grego, dos dois lados da figura em majestade, a palavra *Emanuel*, para bem exprimir a idéia da Encarnação (figura 4). Pode-se afirmar, portanto, com alguma segurança, que a iconografia do Antigo de Dias é mais antiga do que afirmava Réau nos anos 50, pois está atestada nesse ícone do século VII e no marfim do século VI.

---

<sup>12</sup> BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. para o inglês: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996, p. 25.



**Figura 4** - Cristo pantocrator, Emanuel e Ancião dos Dias. Encáustica sobre madeira. Século VII. Fonte: WEITZMANN, Kurt. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Vol 1: From the Sixth to the Tenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Mas o processo de “envelhecimento” de Cristo já havia começado um bom tempo antes, em meados do século IV. Antes disso existia somente o Cristo “apolíneo”, um jovem taumaturgo que operava curas e outras maravilhas. Imberbe, com cabelos fartos e cacheados, e que às vezes segura em suas mãos um rolo ou um bastão. Para Robin Margaret Jensen esse tipo de iconografia de Cristo seria derivado dos deuses gregos mais jovens e heroicos, como Apolo, Hércules ou Dionísio: “a aparência de Jesus, em contraste com os outros [personagens], é quase espetacular, e a conclusão quase inevitável é que ele representava o

tipo, ou mesmo a substituição, dos jovens deuses salvadores da religião greco-romana”.<sup>13</sup> Essa leitura de Jensen segue a linha defendida por Thomas Mathews num livro polêmico e já bem conhecido, sobre o qual se discutirá mais adiante.

Contra essa interpretação se posiciona Paul Zanker, que propõe, em seu lugar, que esse Jesus seria a manifestação da nostalgia de um passado heroico:

Isto é claramente um exemplo de “helenização”. Na literatura especializada, esse jovem radiante foi frequentemente identificado com Apolo, o que não constitui uma ligação iconográfica concreta, pois a beleza de Apolo é revelada através de seu corpo nu. Ao invés, seria melhor invocarmos a tradição dos retratos romantizados de jovens com longos cabelos do século II, que conjuram a lembrança de vários heróis gregos, de Aquiles a Alexandre o Grande, como um tipo de expressão nostálgica da fé no renascimento e na preservação da cultura clássica<sup>14</sup>.

Apesar dessas diferenças, há uma relativa concórdia historiográfica de que esse Cristo é derivado das tradições clássicas. Em contraste, Cristo começa a aparecer mais maduro em meados do século IV, na era constantiniana e pós-constantiniana, quase um século após o nascimento da arte cristã. Com cabelos mais longos e barbas patriarcais, ele se apresenta de forma cada vez mais frontal, às vezes entronizado, mas outras vezes permanece em pé, mostrando a S. Pedro e S. Paulo o rolo da “lei” (*traditio legis*), do Evangelho ou da “paz” (*traditio pacis*). Apesar de não ter ocorrido uma substituição, e sim uma sobreposição de tipos, percebe-se uma forte tendência em mostrá-lo como uma autoridade ou como um revelador. Ao invés dos deuses jovens e heroicos, ele passa a se assemelhar mais aos deuses governantes, como Júpiter ou Netuno. As figuras 5 e 6 podem dar uma precisa ideia do contraste; ambas mostram sarcófagos do século IV, pertencentes ao Musée de l’Arles antique, no sul da França, que abriga um bom número de sarcófagos paleocristãos.

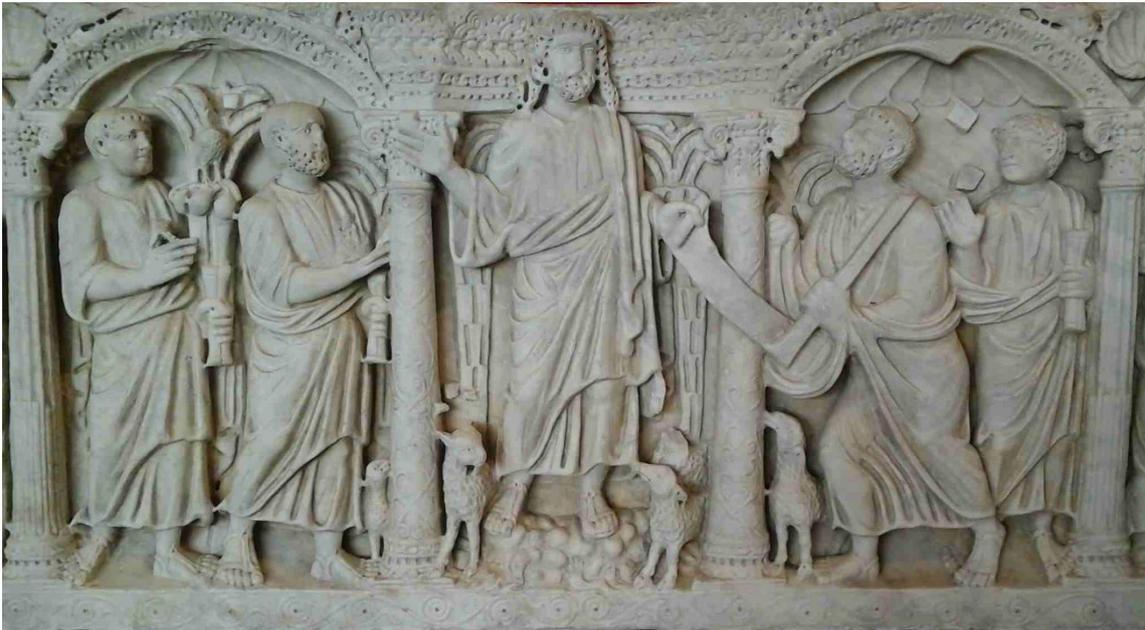
---

<sup>13</sup> “Jesus’ appearance in contrast with these others is almost startling and the nearly inescapable conclusion is that he was either a type of, or even the replacement for the young savior gods of Greco-Roman religion”. JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005, p. 150. Tradução nossa.

<sup>14</sup> “This is surely an instance of ‘Hellenization’. In the scholarly literature the radiant youth has often been identified with Apollo, but this does not provide a concrete iconographical link, since Apollo’s beauty is best revealed in his nude body. Rather, we may recall the tradition of romanticized portraits of young men with long hair of the second century A.D., which conjured up various Greek heroes from Achilles to Alexander the Great as a kind of nostalgic expression of faith in the revival and preservation of classical culture”. ZANKER, Paul. *The mask of Socrates: the image of the intellectual in antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 299. Tradução nossa.



**Figura 5** - *Detalhe do Sarcófago das Árvores* - mármore – Musée de l'Arles Antique – Arles - França - c. 375 - Foto própria.



**Figura 6** - Detalhe do Sarcófago *Traditio Legis* - mármore - Musée de l'Arles Antique – Arles - França - fins do séc. IV – Foto própria.

Um interessante exemplo desse tipo de Cristo maduro, já do final do século IV, está nesse fragmento de sarcófago, localizado na escadaria lateral externa da Basílica de Sant'Agnese, em Roma, que apresenta um Cristo bem maduro, sozinho e centralizado, e outras duas características bem interessantes: a presença de cortinas abertas que emolduram Cristo, de interpretação muito difícil, e a contradição entre o livro que Cristo segura, um códice encadernado, e os rolos dentro do cesto, no chão, um formato escritural que já estava entrando em desuso no final do século IV (figura 7).



**Figura 7** - *Cristo* - fragmento de sarcófago - mármore - Escadaria da Basílica de Sant'Agnese - Roma – fins do séc IV ou início do V. Foto própria.

Essa peça levanta questões muito pertinentes para o estudo da iconografia paleocristã: esse Cristo é maduro pela influência dos deuses pagãos ou para testemunhar sua divindade e sua igualdade com o Pai? As cortinas representam uma revelação, uma autoridade monárquica ou um símbolo do mundo celeste? O que significa a diferença de formato entre os rolos no cesto e o livro em suas mãos? O respeito pela sabedoria antiga, pagã, ou a afirmação de uma nova sabedoria, até então ignorada?

Explicar as razões precisas dessas variações iconográficas não é tarefa tão simples. Pois, embora esse Cristo maduro adquiriu proeminência, o tipo jovem ainda continuou sendo

usado durante muito tempo, e mais tipos foram incorporados, como o Ancião. As fontes escritas falam pouco da questão. Mas se podem coletar indicações esparsas, quando se analisa conjuntamente os textos e as imagens produzidas na época. Em primeiro lugar, a semelhança “física” de Cristo com os filósofos pagãos se tornou cada vez maior; eles ainda tinham um papel importante na sociedade romana tardia, sendo inclusive chamados de “homens santos” ou “divinos”, e pode ser notável a semelhança entre as representações de Cristo em meio ao seu Colégio Apostólico e aquelas dos filósofos pagãos entre seus alunos:

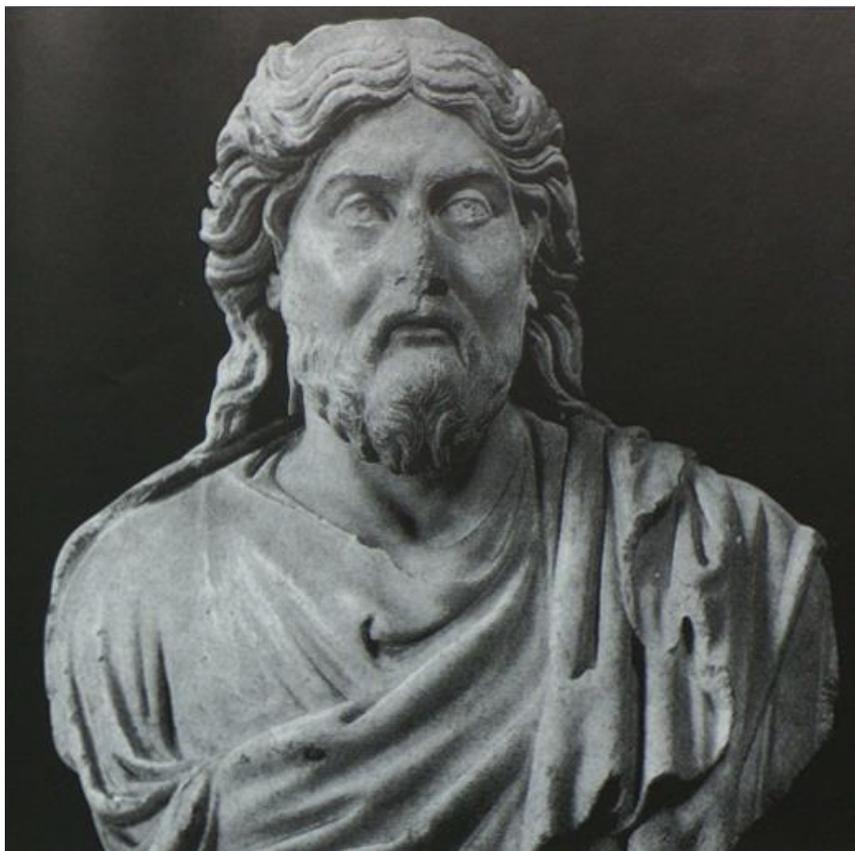
Os cristãos também adotaram essa forma de comemoração, com Cristo, que aparece em meio aos apóstolos, aos santos e doadores fiéis, diretamente comparável aos homens divinos pagãos, junto com seus autores clássicos, os adeptos já em estágio avançado, e discípulos ainda jovens. [...] Na falta de um contexto unívoco, pode ser difícil, em casos singulares, distinguir uma figura a meio-busto de um dos “homens santos” do retrato de Cristo dentro desse mesmo esquema <sup>15</sup>.

Como exemplo de um desses filósofos que pode ser confundido com Cristo, Zanker menciona um busto pertencente ao Museu Arqueológico de Istambul (figura 8). Não há nenhuma fonte escrita para estabelecer definitivamente a identidade desse busto, e somente a faixa na sua cabeça leva os historiadores a identificar esse busto como um filósofo-sacerdote pagão, pois no século V, desde a legislação de Teodósio que fechou os templos, os filósofos haviam acumulado as funções sacerdotais a seus afazeres intelectuais. Esses filósofos tardo-antigos eram acompanhados de uma aura de santidade, e em torno deles existia todo um imaginário maravilhoso. Marino de Neápolis relata, a respeito do filósofo Proclo, que “os seus olhos cintilavam como raios e todo o seu rosto era repleto de um esplendor divino. Um dia um alto magistrado [...] veio a uma aula sua e viu, de fato, uma luz que girava em torno de sua cabeça; depois da aula, ele se levantou, lançou-se aos pés do filósofo e relatou, sob juramento, esse fenômeno divino”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “Anche i cristiani adottarono questa forma di commemorazione, com Cristo che compare in mezzo agli Apostoli, ai santi e ai donatori credenti, direttamente confrontabile com gli uomini divini pagani insieme ai loro autori classici, agli adepti a uno stadio già avanzato e ai discepoli ancora ragazzi. [...] In mancanza di un contest unívoco, nei singoli casi può essere difficile distinguere la figura a mezzo busto di uno degli ‘uomini santi’ dal ritratto di Cristo nello stesso schema”. ZANKER, Paul. Dal culta della “paideia” alla visione di Dio. In: ENSOLI, S. e LA ROCCA, E. (orgs.) *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2000, p. 410. Tradução nossa.

<sup>16</sup> MARINO de Neápolis. Vida de Proclo. *Apud* ZANKER, Paul. Dal culta della “paideia” alla visione di Dio. In: ENSOLI, S. e LA ROCCA, E. (orgs.) *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2000, p. 411.



**Figura 8** - *Busto de filósofo* - mármore - Museu Arqueológico de Istambul - séc IV ou V. Fonte: ZANKER, Paul. Dal culta della “paideia” alla visione di Dio. In: ENSOLI, S. e LA ROCCA, E. (orgs.) *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2000, p. 411.

Em segundo lugar, o século IV foi marcado pela luta da Igreja contra a heresia arianista e suas variantes, que defendiam, para dizer de uma forma bem simplificada, que o Verbo divino, que havia se encarnado em Cristo, também tinha sido criado no princípio dos tempos. Assim, embora fosse uma criatura divina, Jesus não seria nada mais que uma criatura. Contra essa concepção que negava a divindade de Cristo e colocava o Filho bem abaixo do Pai, os ortodoxos defendiam a doutrina do Concílio de Nicéia, que em 325 tinha estabelecido a Divindade de Cristo, a natureza não criada do Verbo e a igualdade entre as Pessoas da Trindade, todas igualmente eternas, desde sempre existentes. Alguns historiadores defendem que a luta contra as concepções arianas teria deixado uma marca na arte sacra do século IV. Tornou-se urgente apresentar Cristo em pé de igualdade com o Pai, e para isso ele tinha que ser envelhecido e ser mostrado em uma posição de autoridade. Por outro lado, muitos vêm

nesse novo Cristo um influxo da iconografia imperial e, portanto, uma prova da influência do imperador sobre a Igreja. Mas isso é estranho, se se lembrar que Constantino inclinou-se grandemente ao arianismo e também alguns de seus filhos. Talvez não fosse interessante, para imperadores que defendiam o arianismo, incentivar a representação de Cristo com uma imagem de soberano, pois isso poderia torná-lo demasiado divino, semelhante por demais ao Pai.

No entanto, essa é a posição dominante na historiografia há muitas décadas, e contra ela se posiciona o mencionado livro de Thomas Mathews: o bizantinista norte-americano defende, como interpretação alternativa, que as representações de Cristo são derivadas dos deuses antigos, dos jovens deuses salvadores como Apolo e Dionísio, no caso de sua figura imberbe, e dos deuses governantes e maduros, como Júpiter e Netuno, quando a controvérsia ariana levou os fiéis a procurar uma representação que expressasse plenamente a sua divindade. Mas, além de herdar a aparência dos deuses antigos, ele diz que Cristo era apresentado, na linha de Paul Zanker, não só como um filósofo, mas também como um mago, portando muitas vezes um bastão, com o qual realiza seus milagres. Mas a sua hipótese mais polêmica foi a afirmação de que a figura do Rabi foi mostrada de forma um tanto andrógina em alguns mosaicos e sarcófagos, tendência que, para Mathews, Cristo herdou de outras divindades igualmente andróginas, como Dionísio, e que seria mais uma forma de expressar sua divindade. Em suma, o livro afirma que os cristãos do período viam Cristo como um deus, não como um imperador, e que isso transparece em imagens que expressam um universo bem mais vasto que o da corte.<sup>17</sup> A obra gerou, como seria de se esperar, um grande debate, mas o próprio Peter Brown, por exemplo, numa resenha do livro, afirma que “ninguém pode negar que esse é um livro que precisava ser escrito, [...pois a] tendência em reduzir tanta coisa da arte pós-constantiniana a modelos imperiais também pressupôs um mundo claustrofobicamente centralizado, no qual toda a pompa e a cerimônia giravam somente em torno do imperador. O Império Romano tardio não era assim”.<sup>18</sup>

Nessa resenha, Brown invoca a condenação de Santo Agostinho, em *De consensu*

---

<sup>17</sup> MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of Early Christian art*. Princeton: Princeton University Press, 2003. A primeira edição do livro é de 1993, e uma segunda edição, acrescida de um novo capítulo, apareceu em 1999, quando a maioria das resenhas já havia sido publicada.

<sup>18</sup> BROWN, Peter. Resenha de *The Clash of Gods: a reinterpretation of Early Christian art*. *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 3 (Set., 1995), p. 500. Tradução nossa.

*evangelistarum*, à identificação de Cristo com um mago, e o debate nos mostra o desafio de se harmonizar as fontes escritas e as iconográficas; com efeito, o bispo de Hipona diz que “realmente merecem incorrer em erro todos os que procuram Cristo não nos livros sacros, mas em imagens nas paredes”.<sup>19</sup> Mathews, por sua vez, reafirma que “o bastão é o mais frequente atributo de Cristo depois do rolo de seu ensinamento”. Ou seja, diante dos dados visuais, a “desaprovação de Agostinho não podia fazer o mago desaparecer”.<sup>20</sup>

Voltando à questão do arianismo, note-se que os bispos de Roma mantiveram-se fiéis à ortodoxia de Niceia, tendo inclusive convidado e acolhido Atanásio, bispo de Alexandria, que tinha sido exilado justamente por causa de sua posição radicalmente anti-ariana. Durante seus anos em Roma, Atanásio defendeu a postura ortodoxa e também divulgou os feitos dos monges e eremitas egípcios, o que nos leva a um terceiro fator, importantíssimo na Antiguidade Tardia, que é o impacto do surgimento do monasticismo, movimento que granjeou uma grande influência na Igreja ao longo do século IV. Quando publicou sua *Vida de Antão*, livro que foi logo traduzido para o latim, Atanásio contribuiu para divulgar em todo o Império a admiração por esses ascetas místicos, que passaram a ter condições para concorrer, no nível do imaginário, com o prestígio dos sábios e filósofos pagãos.

Talvez não se possa dizer que eles tenham sido tomados como modelo direto, mas os ascetas, com certeza, impactaram a imaginação da época com suas atitudes. Os mártires não tinham uma aparência diferente das outras pessoas, e ninguém podia dizer, entre vários cristãos, quais iriam fraquejar e quais se tornariam mártires. Os monges e eremitas, ao contrário, se destacavam, tinham uma aparência peculiar, usavam trapos ou hábitos, e tinham longos cabelos e barbas. Com o tempo, podem ter gerado um modelo para a aparência de um santo, que poderia ser aplicada a Jesus, guardadas as devidas proporções. Com efeito, não seria apropriado representar o Senhor sujo, nu (com exceção da cena do seu Batismo), ou vestindo trapos, mas não haveria problema em atribuir-lhe uma barba e longos cabelos. Na verdade, se fosse somente pela barba, a questão poderia ser respondida simplesmente a partir de dentro da tradição clássica. Afinal, a barba sempre havia sido a marca dos filósofos e homens letrados em geral, e, no mundo romano, embora o mais tradicional fosse o rosto

---

<sup>19</sup> Agostinho. *De consensu evangelistarum*, 1.10.15-16, *apud* BROWN, Peter. Resenha de *The Clash of Gods: a reinterpretation of Early Christian art*. *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 3 (Set., 1995), p. 501. Tradução nossa.

<sup>20</sup> MATHEWS, Thomas F. Reply to Peter Brown. *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1 (Mar., 1996), p. 178.

liso, a barba foi reintroduzida pelo exemplo do imperador Adriano, em meados do século II, e tornou-se comum entre a população masculina do império, pois concedia um ar sério e erudito a quem a usasse. Mas ainda temos os cabelos, longos demais mesmo se levamos em conta a tradição dos heróis e filósofos, como nos sarcófagos já mencionados (ver figuras 7 e 8).

O modo de vida desses personagens pode ter moldado uma nova concepção de santidade e de como um santo deveria se parecer; sua doutrina, que pregava o desapego dos bens materiais, a reclusão solitária (ou comunitária) e a concentração mental, contínua e exclusiva no divino, geraram novas maneiras de contemplação religiosa, um novo modo de se encarar a Deus, frontalmente, sem intermediários, como se o fiel estivesse face a face com o Senhor, o que pode ajudar a explicar o incremento da frontalidade na iconografia. Por fim, seus esforços ascéticos prolongados e, muitas vezes, espetaculares, alimentaram o imaginário maravilhoso, dando ensejo ao surgimento de inúmeras novas lendas. Com efeito, os monges buscavam um esvaziamento da mente e uma contemplação exclusiva de Deus. Com efeito, no tratado *Sobre a oração*, Evágrio Pôntico (345-399) diz: “O monge se torna igual aos anjos através da oração, por causa do seu anseio em ‘contemplar a face do Pai que está no céu’”.<sup>21</sup> Embora Evágrio condene veementemente o uso de imagens mentais durante a prática da oração, seu ideal último é expresso com uma metáfora visual: a contemplação da face do Pai, que poderia, em última análise, justificar uma iconografia. É, além disso, um ideal de quietude que traz implícita uma concentração absoluta em Deus, presente igualmente no tratado *Sobre a guarda do intelecto*, de Santo Isaías, o Solitário: “A não ser que um homem odeie toda atividade deste mundo, ele não pode adorar a Deus. O que significa, então, a adoração de Deus? Significa que não temos nada a não ser Deus em nosso intelecto quando oramos a Ele”.<sup>22</sup> Pois bem: essa atitude de contemplação, que transforma Deus no único conteúdo do pensamento, encontra um paralelo na iconografia religiosa a partir do momento em que se passa a representar Jesus frontalmente, sem nenhum contexto narrativo, como se

---

<sup>21</sup> Evagrius the Solitary. On Prayer. PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (orgs. e trads. p/ o inglês). *The Philokalia: The Complete Text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and Faber, 1983. A autoria desse tratado já foi atribuída a S. Neilos, mas estudos recentes reforçam a autoria de Evágrio.

<sup>22</sup> St. Isaiah the Solitary. On Guarding the Intellect. PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (orgs. e trads. p/ o inglês). *The Philokalia: The Complete Text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and Faber, 1983. São Nicodemos (1749-1809), o organizador original da *Filocalia*, pensava que Isaías era contemporâneo de Macário, o Grande (século IV), mas hoje se pensa que ele teria morrido em Gaza em 491.

estivéssemos frente a frente com ele, tão somente contemplando-o.

Por tudo isso, não é realmente estranho que Santo Agostinho, ao comentar o Salmo 132 (na Septuaginta e na Vulgata, e 133 na numeração hebraica), tenha feito um duplo elogio: à barba e aos monges, e tenha também imaginado o Senhor como um homem de barba. Com efeito, esse curto salmo traz:

1 Oh, que prazer, que felicidade / encontrar-se entre irmãos! / 2 É como o óleo que perfuma a cabeça, / e desce pela barba, / pela barba de Aarão, / que desce pela gola da sua veste. / 3 É como o orvalho do Hermon, / que desce pelas montanhas de Sião. / Lá, o SENHOR decidiu abençoar: / é a vida para sempre!<sup>23</sup>

Comentando sobre esses versos, Agostinho defende os monges da acusação de serem todos hereges como os donatistas, e faz um elogio ao monasticismo. Mais à frente, comentando o verso que compara a unidade dos irmãos ao óleo descendo pela barba de Aarão, ele escreve:

Deixemos que o Salmo nos diga com o que [os monges] se parecem. “É como o óleo que perfuma a cabeça, / e desce pela barba, / pela barba de Aarão, / que desce pela gola da sua veste”. O que Aarão era? Um sacerdote. Quem é sacerdote, exceto o único sacerdote, que entrou no Santo dos Santos? Quem é sacerdote, salvo Ele, que foi a um tempo vítima e oficiante? Salvo Ele, que, ao não encontrar nada puro no mundo para oferecer, ofereceu a Si mesmo? O óleo vem de sua cabeça, porque Cristo e a Igreja são um só, mas o óleo vem da cabeça. Nossa cabeça é Cristo, que foi crucificado e sepultado; ressuscitou e subiu ao Céu; e o Espírito Santo vem da cabeça. E para onde vai? Para a barba. A barba significa os corajosos; a barba distingue os homens adultos, sábios, ativos e vigorosos. *Quando explicamos isso, dizemos que Ele é um homem de barba.*<sup>24</sup> Assim, aquela unção desceu primeiramente sobre os apóstolos, sobre aqueles que suportaram os primeiros assaltos do mundo, e por isso o Espírito Santo desceu sobre eles.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Salmos, 133 (132): 1-3. *BÍBLIA*: tradução ecumênica brasileira (TEB). São Paulo: Loyola; Paulinas, 1994.

<sup>24</sup> Grifo nosso.

<sup>25</sup> AUGUSTINE. *Expositions on the Book of Psalms*. (Org. e trad. p/ o ingles: Rev. C. Marriott e Ver. H. Walford) Psalm CXXXIII, § 6. Oxford: James Parker & Co., 1857, pp. 116-117. Texto latino: “Et cui rei similes sunt, dicat Psalmus: ‘Sicut unguentum in capite, quod descendit in barbam, barbam Aaron; quod descendit in oram vestimenti ejus. Aaron’ quid erat? Sacerdos. Quis est sacerdos, nisi unus sacerdos, qui intravit in sancta sanctorum? Quis est iste sacerdos, nisi qui fuit et victima et sacerdos? nisi ille qui cum in mundo non inveniret mundum non offerret, se ipsum obtulit? In capite ipsius unguentum; quia totus Christus cum Ecclesia; sed a capite venit unguentum. Caput nostrum Christus est, crucifixum et sepultum, resuscitatum ascendit in coelum; et venit Spiritus sanctus a capite: quo? Ad barbam. Barba significat fortes, barba significat juvenes strenuos, impigros, alacres. Ideo quando tales describimus, Barbatum homo est, dicimus. Ergo illud primum unguentum descendit in Apostolos, descendit in illos qui primos impetus saeculi sustinuerunt; descendit ergo in illos Spiritus sanctus”. *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Tomus CXIX. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XII. Paris: Parent-Desbarres, 1837, pp. 216-217.

Assim, a interpretação do texto bíblico se torna uma dupla apologia: dos monges cenobitas e do simbolismo da barba como símbolo de uma vida virtuosa. As duas coisas já pareciam naturais para o bispo de Hipona, que vivia no início do século V, em plena era da ascensão vitoriosa do monasticismo, cerca de cinqüenta anos depois do surgimento da narrativa de Santo Atanásio. Portanto, mesmo Agostinho, tão “iconoclasta”, decidiu-se a imaginar o Senhor como um homem de barba para melhor explicar a sua metáfora. Para ele, como certamente para muitos, isso já não seria tão difícil no final do século IV e no início do V.

Mas os monges cristãos não eram, com certeza, o único modelo disponível. Pois existia, no paganismo, não só a tradição dos filósofos citadinos e de aparência bem cuidada, aos quais faz referência Paul Zanker,<sup>26</sup> mas também uma tradição de ascetas místicos andarilhos, desde a corrente dos cínicos até os filósofos neopitagóricos como Apolônio de Tiana, suposto contemporâneo de Cristo. Filóstrato, que escreveu uma biografia de Apolônio nos inícios do século III, esforçou-se em mostrar que o filósofo era um homem santo, e em defendê-lo da acusação de ser um charlatão ou de aderir a práticas de magia negra. Vê-se que também os filósofos pagãos não estavam livres da acusação de serem “meros magos”. Após narrar o aprendizado de Apolônio em várias doutrinas filosóficas, a sua preferência definitiva pela via pitagórica, e como ele renunciou à carne e ao vinho, Filóstrato nos conta: “Após ter assim purificado seu interior, ele passou a andar sem calçados adornados, e vestia-se somente com linho, recusando-se a usar qualquer coisa de origem animal; ele deixou seus cabelos crescerem e vivia no templo [de Asclépio]. E as pessoas que iam ao templo eram tomadas de admiração diante dele”.<sup>27</sup> Que pensar desse trecho, que torna o filósofo pagão tão semelhante aos ascetas cristãos?

Como se pode ver, o século IV foi uma época complexa, e com certeza é difícil encontrar-se uma explicação simples e unívoca para as variações na iconografia de Cristo. Se, em um primeiro momento, no século III, Ele tomou emprestada a aparência dos jovens

---

<sup>26</sup> ZANKER, Paul. Dal culta della “paideia” alla visione di Dio. In: ENSOLI, S. e LA ROCCA, E. (orgs.) *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2000, p. 408-409.

<sup>27</sup> PHILOSTRATUS, Lucius. *The Life of Apollonius of Tyana*. Trad. p/ o ingles: F. C. Conybeare, M. A. Londres: William Heinemann; Nova York: The McMillan Co., 1922, p. 21. Tradução nossa.

deuses do panteão romano, também era mostrado, e isso era uma novidade, como um poderoso operador de milagres, portando o bastão que assinalava seus poderes, ao mesmo tempo em que se frisava sua atenção para com os problemas humanas, mesmo os de um simples cego ou uma hemorroíssa anônima. Essa é a tese de Thomas Mathews. A seguir, no século IV, o calor da controvérsia ariana fez com que Ele assumisse o porte dos deuses soberanos, mais maduro e magisterial, ao mesmo tempo mostrado como revelador da “verdadeira filosofia”, ladeado por Pedro e Paulo. Mathews também afirma isso. Propõe-se, aqui, porém, que, ao longo do século IV, essa concepção plástica foi se tornando cada vez mais forte e natural, devido à influência dos filósofos-sacerdotes pagãos, que prolongavam a tradição de figuras lendárias como Apolônio, herdeiros de um imaginário fantástico ao qual nem a Igreja conseguia se furtar, e também dos monges e ascetas cristãos, que impressionavam a todos com sua conduta e sua doutrina, e que, também eles, dinamizaram o imaginário com novas maravilhas.

O estudo da arte paleocristã se vê, muitas vezes, limitado pela escassez e pelo silêncio das fontes escritas, nas quais se percebe muitas vezes uma censura à cultura figurativa, o que nos força a lançar mão da iconologia, ou seja, a análise dos dados propriamente visuais, com o fim de se buscar hipóteses sobre os conteúdos culturais subjacentes às obras. O risco da iconologia é a interpretação subjetiva, se ficar presa num círculo hermenêutico vicioso. Lembremo-nos como mesmo Panofsky sempre buscou fontes escritas para apoiar as suas conclusões iconológicas. Por outro lado, o risco de se considerar essas fontes como critério último para a interpretação das obras é a possibilidade de deixar escapar a peculiaridade da cultura artística dos artífices e de seus clientes, que pertenciam a universos culturais nos quais nem tudo derivava da cultura escrita. Deve-se, portanto, abordar as fontes escritas de forma sutil, buscando-se os elementos que possam indicar a influência de uma visualidade.