

“Nós vimos a sua glória”: a iconografia do martírio na Antiguidade tardia

“We have seen his glory”: the iconography of martyrdom in late antiquity

Sidney Damasio Machado
Doutor
Faculdade Claretiana de Teologia
freisid@hotmail.com
ID Lattes: 7199640498840119

Resumo

O cristianismo das origens utilizou em seus ambientes funerários e batismais um tipo de representação plástica capaz de afirmar e propagar os conteúdos de sua fé. Diversos elementos dessa iconografia continuaram presentes quando no século IV surge a possibilidade da elaboração de programas iconográficos monumentais. Como o cristianismo desenvolveu tão rapidamente uma linguagem adequada à expressão de seu credo? Na Antiguidade tardia muitas motivações convergiram para a utilização da iconográfica de caráter simbólico na expressão de conteúdos políticos, filosóficos, religiosos e sociais. Valendo-se dos critérios de seleção e adaptação, foi possível apropriar-se dessa linguagem para a transmissão eficaz do conteúdo original da fé cristã. A análise do mosaico do martírio de São Lourenço em Ravena, com seu caráter teofânico e triunfal, ilustra de modo exemplar algumas características da iconografia do martírio, mas que também distinguem a linguagem figurativa cristã desde a Antiguidade até a Idade Média.

Palavras-chave: Espiritualidade cristã, iconografia, martírio.

Abstract

The Christianity of the origins used in its funerary and baptismal environments a type of plastic representation capable of affirming and propagating the contents of its faith. Several elements of its iconography continued to be used when, in the 4th century, the possibility of creating monumental iconographic programs emerged. How did Christianity so quickly develop a language suited to the expression of its creed? In Late Antiquity, many motivations converged to the use of symbolic iconography to present political, philosophical, religious and social contents. Using the selection and adaptation criteria, it was possible to assume this language for an effective transmission of the original content of the Christian faith. The analysis of the mosaic of Saint Lawrence's martyrdom in Ravenna, with its theophanic and triumphal character, illustrates in an

exemplary way some characteristics of martyrdom's iconography, which also distinguish Christian figurative language from Antiquity to the Middle Ages.

Keywords: *Christian spirituality, Iconography, martyrdom.*

Introdução

Este artigo apresenta a iconografia cristã da Antiguidade Tardia em seu caráter de continuidade com a linguagem figurativa de matriz simbólica difusa na bacia do Mediterrâneo daquele período. A ampla compreensão da categoria de epifania em sua relação com o desejo de salvação, bem como o primado da visão no campo da religiosidade, da filosofia, da retratística e das representações de poder foram elementos que contribuíram para a fácil assimilação, não sem um processo de seleção e adaptação, dessa linguagem figurativa por parte dos cristãos. Os estudos de André Grabar sobre a iconografia cristã desde uma perspectiva da análise dos sujeitos representados a partir de sua localização no espaço arquitetônico, bem como das semelhanças com a iconografia antiga, permitem perceber os elementos de continuidade e ruptura que caracterizam a linguagem figurativa do cristianismo. A relevância do argumento está em resgatar o significado das escolhas iconográficas na antiguidade que permitem a evidenciação de elementos

Quando se estuda os remanescentes testemunhos iconográficos dos primeiros séculos do cristianismo, constata-se, não sem surpresa, que a arte cristã nasce velha, no sentido de que ela participa da linguagem figurativa já amplamente difusa da Antiguidade Tardia. Este período histórico, no qual o cristianismo passa por um processo de grande expansão, foi marcado por significativas mudanças sociais, políticas e religiosas que tiveram impacto nas expressões figurativas. É comum pensar a arte greco-romana em termos de linguagem clássica, na qual prevalecem valores como a imitação e a idealização da natureza, a harmonia das formas e das cores, o gosto pelo equilíbrio compositivo, o respeito às proporções, o uso da perspectiva linear. De modo geral, são estes os elementos que

caracterizarão a arte do Renascimento e, respeitando as devidas proporções e exceções, este tipo de linguagem foi assumido progressivamente no Ocidente a partir do final do século XIII e sua influência cultural permanece relevante até os dias atuais.

Até o começo do século XX era difusa a compreensão segundo a qual o cristianismo nascente não assumiu os cânones da arte clássica em suas manifestações plásticas pelo simples fato de seus membros, oriundos das camadas mais populares da sociedade, não terem acesso à produção de artefatos de elevada execução técnica. Segundo esta visão, eles teriam se contentado com o trabalho dos artesãos inexpertos, oriundos de suas fileiras. Contudo, é desviante assumir que a arte clássica, com seus cânones bem determinados, fosse amplamente difusa e quase universal. Por mais que tenha se tornado hegemônica no Ocidente por séculos, na Antiguidade ela aparece mais como exceção. Nas culturas tradicionais, e mesmo no mundo greco-romano, o mais frequente é a presença de tradições figurativas de caráter simbólico, ou seja, produções plásticas nas quais os elementos estéticos estavam à serviço da comunicação de uma mensagem, materializando uma intencionalidade e, por isso, os artesãos/artistas trabalham conscientemente com a forma, a cor, as proporções, o movimento, em função do conteúdo a ser transmitido, sem maior compromisso em representar com fidelidade a aparência da natureza.

O estado atual das pesquisas permite afirmar que o cristianismo lançou mão da linguagem figurativa preexistente, de caráter essencialmente simbólico, principalmente porque ela permitia a transmissão imediata dos conteúdos essenciais da fé nascente a todas as camadas da sociedade, demonstrando por meio de elementos convencionais a conexão existente entre o mundo visível e o mundo invisível. As soluções plásticas encontradas pelas tradições simbólicas permitiam uma forma de comunicação imediata, dinâmica e afetiva, soluções estas que eram adequadas para indicar o conteúdo espiritual da mensagem cristã. De onde provinha e como se articulava esta estética

utilizada pelo cristianismo das origens? Para responder a esta pergunta de modo relevante é preciso compreender as mudanças que estavam acontecendo no imenso território então dominado pelo Império Romano (BIANCHI BANDINELLI, 1970, p. 1-21; p. 370-378).

1- A antiguidade tardia: um mundo em crise

O século terceiro da nossa era se caracteriza por uma profunda crise, com desdobramentos econômicos, políticos, sociais e religiosos (KITZINGER, 1989, p. 22s). A expansão do Império Romano trouxe consigo o aumento elevado das despesas militares para assegurar a defesa das fronteiras sempre mais longínquas, o que diminuía o poder aquisitivo da população na mesma proporção em que cresciam as taxas e os impostos até o ponto de o comércio entrar em colapso e os agricultores em ruína econômica. Em concomitância, o Império enfrentava uma crise institucional, com a mudança contínua de imperadores, quase sempre autoproclamados por meio da violência, transformando Roma em uma monarquia nos moldes orientais, na qual o soberano se auto apresentava investido de pretensões divinas, exercitando o poder de modo absoluto e totalitário (MARROU, 1977, p. 25-27).

A crise generalizada fez crescer a consciência da necessidade de uma reorganização social revolucionária, mas que ao mesmo tempo fosse capaz de assegurar a continuidade da tradição greco-romana. Seguindo o binômio novidade/continuidade tentava-se garantir a sobrevivência do Império.

O clima nas Províncias era de grande inconformismo, gerado pelo peso econômico e moral que a submissão a um governo central autoritário comportava. As pessoas se sentiam angustiadas de tal maneira que experimentavam uma grande “dor de viver” (BIANCHI BANDINELLI, 2005, p. 23-41) à qual seguia um crescente desejo de salvação, que as religiões tradicionais oriundas da mitologia greco-romana não conseguiam oferecer, pois não postulavam uma real abertura ao transcendente, nem

respondiam as questões em torno ao sentido da existência (LA ROCCA, 2000, p. 1-37). Neste ambiente de angústia e desânimo cresce o anseio de salvação, não apenas econômica, social e política, como também religiosa. A partir deste contexto podemos entender o motivo pelo qual começam a ganhar terreno as correntes filosóficas que pregam a fuga do mundo, mas também as religiões de mistério e o cristianismo, justamente por oferecerem uma leitura da realidade segundo a qual o mundo material não é essencial, pois existe um mundo invisível que constitui a Realidade última, além daquilo que se vê (RAHNER, 1954). Tanto as correntes filosóficas, quanto as alternativas religiosas vindas do Oriente, traziam uma resposta efetiva para o desejo de salvação, pautada no sentido da existência e na possibilidade de vida após a morte, ou seja, uma resposta eficaz diante da falta de esperança gerada por um mundo em ruínas.

2- Teofanias e epifanias no mundo antigo

No mundo antigo de matriz grega, a ideia de manifestação divina (teofania) ou sobrenatural (epifania) fazia parte da linguagem de domínio comum. Estes termos eram utilizados para designar acontecimentos interpretados como intervenção sobrenatural por ocasião de batalhas, desastres naturais ou curas milagrosas (MUZJ, 1995, p. 127-147). Este vocabulário servia para designar manifestações, visões, aparições, milagres, mas em todos os casos o termo *epifaneia* tinha com termo correlato *sôter* (salvação), ou seja, à intervenção divina corresponde uma experiência de salvamento (de um perigo, de uma doença, da morte, dos inimigos, de uma catástrofe). Uma característica que acomuna os relatos de intervenção divina refere-se ao fato de eles seguirem um esquema bem preciso: visão, escuta, ação e reação (MACHADO, 2021, p. 758-785).

A fé difusa na possibilidade de intervenção divina no ordinário da vida predispunha as pessoas a reconhecerem prerrogativas divinas em alguns personagens extraordinários, como foi o caso de Alexandre Magno, mas também permite compreender o que aconteceu com Paulo e Barnabé

depois da cura do coxo em Listra, quando a multidão maravilhada com o prodígio realizado pelos evangelizadores, os confunde com deuses em forma humana e insiste em querer oferecer-lhes sacrifícios (At 14,8-20).

As muitas modalidades de intervenção divina eram agrupadas em dois tipos diferentes de epifania, a *epifania-visão* e a *epifania-ação*. No primeiro grupo estão enquadradas as aparições das divindades, que se constituem como verdadeiras teofanias, em geral de breve duração e presenciadas apenas por um fiel ou por pequeno grupo deles. O segundo grupo, a *epifania-ação*, é também chamado de *epifania-milagre* pois enquadra a ação de um ser divino ou de um herói, que se manifesta na história, em geral favorecendo o beneficiário com um milagre/ação salvadora. Neste caso, a visão e a audição que caracterizam a *epifania-visão*, cedem posto à ação, pois o que se verifica é sobretudo a intervenção salvífica da divindade. Este esclarecimento entre um e outro tipo de epifania será útil para a compreensão das composições iconográficas, tanto as cristológicas como as relativas aos mártires cristãos.

Apesar da escassez de remanescentes arqueológicos, é possível reconstruir os elementos essenciais que caracterizavam a iconografia das epifanias no mundo pagão. Elas costumavam se apresentar em dois níveis sobrepostos, tendo a divindade representada sobre um altar em proporções sobre-humanas, muitas vezes com a mão direita elevada. Era comum a presença de testemunhas da epifania com destaque para elementos que evidenciavam a reação delas à visão (terror sacro). As divindades eram apresentadas com acentuada frontalidade, com elementos indicativos da sua glória como raios luminosos e aureola; algumas vezes eram revestidas de ouro e traziam elementos cósmicos em alusão à eternidade (estrela, lua, sol, símbolos do zodíaco). Era comum a presença do trono (ocupado ou vazio), de coroas, e de Vitórias aladas. Com a utilização desta linguagem fixa, que se reveste de uma simbólica visual bem precisa, era possível estabelecer uma comunicação eficaz e imediata com todas as parcelas da população (MUZJ, 1995, p. 132-136.).

3- O primado da visão na antiguidade tardia

É indiscutível que as formas artísticas criadas pelos gregos no século V a.C. foram se impondo progressivamente por todas as regiões do mundo mediterrâneo, sobretudo nos monumentos oficiais, porém antes do surgimento e da dominação da linguagem helenista, e sem que jamais tenha sido totalmente suplantada por ela, existia uma forma de expressão artística própria das culturas tradicionais e que se caracterizava por uma linguagem antinaturalista e simbólica, que correspondia às exigências de uma cosmovisão distinta; como evidencia Bianchi Bandinelli (1983, p. 371s):

A forma helenística, com o seu elegante naturalismo, é a expressão da concepção racional, do estudo dos fenômenos naturais, do pensamento lógico à base das instituições dos Gregos. (...) Nas outras civilizações antigas, a arte era essencialmente ligada ao fato religioso. Cada conteúdo religioso, irracional, tende a expressões visíveis simbólicas, a sinais abstratos.

Um aspecto fundamental da arte tradicional é o caráter essencialmente religioso que está na sua origem, o que implica necessariamente um envio ao transcendente, ao mundo invisível, afirmando assim, mesmo que indiretamente, a possibilidade de comunicação entre o mundo material e o suprassensível. Do ponto de vista formal, há que se considerar também que cada povo possui sua própria forma artística, de tal modo que a chamada arte das culturas tradicionais é tão variada quanto o número destas culturas. Em linha geral, porém, é possível identificar as características que aparecem como constantes nessas manifestações plásticas. Os desenhos costumam ser esquemáticos e as formas da natureza são simplificadas tendendo para esquemas geométricos e abstratos. Há uma preferência pelos efeitos pictóricos, com o uso de cores puras, ignorando a forma plástica e as nuances provocadas pela luz segundo o volume dos corpos. As proporções entre os personagens e demais elementos da composição são hierárquicas e não respeitam as leis

do naturalismo. Costuma-se dar preferência apenas à alguns traços expressivos que são evidenciados enquanto outros são ignorados. Os personagens são representados de forma frontal, sem volume ou peso e quase sempre sob um mesmo plano, sem que se faça atenção à iluminação ou sombras e a perspectiva não é ilusionística, ou seja, não é utilizada para dar a impressão de volume ou profundidade às cenas.

As mudanças que entram em jogo nos diversos aspectos do tecido social da antiguidade tardia, por motivos diversos, mas todas com desdobramentos de caráter espiritual, favorecem a revalorização e a ampla utilização desta forma de arte antiga, de matriz simbólica, até mesmo nos monumentos oficiais. Um exemplo notável deste fenômeno é o Arco de Constantino, onde se verifica a subsistência de composições que obedecem aos cânones clássicos (até mesmo por serem reutilizados a partir de monumentos mais antigos), juntamente com composições de evidente caráter simbólico (KITZINGER, 1989, p. 13).

3.1 As religiões de mistério

Advindas do Oriente próximo (Síria, Índia, Mesopotâmia, Pérsia), neste período elas crescem enormemente em diversas regiões do Império. Tais religiões costumavam propor um período de iniciação ao mistério (mistagogia), guiado por algum tipo de pedagogo (mistagogo = aquele que inicia nos mistérios) e este percurso iniciático costumava culminar com uma experiência de visão da divindade que transformava o iniciando (*miste*) em visionário (*epopte*). Todo o objetivo do percurso de iniciação consistia em levar o iniciando à visão face a face/olhos nos olhos com a divindade e tal visão era entendida como o penhor da beatitude eterna. Tratava-se então de uma crença que foi se tornando generalizada no ambiente da antiguidade tardia, da experiência de visão como garantia da salvação. Isto porque, na sensibilidade do mundo antigo, a visão é da ordem da presença. Quem vê a divindade é salvo porque está diante dela. Tal presença é estática, pois move o vidente na direção do que ele vê em um

movimento transformante de amor. A visão divina traz alegria por ser uma antecipação da beatitude futura, mas também porque em geral ela supõe uma elevada qualidade moral, ou seja, só os puros, os iniciados nos mistérios, os moralmente retos são dignos de presenciar a visão portadora de salvação (MUZJ, 1996, p. 139).

Evidentemente que, em muitos casos, a experiência salvadora se reduz a um rito no qual o iniciado vê brevemente o simulacro da divindade, mas há também situações de visão por meio de um êxtase, ou experimentada com os “olhos interiores”. Em todos os casos, prevalece a certeza imperativa de que a visão da divindade transforma o vidente em um deus, pois no final do percurso iniciático, por meio dos olhos materiais o *epopte* tem uma visão do Invisível, que o transforma essencialmente, fazendo-o participar de um estado de beatitude (MUZJ, 1995, p. 136-138). É parte deste processo de transformação a antiga convicção de que a visão da divindade leva à morte e assim, a contemplação sobrenatural no final do percurso de iniciação é equiparável à uma morte ritual que leva ao renascimento e, de consequência, à salvação. Como bem sintetiza Grabar (1946, p. 26), trata-se de: “uma morte livremente escolhida e uma nova vida concedida por graça”.

As narrativas que se concentram sobre as experiências de visão nas religiões de mistério nunca descrevem o objeto da visão, mas convergem ao insistir nos elementos que caracterizam tal visão: trata-se de uma experiência de intensa luminosidade, o objeto da visão é apresentado frontalmente, há um aspecto sobre-humano na aparição, que se caracteriza por sua grandeza acentuada, pela beleza e até mesmo há relatos de perfumes e aromas. Em alguns casos há manifestações de estupor, assombro, gritos de terror, mas em geral o resultado da experiência visionária é alegria, silêncio, serenidade e paz. Muitos dos elementos que caracterizam estas visões são transferidos rigorosamente para a iconografia das divindades dos cultos místéricos.

3.2 A mudança na concepção dos retratos

No mundo antigo era difuso o uso do retrato. Fazia-se retrato dos defuntos, fossem eles familiares ou benfeitores, dos filósofos e dos detentores de poder. A tais retratos atribuía-se um valor de presença simbólica, o que lhes transformava em objetos passíveis de culto comemorativo. A grande difusão das religiões de mistério na antiguidade tardia exerceu um potente influxo na retratística funerária, que por meio da acentuação do olhar e da representação frontal dos personagens, colocava em evidência o tema central de tais cultos: a visão da divindade conduz à salvação.

A frontalidade é um elemento de novidade na retratística e seu objetivo é representar a visão eterna (“face a face”), por meio da imobilidade do personagem. A dimensão contemplativa e visionária própria dos cultos de mistério como antecipação da beatitude eterna se generaliza nos retratos da antiguidade tardia e é traduzida plasticamente não apenas pela frontalidade, mas também por meio dos olhos muito grandes. A valorização do olhar deve-se ao fato de ele ser entendido como o lugar da manifestação da essência espiritual do ser humano, ao mesmo tempo em que se constitui como o instrumento de comunicação com a divindade (MUZJ, 2006, p. 61-116).

No mundo antigo coexistiam dois tipos de retrato. O mais comum era o retrato semelhante, em geral de uso funerário ou privado, que procurava apresentar as características fisionômicas do retratado. Havia também os retratos públicos de caráter convencional ou dramático; uma forma de retrato tipológico no qual as características fisionômicas desapareciam para dar lugar à representação idealizada da função que tal pessoa desempenhava: a imagem do verdadeiro rei, do verdadeiro filósofo. Para lograr este intento fazia-se uso de convenções e esquematizações como a representação frontal, olhos grandes, uso de cores puras em detrimento da plasticidade, alteração das formas anatômicas para exaltar a função do retratado, sua imperturbabilidade e compostura.

3.3 A mudança na compreensão filosófica

Nas antigas escolas filosóficas tradicionais o filósofo era considerado o amigo da sabedoria no sentido de que era guiado essencialmente pelo desejo de conhecimento (*philosophoi* ou *philomateis*), buscando ter acesso à verdade principalmente por meio da especulação racional (ZANKER, 2000, p. 407s). Sob o influxo das correntes orientais de pensamento o perfil típico do filósofo muda progressivamente de fisionomia, de tal modo que a figura do pensador guiado pela razão cede espaço para a os estereótipos de homens divinizados, santos ou anciãos (*theioi*, *hieroi*, *hieratikoï*). Tais personagens buscam o acesso à verdade por meio de uma visão interior, pois a sabedoria por eles perseguida consistia na reunificação da alma com o divino, obtida por meio de rituais, jejuns, silêncio e purificação. A identidade do filósofo passa a se confundir com a função do sacerdote, fundindo-se em uma espécie de super-homem sábio, espiritual e religioso, pertencente a um pequeno grupo elitizado que se distingue da multidão ordinária (MUZJ, 1995, p. 142).

Este novo modo de compreender a filosofia vai se difundindo amplamente, exercitando forte pressão cultural também no judaísmo helenístico. Basta pensar a Fílon de Alexandria, pensador de origem hebraica, que fala do filósofo como pertencente à classe dos *oratikón genos*, ou seja, a estirpe dos homens que vêem a Deus. Em seu pensamento se articulam temas como a passagem “do Deus salvador ao Deus contemplado”, ou de “Jacó que ouve a Israel que vê”, mesmo que tudo isso aconteça por benevolência da graça divina, percebemos como o tema da visão que salva vai sendo assimilado e reelaborado em campo literário e teológico (BERNARD, 1996, p. 51-89).

Como era de se esperar, à mudança na compreensão do que significa ser um filósofo, correspondeu uma mudança na iconografia tradicional do filósofo. Os cânones das estátuas clássicas de pensadores que através dos gestos e expressões do rosto evidenciavam uma busca interior da verdade por meio do exercício da lógica racional, na antiguidade tardia são

progressivamente substituídos por imagens estilizadas de personagens com olhos grandes que se dirigem ao céu, indicando a busca da verdade por meio de uma revelação divina. Algumas imagens são providas de elementos que evidenciam a sacralidade do personagem, como a delimitação do busto do filósofo dentro de um círculo, ou o uso da tiara sacerdotal, além da frontalidade e simetria dos rostos que lhe confere um ar de hieraticidade (ZANKER, 2000, p. 410).

3.4 O caráter sacral da iconografia do poder

Também no campo do retrato do poder assiste-se a uma mudança a partir do século II d.C. O personagem histórico é progressivamente assimilado por sua função e colocado em relação direta com as divindades, de tal modo a serem reconhecidos como salvadores guiados pela inspiração divina (LA ROCCA, 2000, p. 1-37). A iconografia se torna sempre mais triunfante e assume os cânones da iconografia epifânica própria dos cultos monárquicos orientais, os quais por sua vez eram já inspirados à iconografia religiosa. Deste modo percebe-se que na antiguidade tardia os cânones da iconografia do poder se compunham a partir de elementos impregnados de significado religioso, o que responde perfeitamente às necessidades advindas do surgimento do culto oferecido às imagens dos imperadores (MUZJ, 1995, p. 74-81; 88-101).

Para dar visibilidade plásticas à relação entre o imperador e a divindade, os monarcas se fazem representar com os olhos dirigidos ao alto, como que em diálogo com a potência divina que lhes inspira. Percebe-se neste estratagema um elemento de caráter tipológico no qual novamente o olhar assume a função de significar o vínculo do personagem com a esfera divina.

4- Uma estética “nova” para uma sensibilidade nova

O percurso feito até aqui, mesmo que de modo sucinto, tem por objetivo oferecer uma compreensão da iconografia cristã das origens desde a sua genealogia. É preciso compreender o caráter sacro próprio da arte dominante no período em que o cristianismo está se afirmando na zona mediterrânea. Fundamental é a compreensão de que naquele momento histórico, pelos diversos motivos já apontados, as expressões figurativas não são chamadas a reproduzir ou imitar as coisas como elas nos aparecem e sim a revelar seu conteúdo invisível, a sua essência interior. O amplo, mas não absoluto, abandono da forma clássica não é uma consequência inevitável da perda de habilidade técnica por parte dos artesãos, como alguns autores quiseram sustentar (BIANCHI BANDINELLI, 2005, p. 371-375), apesar de isso ser verdade em alguns ambientes e sobretudo em períodos mais tardios, ele é fruto da busca consciente de uma forma de linguagem que pudesse responder aos anseios de uma nova sensibilidade, cuja matriz visionária e contemplativa impunha a necessidade de representar a essência e não a aparência das coisas (CASTELFRANCHI VEGAS, 2001, p. 9).

Revelador a este respeito é o pensamento de Plotino (205-270), filósofo neoplatônico de origem egípcia que se estabelece em Roma e cujas reflexões poderiam servir de justificação ideológica para o uso de uma nova linguagem, antinaturalista e simbólica (GRABAR, 2001, p. 29-83). Plotino afirma que a realidade material tem valor apenas enquanto reflete o espírito (*Noûs*), a única coisa real, de tal modo que a arte deve oferecer uma visão intelectual, uma visão do *Noûs* (GRABAR, 2001, p. 40). Em seu estudo sobre as origens da estética medieval Grabar faz uma análise do pensamento de Plotino e por meio de diversos monumentos demonstra que a concepção estética do filósofo coincide com muitas das características da arte das culturas tradicionais: frontalidade, olhos grandes, personagens em

primeiro plano, ausência de perspectiva linear, uso de cores puras e ausência de jogo entre luz e sombra. Obviamente Grabar não sugere que o pensamento de Plotino serviu de base teórica para o surgimento desta forma de representação plástica, mas sustenta que ao observar monumentos que seguiam esta linguagem o filósofo identificou nelas uma tentativa de expressar o *Noûs* por meio de soluções compositivas, luminosas e cromáticas.

Elemento central no pensamento de Plotino, o tema da visão/contemplação é bastante complexo e considera não apenas a habilidade física da visão material, como também pressupostos místico/espirituais:

Pois, após ter-se o vivente feito congênere e semelhante ao visto, ele deve lançar-se à contemplação. Pois nenhum olho jamais veria o sol, se não tivesse nascido soliforme, e a alma não veria o belo sem ter-se tornado bela. Portanto, que primeiro se torne todo deiforme e todo belo, se alguém pretende contemplar deus e o belo (PLOTINO, 2006, p. 318).

A breve síntese aqui apresentada sobre as mudanças na forma de conceber o retrato na antiguidade tardia aponta para uma convergência ao assumir um esquema frontal com destaque para o olhar, cuja origem comum é o influxo das religiões de mistério. Todos os âmbitos importantes da retratística do período são interessados: o retrato do filósofo, a iconografia funerária e a iconografia do poder. O fio de ouro que orientou esta mudança foi busca da salvação e a concepção de fundo religioso segundo à qual a visão da divindade salva, na medida em que transforma o vidente e o deifica. Pode-se dizer, sem medo de exagerar, que em todos os campos da sociedade tardo antiga a iconografia adquiriu um caráter religioso, com características simbólicas facilmente interpretáveis pela população. Mesmo a iconografia do poder deste período, que serviu de ponto de partida para algumas formulações cristãs, estava embebida do pressuposto filosófico segundo o qual aquilo que se vê é a aparência sensível do mundo invisível, ou seja, apontava para a realidade transcendente por trás das aparências. Neste contexto, a arte cristã não

precisou criar uma nova linguagem, pois encontrou esquemas e fórmulas iconográficas cujas características apontavam para a sacralidade do sujeito representado e sua relação com o mundo invisível, e por isso mesmo, facilmente adaptáveis aos conteúdos da nova fé. Contudo, é importante ressaltar que o cristianismo não fez uma assimilação acrítica da iconografia tardo antiga, pois o estudo das fontes arqueológicas nos permite observar dois critérios fundamentais que o orientaram: seleção e adaptação (CORBY FINNEY 1994, p. 114). Se muitos dos esquemas iconográficos utilizados pelo cristianismo são reconduzíveis a fórmulas pré-existentes (o Orante, o Bom Pastor, o Orfeu/Davi/Cristo), também é verdade que muitas fórmulas e esquemas que existiam não passaram a fazer parte do repertório cristão. A isso se acrescenta o fato de que os módulos e esquemas pré-existentes que inspiraram composições cristãs passaram por um processo de adaptação para que pudessem corresponder com fidelidade às verdades reveladas na Sagrada Escritura.

5- Testemunho e visão em âmbito cristão

Sabemos que a palavra grega “mártir” significa testemunha, mas quando falamos do martírio cristão com a categoria de testemunho, é importante ter clareza sobre o que caracteriza esta particular condição. Recordemos; o que o mártir testifica não se reduz ao fato de ter dado a própria vida por causa da fé em sentido genérico. Seu principal testemunho diz respeito ao mistério da encarnação, morte e ressurreição de nosso Senhor Jesus Cristo, pois é a totalidade deste mistério que encerra a manifestação de Deus em Jesus Cristo. Com a sua morte o mártir declara que a encarnação do Verbo que entregou a vida pela salvação da humanidade é um fato e que, por ser testemunha deste fato, ele não pode fazer outra coisa a não ser levar às últimas consequências a afirmação desta verdade. É exatamente isto que nos diz são João:

O que era desde o princípio, o que ouvimos, o que vimos com nossos olhos, o que contemplamos, e o que nossas mãos

apalparam do Verbo da vida – porque a Vida manifestou-se; nós a vimos e lhes damos testemunho e vos anunciamos a Vida eterna, que estava voltada para o Pai e que nos apareceu – o que vimos e ouvimos vo-lo anunciamos para que estejais também em comunhão conosco. E a nossa comunhão é com o Pai e com o seu Filho Jesus Cristo. E isto vos escrevemos para que a nossa alegria seja completa (1Jo 1,1-3).

Observe como o evangelista insiste em usar verbos que colocam em evidência o caráter existencial do encontro com Cristo, Verbo do Pai: “o que ouvimos, o que vimos com nossos olhos, o que contemplamos, e o que nossas mãos apalparam do Verbo da vida”. Ao insistir em verbos que fazem apelo aos sentidos como ver, ouvir, tocar e contemplar, João está fundamentando com um realismo radical a natureza do encontro que ele e os demais apóstolos tiveram com o Senhor. Em oposição a qualquer especulação que pudesse pôr em dúvida a dupla natureza, humana e divina do Cristo, o que o autor sagrado deseja é demonstrar a verdade irrefutável que ele testemunha: Jesus Cristo é verdadeiramente homem e verdadeiramente Deus, de tal modo que ele estabelece uma comunhão verdadeira e eficaz entre a humanidade e o Criador.

João fala do testemunho da encarnação do Verbo de Deus como um mistério de vida e de comunhão que une os fiéis entre si, mas também os une com o Cristo que é testemunhado, e que finalmente congrega todos com o Pai, em um abraço de vida. Quando o martírio é apresentado como testemunho da vinda de Deus na carne, não nos surpreende que a Virgem Mãe, assim como os santos apóstolos e os discípulos de Jesus, sejam considerados como as verdadeiras testemunhas da “teofania na carne” (GREGORIO DI NISSA, 1996, p. 296).

Do mesmo modo que os apóstolos de Jesus Cristo são suas testemunhas, assim são definidos todos aqueles que viram e ouviram os gestos e as palavras do Senhor durante a sua permanência nesta terra. Contudo, como é possível utilizar o apelativo “testemunha” para se referir às pessoas que historicamente não foram contemporâneas do Verbo encarnado? De que modo é legítimo falar deles utilizando a categoria do “testemunho”, que tem em si um aspecto até jurídico? Para entender isso,

devemos saber que na Igreja antiga o mártir era compreendido com um “*epopte*” de Deus, ou seja, alguém que teve a possibilidade de uma experiência mística, de uma visão divina, sem a qual não seria capaz de testemunhar a fé. É a experiência da visão teofânica que lhe dá a possibilidade de enfrentar a morte violenta. Uma vez superada a prova, ele se encontra no Paraíso, na contemplação plena do Senhor e mais do que nunca o seu rosto deverá transparecer a graça e a glória divinas. O olhar fixo no Senhor é, sem sombra de dúvidas, a característica mais importante da iconografia do martírio e a centralidade do olhar está em relação direta com a experiência da presença divina. O mártir é um “vidente”; Ele viu o Deus vivo.

Padre Charles Bernard, ao falar da espiritualidade dos mártires, chama em questão a figura do Servo de Iahweh, na qual se reconhece antes de tudo o Cristo e, portanto, é em plena consonância como o protótipo do mártir. A aceitação tácita, ou melhor, muitas vezes até jubilosa, do martírio:

[...] deve ser reconduzida à sua experiência de Deus: se o Servo pode abandonar-se com total confiança ao destino que Iahweh lhe preparou, é porque adquire por meio de sua constante união à Deus uma força invencível. Ou melhor, a comunicação com Deus transforma interiormente o seu coração, de tal modo que ele não é outra coisa senão consenso pleno à vontade divina, à qual em sua raiz só pode ser amor misericordioso. Como dirá mais tarde são Paulo: “nele não houve outra coisa a não ser o sim” (2Cor 1,19) (BERNARD, 2000, p. 13).

Então, há que se considerar o martírio como uma consequência, ainda que nem sempre necessária e não no sentido de causalidade, da união plena com Deus. Cada mártir foi agraciado com uma “visão”, ou com alguma experiência teofânica, que lhe conferiu os meios necessários para enfrentar o sacrifício capital de si, sem voltar atrás e, como visto anteriormente, esta afirmação tem fundamentação na Sagrada Escritura: “Estêvão, porém, repleto do Espírito Santo, fitou os olhos no céu e viu a glória de Deus, e Jesus, de pé, à direita de Deus. E disse: “Eu vejo os céus abertos, e o Filho do Homem, de pé, à direita de Deus” (At 7,55-56).

Algumas vezes as narrações das cenas de martírio falam explicitamente de uma experiência mística que envolve o sentido da visão, como foi o caso paradigmático de Estêvão, mas há casos em que se fala de um sonho, de uma voz, ou até mesmo de uma experiência interior, o que pode ser confirmado nas inúmeras narrativas da paixão de mártires. No martírio de Policarpo, por exemplo, lemos que: “...uma voz vinda do céu lhe disse: “Tem bom ânimo Policarpo, e comporta-te em modo varonil”” (*Martirio di Policarpo*, 1984, p. 678) e que a consolação advinda da manifestação divina reverberava até mesmo fisicamente, alterando a fisionomia do santo: “Enquanto Policarpo dizia estas e muitas outras coisas, viam-no cheio de fortaleza e alegria, e seu semblante irradiava tal graça que não se notava nele algum decaimento pelas ameaças que se lhes dirigiam” (*Martirio di Policarpo*, 1984, p. 680). Os mártires de León rendem um testemunho similar: “Alessandro não emitiu um grito sequer, mas dialogava com Deus em seu coração”, Blandina: “não sentia nada daquilo que lhe sucedia, por causa de sua esperança, de sua adesão à fé e de sua conversação com Cristo” (BERNARD, 2000, p. 24). No martírio dos santos Carpo, Papilo e Agatônica narra-se a alegria do mártir em meio aos suplícios: “Pregado seguidamente, Carpo foi visto a sorrir. Os circunstantes, surpreendidos lhe perguntaram: Por que estás sorrindo? E o bem-aventurado respondeu: Eu vi a glória do Senhor e me alegrei e não porque vou me ver livre de vós e não terei parte em vossas maldades” (RUIZ BUENO, 2002, p. 381).

Nestas narrativas não se está repetindo uma fórmula construída como modelo adequado de apresentar um fato inexplicável, nem se faz uso de um estilo literário próprio da antiguidade tardia ou da Idade Média. É mais correto entender que estas visões são um dom peculiar, recebido por cada cristão chamado a esta profusão de caridade:

Para os redatores das Paixões, era grande a tentação de conferir a tal presença mística de Cristo a forma de uma experiência espiritual; é o que encontramos já na Paixão de Perpétua: “como que despertando de um sono – foi (raptada) em espírito e conheceu o êxtase”. Qual seja a parte de interpretação introduzida pelos redatores, é claro que anotações semelhantes a

esta se encontram nas narrativas modernas de martírios pelo Cristo (BERNARD, 2000, p. 25).

6- “Ele está no meio de nós!”

O tema da visão que salva está em relação direta com a experiência da presença do Senhor. O que os mártires experimentam é algo de imediato, onde as dimensões de espaço e tempo são relativizadas: “A visão de Deus, cuja plenitude é reservada à vida eterna, tem no cristão unido a Cristo a antecipação de um primeiro esboço” (BERNARD, 2000, p. 25). É uma experiência mística de proximidade e de íntima comunhão com o Senhor que faz com que o mártir participe do mesmo destino de seu Mestre e antegozze as glórias futuras. Ele é um só com o seu Senhor. Isso explica por que são tão difundidas as imagens onde os mártires são representados aos pés de uma cruz, ou a carregam, ou a contemplam. Grabar nos explica que: “Fixada atrás do santo, esta cruz afirma o paralelismo das paixões de Cristo e do Mártir e faz alusão ao sacrifício eucarístico no qual elas se renovam” (GRABAR, 2000, p. 17).

Lançando mão da linguagem iconográfica de domínio comum, também no cristianismo do período, a “visão que salva” é expressa iconograficamente fazendo recurso à frontalidade da figura do mártir e conferindo importância ao olhar: olhos esbugalhados, dirigidos ao alto ou na direção do fruidor, porém o mártir não está olhando para o expectador; ele contempla com os olhos da fé o Senhor presente diante dele.

7- A iconografia do martírio

Grabar pôs em evidência um fato de enorme relevância ao afirmar que, quando precisaram elaborar um repertório iconográfico para representar os confessores da fé, os artistas ou artesãos cristãos fizeram amplo uso de meios, esquemas e módulos iconográficos pré-existentes. O estudioso trouxe à luz evidências da existência no mundo tardo-antigo de uma

concepção de intervenção salvífica, ou seja, havia esquemas ou fórmulas iconográficas bem estruturadas e conhecidas para representar uma intervenção divina em favor de um personagem ou de um grupo de personagens.

A literatura apocalíptica, tanto apócrifa quanto canônica, do Antigo e do Novo Testamento fornecia aos leitores diversos elementos teofânicos, ao descrever a ascensão mística de profetas e apóstolos até o trono celeste, os quais se tornavam testemunhas da visão divina. Esta relação entre o vidente e o ser divino influenciaria fortemente a iconografia absidal dos antigos mosteiros do Egito, dando visibilidade ao mistério da presença divina na celebração litúrgica que ali se desenvolvia (CANTONE, 2008, p. 69). De fato, a iconografia absidal antiga tem a função de presentificação, ou seja, ela é destinada a significar por meio do sentido da visão, a presença do Senhor ressuscitado, que os cristãos reunidos em assembléia celebram liturgicamente (MUZJ, 2008, p. 31).

Elementos característicos da iconografia epifânica haviam sido utilizados já na arte dos antigos ambientes funerários e batismais que o cristianismo iniciara a elaborar e fixar em precedência. Este tipo de representação o configurava como “paradigma de salvação”, ou seja, a reprodução plástica de eventos da Sagrada Escritura que manifestam a intervenção potente de Deus, que constantemente salva àqueles que Nele creem. Entre estes paradigmas se encontram as intervenções salvíficas do Senhor em favor de seu povo como a travessia do mar vermelho, o milagre da água que brota da rocha, ou de personagens considerados justos no Antigo Testamento (Jonas, Abraão, Isaac, Noé) (GRABAR, 2021, p. 19).

Entre estes paradigmas também estão incluídos aqueles que retomam uma ação salvífica do Verbo encarnado, destinados a afirmar que o Cristo assegura àqueles que creem nele a vitória sobre a morte. Foi refletindo sobre o tema da salvação que perpassa toda a arte das catacumbas que Grabar chegou à conclusão de que ao representar por meio de imagens o testemunho corajoso dos mártires cristãos, era necessário

reconhecer no gesto do martírio, um prolongamento da ação salvadora de Cristo ressuscitado:

De fato as imagens de mártires, bem como algumas cenas específicas tiradas de suas vidas podem estar em continuidade com sujeitos bíblicos e evangélicos deste tipo: eles prolongam no tempo e até uma época avançada a série de manifestações da potência divina e de salvação que ela assegura; e é justamente o tema do triunfo miraculoso sobre a morte, vitória que se deve à intervenção imediata de Deus, que estabelece o laço de ligação entre as imagens dos paradigmas anteriores e a iconografia nova que a esta se somou (GRABAR, 2000, p. 12).

Segundo Grabar, o retrato do mártir é a imagem principal dos *martyria*¹, e por isso eles deveriam ser representados não imitando aparência das coisas (a cena de uma morte violenta), mas segundo o significado mais profundo de seu testemunho, ou seja, a vida intensa que estas testemunhas receberam por participarem da Paixão do Senhor. Basta observar as imagens dos mártires antigos para perceber que elas não foram elaboradas para exaltar o momento da morte do Santo, mas ao contrário, elas se empenham em proclamar a supressão da morte e o triunfo de uma vida eterna. Para isso não bastava escolher imagens que apresentassem um personagem vivo, elas deveriam ressaltar justamente a sua santidade. Ora, seguindo os cânones da arte simbólica, quando se quer exaltar a santidade de um personagem, são três as características que costumam entrar em jogo: os olhos desmesuradamente grandes e fixos no espectador, a frontalidade da figura, e na maior parte dos casos, a imobilidade (MUZJ, 1995, p. 170). Por meio destes estratégias é possível evidenciar a presença de sua espiritualidade superior, uma espécie de “familiaridade habitual com os pensamentos elevados”, digna dos mártires cristãos. Como escreve Grabar (1946, p. 42):

[...] nas imagens antigas e bizantinas, o mártir deve ser imaginado não em um momento qualquer da sua vida terrestre, mas em seu estado de beatitude póstuma, e este estado se traduz exteriormente por meio de uma mudança nas expressões do

¹ Por *Martyria* entende-se os monumentos funerários como basílicas, criptas ou mausoléus, dedicados à sepultura de um mártir cristão, esta palavra designava anteriormente as construções que recordavam a memória de um sujeito proeminente no mundo antigo como os heróis e divindades.

rosto. Segundo o ato dos apóstolos (6,15), o protomártir Estevão adquiriu um “rosto de anjo” no momento em que iniciou seu discurso inspirado.

A inspiração para estas imagens foi absorvida da longa tradição dos retratos da antiguidade tardia. Como vimos, a imobilidade era uma característica empregada na representação dos monarcas divinizados para fazer alusão à impassibilidade sobre humana (*apatheia*, ausência de sentimento) com a qual se colocavam diante das vicissitudes. Na iconografia dos mártires esta característica exprime a coragem que eles adquirem graças à potência divina. Os mártires eram designados como sendo *aphoboi*, ou seja, aqueles que não têm medo. A frontalidade e o olhar característico são expressões simbólicas da visão do mundo inteligível/divino e são intimamente coligadas à teofania vivida pelo mártir e da qual ele dá testemunho.

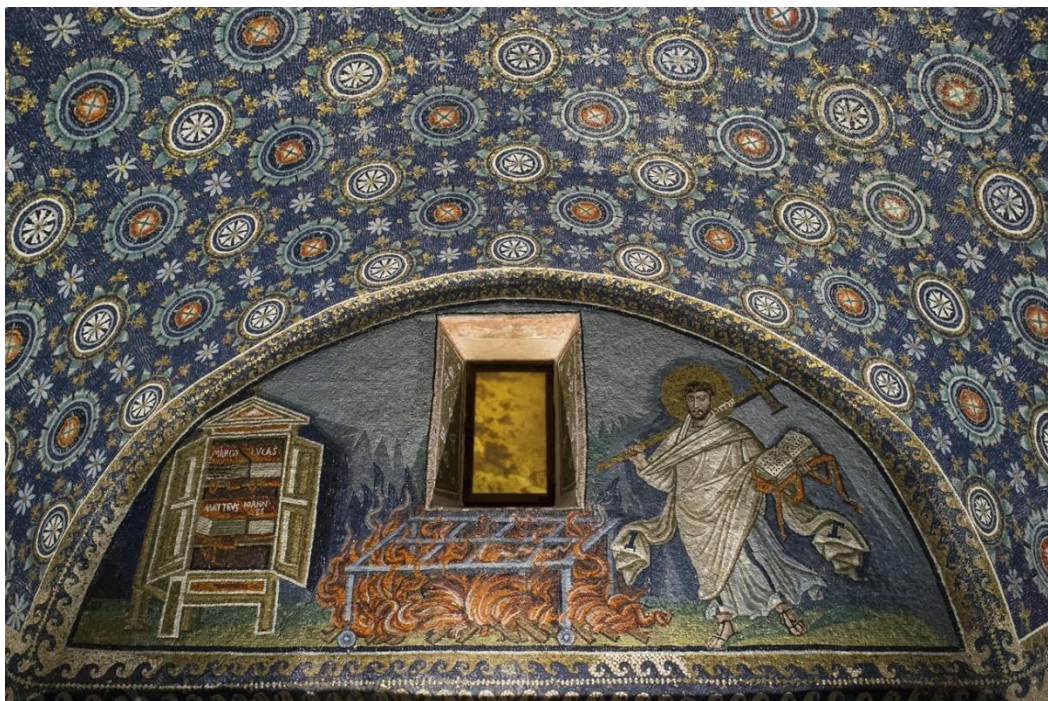
Para compreender a importância do tema da visão na Antiguidade Tardia, foi necessário fazer referência à correlação profunda que se estabelecia entre a visão e a salvação. Um texto clarificador de Grabar pode nos ajudar a entender que esta íntima conexão entre visão e salvação está presente na iconografia do martírio. Ao considerar a iconografia do oratório de Santa Felicidade em Roma e de Santo Apolinário em Classe em Ravenna, ele escreve:

Em ambos os casos a oração ao santo, à qual se faz alusão por meio do gesto do orante, acompanha a imagem ideal da recompensa do santo por seu empreendimento. Ora, este coincide com o seu martírio, momento da vitória e da coroação, que os hagiógrafos fazem efetivamente preceder de uma oração suprema ao santo. E o momento que precede a execução recebe uma importância excepcional na carreira do santo, consagrando-o em sua qualidade de mártir, porque justamente neste momento costuma haver uma visão de Deus, de ouvir sua voz e de sentir a graça divina descer sobre ele, para lhe dar a força de dar testemunho de Cristo em meio aos tormentos. Deste modo, aqueles que representavam o mártir com os olhos esbugalhados sobre o além e sobre Deus (...) podiam fazer alusão ao (...) momento sublime que misticamente caracterizava melhor a santidade do mártir (GRABAR, 1946, p. 170).

Partindo de quanto afirmado até aqui, não é difícil constatar que dois aspectos principais devem ser considerados na iconografia que se dedica a representar os mártires: o caráter triunfal e o teofânico, ou seja, elementos que evidenciam sua vitória triunfal sobre a morte, associados à características que indicam a experiência de uma comunicação direta com Cristo por meio de uma teofania.

7.1 O martírio de Lourenço

Para evidenciar as características da iconografia do martírio cristão na Antiguidade Tardia, faremos a análise da representação do martírio de São Lourenço em um mosaico de Ravena (Itália). O mosaico que estamos prestes a estudar é encontrado em uma luneta do mausoléu da imperatriz Gala Placídia, junto ao complexo da Basílica de São Vital, e pode ser datado da metade do século V (fig. 1). Neste período Ravena se tornara a capital do Império e Gala Placídia, filha de Teodósio I, foi imperatriz do Ocidente de 429 a 450 (KITZINGER, 1989, p. 61).



Martírio de São Lourenço. Mosaico de pasta vítrea. Mausoléu de Gala. Ravena, séc. V.²

² Aqui e adiante as imagens são recuperadas do Wikimedia Commons.

7.2 Descrição da composição

No centro superior do painel vemos uma janela que filtra a luz através de uma folha de alabastro amarelo. Este elemento arquitetônico encontra-se no centro da cena e, portanto, se insere de alguma maneira na composição. Sob a janela, vemos a representação de uma grelha em forma de grade sobre as densas chamas de um fogo intenso. À direita do observador encontra-se um personagem usando uma túnica *laticlavia* (típica veste romana adornada com duas faixas decorativas que descem dos ombros até a franja inferior da veste) de um azul quase celeste, a veste é coberta parcialmente por um enorme *palio letteratum* branco com franjas esvoaçantes. Com a mão direita, a personagem segura uma cruz de ouro que repousa apoiada sobre o seu ombro direito, enquanto com a mão esquerda sustenta um grande livro aberto no qual se veem escritas ilegíveis. O livro é posto em evidência por meio de fortes contornos alaranjados que sugerem tanto os selos que serviriam a sigilar o livro, quanto um véu ritual que, por razão da preciosidade e sacralidade do objeto, impede que as mãos do personagem venham a estabelecer contato direto com o livro. O personagem tem cabelos negros e uma barba não muito abundante. Girado quase frontalmente na direção do observador, seus olhos arregalados se dirigem fixamente para o horizonte ou para quem o observa. Um halo dourado enquadra sua cabeça. Seus pés vestidos de sandálias mostram que ele se move para o centro da cena sobre um tapete verde que sugere a grama de um jardim. A sensação de movimento é acentuada pelo andamento vibrante de suas vestes esvoaçantes. No canto oposto da luneta há um grande armário de portas abertas, contendo quatro livros fechados nos quais é possível ler o nome de cada um dos evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João). A composição é definida em um fundo composto por diferentes tons de azul e é emoldurada por motivos decorativos em tons de dourado e azul. A volta que se sobrepõe a esta luneta é ornada com motivos que sugerem tanto estrelas como flores, em um mosaico de contraste

extraordinário entre o azul profundo, o branco, e variações de vermelho e laranja. Pode ser um céu estrelado, como o um jardim surreal.

7.3 Elementos hagiográficos

As vicissitudes pessoais do diácono São Lourenço chegaram até nós através de uma antiga tradição já difundida no século IV; essa tradição, aceita pela Igreja, também foi recebida pelos textos litúrgicos. Lourenço, arqui-diácono da Igreja Romana, foi martirizado em 10 de agosto de 258, sob a perseguição de Valeriano, juntamente com outros irmãos de ministério, apenas quatro dias após a execução do Papa Sixto II (TOSCHI, 1951, p. 1538). As histórias mais famosas do martírio de Lourenço são descritas, com riqueza de detalhes, no *Passio Polychromi* do qual temos três edições (V a VII séculos). Que esta história contenha elementos legendários é um fato inegável, embora seja necessário reconhecer que algumas notícias também são conhecidas por meio de testemunhos anteriores.

Entre tantos detalhes curiosos, a tradição afirma que São Lourenço foi queimado lentamente sobre uma grelha; ela também recorda que ele havia falado longamente com Sixto II na prisão e que proferia palavras irônicas ao juiz, enquanto sofria. O atestado mais antigo de seu martírio é de autoria de Santo Ambrósio (Trier, 339 - Milão, 397), no *De officiis*, e parece que o bispo de Milão contribuiu muito com seu estilo literário pessoal para acentuar o caráter dramático e enriquecer a narração da tortura de Lourenço com particularidades curiosas (“...et ipse post triduum cum, illuso tyranno, impositus super craticula exureretur: “Assum est, inquit, versa et manduca.” Ita virtute animi vincebat ignis naturam”) (AMBROGIO DI MILANO, *De officiis*, I, p. 41). Há quem afirme também que a grelha descrita nos relatos como instrumento de seu martírio, não passe de um recurso narrativo usado para ressaltar a firmeza na fé testemunhada pelo santo (DELEHYE, 1933, p. 50s). Em todo caso, a grelha, associada à Cruz e ao livro do Evangelho, permanecerá entre os elementos constantes na iconografia do mártir Lourenço, encontrando uma

confirmação iconográfica já no século IV na “medalha de Sucessa” (TOSCHI, 1951, p. 1539).

7.4 Interpretação dos elementos descritos

Conforme nos dizem as fontes da tradição, a tortura afligida a Lourenço consistiu em queimá-lo vivo lentamente sobre uma grelha. Portanto, a primeira coisa a destacar no mosaico de Gala Placídia é que a visão da grelha sobre as chamas intensas colocadas bem no meio da composição quer evidenciar que estamos diante do exato momento em que Lourenço é martirizado. Há que se observar, porém, que não estamos diante da representação de uma narração histórica da paixão do mártir. A iconografia cristã antiga estava interessada em oferecer aos fiéis o olhar da fé e o recurso aos estratagemas proporcionados pela linguagem da arte permite “presentificar” aquilo que só pode ser contemplado com os olhos do espírito, ou seja, a verdade espiritual além dos elementos históricos. Por esse motivo não vemos Lourenço agonizante sobre a grelha, como também não vemos seus algozes e não se faz alguma menção à dor ou ao sofrimento do supliciado. Toda a cena é construída com forte apelo simbólico que não é a negação do fato histórico e sim a visão transfigurada do momento do martírio, sua leitura teológico espiritual, que coloca em evidência a ação salvadora de Deus em benefício do fiel que sofre o martírio. Vamos agora tentar decifrar algo dessa verdade “velada” entre as cores do mosaico de Ravenna.

7.5 As vestes

O diácono Lourenço é representado usando a túnica *laticlavia* (no império romana ela era geralmente reservada aos senadores e cavaleiros) e o *pallio litteratum* (aqui vemos a letra “I” ou o “T”) que, juntamente com o *solea* (espécie de sandálias), compõe o modo típico de descrever os personagens

sagrados³ na iconografia cristã antiga (FAZIO, 1978, p. 53). É importante notar que o manto do santo é representado de maneira esvoaçante, algo bastante incomum para a arte cristã deste período (MUZJ, 2004-2005, p. 34). Esta agitação de tecidos ao vento, que chega a ter contornos quase barrocos, sublinha o dinamismo da cena: o diácono Lourenço caminha apressadamente, quase correndo para o martírio e, por isso, suas vestes se movem, se agitam ao vento. No dinamismo extraordinário desta cena “[...] o santo vai ao martírio a um bom ritmo, e, algo singular, ele vai para lá sozinho, sem qualquer guarda ou carrasco que o empurre” (FROSSARD, 2004, p. 33). O martírio é de alguma forma desejado, ou pelo menos é recebido com serenidade, porque ninguém o força a aceitá-lo. O mártir não é apresentado como quem vai coagido em direção a um fim trágico; podemos perceber até mesmo uma certa alegria em sua atitude. Sua vida não lhe é tirada, ele a oferece (Jo 10,18).

7.6. A atitude

Lourenço é retratado com os olhos bem abertos e devemos notar que, embora seu movimento em direção ao centro da cena seja evidente, ele é representado frontalmente voltado para o observador, quase em um "face a face". Dizíamos que na iconografia cristã primitiva, três características são geralmente usadas para fazer as pessoas entenderem a santidade de um personagem: os olhos incomensuravelmente grandes e fixos no observador ou em direção ao céu, a frontalidade da figura e, mais frequentemente, a imobilidade (o halo aparece sistematicamente somente após o V século) (MUZJ, 1995, p. 170). No caso específico deste mosaico não podemos falar de imobilidade, mas a frontalidade e o olhar característico são inegáveis e são expressões simbólicas da visão do mundo inteligível/divino, estando vinculados com a teofania experimentada pelo mártir e da qual ele é

³ Por personagens sagrados se entendiam: anjos, patriarcas, apóstolos, chefes do povo, o próprio Cristo, mas também os defuntos considerados bem-aventurados.

testemunha (MUZJ, 1995, p. 170). Para os primeiros cristãos, a exemplo do que aconteceu com Estevão, é a experiência de uma visão teofânica⁴, que dá ao mártir a possibilidade de enfrentar com serenidade a morte violenta (BERNARD, 2000, p. 11-33). Uma vez passado este teste ele se encontrará no Céu, na plena contemplação do Senhor e isto explica o motivo pelo qual em sua face resplandece a serenidade de quem está tomado pela graça divina.



Martírio de São Lourenço (detalhe). Mosaico. Mausoléu de Gala. Ravena, séc. V.

O olhar fixo em Deus (e, de fato, os olhos bem abertos estão fixos em Deus, e não no espectador) é, sem dúvida, a característica mais importante da representação dos mártires (fig. 2) (GRABAR, 1946, p. 42s), pois: “A visão de Deus, cuja plenitude está reservada à vida eterna, encontra no cristão unido a Cristo a antecipação de um primeiro esboço” (BERNARD,

⁴ A respeito das visões e experiências místicas que costumam acompanhar o martírio, confira CABROL e LECLERCQ (1931, p. 2462-2464).

2000, p. 25). É uma experiência mística de proximidade e íntima comunhão com o Senhor, que faz com que o mártir participe do Seu próprio destino. Ele ama o que o Senhor ama, ele quer o que o Senhor quer, ele segue o caminho de Cristo e este caminho inclui a oferta total de si.

André Grabar assinalou que no corajoso testemunho dos mártires cristãos era necessário reconhecer um prolongamento da ação salvadora do Cristo ressuscitado. Para ele, as paixões dos mártires podem ser vistas como uma continuidade da manifestação do poder divino na história e da salvação que o Senhor assegura para os seus. Em suma, o Deus que operou a salvação em Israel no Antigo Testamento também manifestou plenamente esta salvação no Mistério Pascal de Cristo morto e ressuscitado. O que a iconografia cristã quer justamente manifestar desde o tempo das catacumbas é que esta poderosa intervenção salvífica divina ainda se manifesta na história da salvação que se prolonga na Igreja (GRABAR, 1946, p. 12). É por isso que Lourenço vai ao martírio com pressa e sua aparência é a de um ser transfigurado. O halo de ouro mostra que ele já está salvo, sua vestimenta brilha com um branco intenso como as descritas no livro do Apocalipse (Ap 7,13-14) e ninguém precisa forçá-lo a abraçar a tortura, porque, ao se associar à Paixão de Cristo, ele sabe que também participará de sua Ressurreição.

7.7 Os atributos

Lourenço traz consigo a cruz e um livro, que podemos identificar com as Sagradas Escrituras. É evidente que historicamente ele dificilmente poderia carregar esses objetos. Uma cruz de ouro de proporções monumentais, como também um livro precioso não eram objetos de uso comum. A presença desses elementos também se reveste de um significado preciso. Eles são a afirmação de que a oferta da própria vida feita pelo mártir está diretamente ligada à fé na participação no Mistério Pascal de Cristo. Este é o significado da cruz, associado ao Evangelho, entendido como o próprio Cristo: “Se alguém quer vir pós mim, negue-se a si mesmo,

tome a sua cruz e siga-me” (Mt 16,24). Nessa participação ao Mistério de Cristo, aos mártires sempre foi reconhecido um grau excelente porque “...o martírio efetua uma conformação a Cristo, Cordeiro Pascal, agora e para sempre sentado no trono à direita do Pai” (BERNARD, 2000, p. 26). Para os cristãos perseguidos, o sofrimento e o risco da própria vida eram consequências diretas da vida segundo o Evangelho e “o Cristo, o grande mártir, era o modelo do martírio” (QUACQUARELLI, 1982, p. 789).

7.8 A cruz

A cruz dourada gloriosa que Lourenço leva às costas em sua corrida para o martírio é claramente um aceno simbólico ao significado mais profundo da cena que passa a ser entendida na dinâmica do seguimento radical de Cristo até a morte de cruz. Padre Janssens nos mostra que nos primeiros séculos o sofrimento do mártir e sua identificação com Cristo, até a cruz, é visto antes de tudo em relação ao amor e à caridade. A vida cristã é uma resposta de amor a Cristo e esta resposta encontra sua grande imagem-síntese na cruz (JANSSENS, 1983, p. 502). Como podemos ver no testemunho dos mártires de Lyon:

O espetáculo de Blandina pendurada como se tivesse sido crucificada e a intensidade de sua oração, inspiraram profunda devoção nos outros mártires que sofriam torturas. Contemplando Blandina em meio à própria agonia, eles viram com os olhos da carne, na pessoa de sua irmã, aquele que fora crucificado por eles. Cristo estava procurando convencer os crentes de que todos quantos sofrem por sua glória têm eterna comunhão com o Deus vivo (LITFIN, 2019, p. 105s).

Já na segunda metade do século II, nas narrativas da paixão de Policarpo de Esmirna, encontramos a evidente intenção do autor de fazer com que o mártir possa reproduzir todos os gestos sofridos pelo Senhor em sua Paixão, a ponto de encontrar personagens para identificar com Judas, para mostrar que antes da prisão há um jantar e que o guarda que o prende chama-se Herodes. A ideia de que Cristo está presente no mártir que sofre a paixão por causa dele é uma herança antiga do cristianismo. Isso porque

os mártires são “os emuladores e imitadores de Cristo, a única testemunha fiel” (PIETRI, 1984, p. 315).

7.9 O Evangelho é Cristo

Em relação a tudo o que foi relatado até agora, não é difícil intuir o que significa o armário aberto que contém os quatro livros do Evangelho, ou mesmo o livro que o mártir Lourenço tem na mão. Antes de mais nada fica clara a referência à função litúrgica do diácono de proclamar o Evangelho durante a celebração em que a assembleia se encontra reunida. Nesse sentido, os livros se referem à função ministerial de Lourenço como membro do Corpo de Cristo. Por outro lado, sabemos que o Evangelho nada mais é do que a própria pessoa de Cristo, a Palavra do Pai. Ao longo do caminho percorrido pelo cristão, passando pelo martírio (a grelha entre o santo e o armário com a Palavra), atinge-se a plena configuração a Cristo, o que justamente é o propósito da vida de qualquer cristão. O testemunho dos mártires não se refere a outra coisa senão à Encarnação e à Paixão de Cristo, e a verdade da mensagem de seu Evangelho (MUZJ, 1995, p. 94). Aqui podemos retomar Cipriano que costumava afirmar ser o Evangelho de Cristo a fazer os mártires, “Aqueles que se tornam mártires precisamente por causa do Evangelho não podem agir contra o Evangelho⁵” (CIPRIANO DE CARTAGO, 2016).

Considerações finais

Durante os primeiros séculos são raras as cenas tristes ou violentas para representar a Paixão de Cristo, bem como aquelas de martírio, dando-se preferência à composições simbólicas que apresentam os mártires no momento da coroação, da apoteose ou de ingresso no Paraíso (BISCONTI,

⁵ *“Ita martyres aut nihil possunt si evangelium solui potest, aut si evangelium non potest solui, contra evangelium facere non possunt qui de evangelio martyres fiunt.”*

2007, p. 3095). É preciso entender que na Antiguidade Tardia, as imagens eram utilizadas com frequência como meio de propagação de ideias tanto religiosas e filosóficas, como também políticas. Elas eram indispensáveis como meio de comunicação imediata com populações constituídas por uma absoluta maioria de analfabetos, mas não é só isso. Conscientes da potência comunicativa das imagens, e seguindo uma tradição muito difusa, os cristãos não se limitam a usar as imagens como elementos que contribuem para a recordação e divulgação de fatos históricos. Em função do caráter simbólico que reveste a composição artística, as imagens serviam sobretudo para afirmar os aspectos teológicos e dogmáticos, superando a aparência exterior das coisas, era possível tornar visível a fé nas realidades invisíveis. Não era importante relatar visualmente os detalhes cruéis que revestiam as cenas de martírio, mas era indispensável pôr em evidência a vitória da vida sobre a morte e a presença Daquele que era testemunhado por meio da entrega heroica da vida do fiel. O que importava era ir além das aparências para revelar a presença do Cristo, mártir fiel do Pai, presente na paixão do mártir. Por outro lado, a representação do martírio de Lourenço em chave teofânica como parte do programa iconográfico do mausoléu da imperatriz Gala Placídia indica a fé da monarca cristã na continuidade da eficácia salvadora de Cristo contra o poder da morte. Seguindo a afirmação dos paradigmas de salvação, presentes na iconografia cristã desde as catacumbas, neste ambiente funerário a iconografia triunfal do martírio de Lourenço se apresenta como uma profissão de fé no poder salvador do Verbo encarnado.

Referências

AMBROGIO DI MILANO. *De Officiis*: Corpus Christianorum Series Latina 15, Turnhout: Brepols, 2000.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma: La fine dell'arte antica. Dal II a.C. alla fine dell'Impero*, Grandi Civiltà v. 5II, Roma: Rizzoli, 2005.

BERNARD, Charles André. *Il Dio dei mistici*, v. I, *Le vie dell'interiorità*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1996.

BERNARD, Charles André. *Il Dio dei mistici*, v. II, *La conformazione a Cristo*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 2000.

BISCONTI, Fabrizio. Martirio-iconografia, in: *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, v. II, Casale Monferrato: Marietti, 2007, p. 3094-3097.

CABROL, Fernand; LECLERCQ, Enry. *Songes e visions des martyrs*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, X.2. Paris: Letouzey et ané, 1931, p. 2462-2464.

CANTONE, Valentina. *Ars Monastica: Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)*. Padova: Cleup, 2008.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana. *L'arte medioevale*. Milano: Jaca Book, 2001.

CIPRIANO DE CARTAGO. De lapsis, in *Obras completas I: Patrística 35.1*, Tradução por Monjas Beneditinas e Antonio Marchionni. São Paulo: Paulus, 2016, p. 38-67.

CORBET FINNEY, Paul. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York –Oxford: University Press, 1994.

DELEHAYE, Hippolyte. Recherches sur le légendier Romani: La Passion de S. Polychronius, *Analecta Bollandiana* 51, 1933, p. 34-71.

FAZIO, Luis M. Martínez. *Iconografia Paleocristiana. Trattato di Ermeneutica*. Roma: PUG, 1978.

FROSSARD, André. *Il Vangelo secondo Ravenna*. Milano: Itaca, 2004.

GRABAR, André. *Le origini dell'estetica medievale*. Milano: Jacabook, 2001.

GRABAR, André. *Le vie dell'iconografia cristiana: Antichità e Medioevo*. Milano: Jacabook, 2021.

GRABAR, André. *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II. Paris: Collège de France, 1946.

GREGORIO DI NISSA, *Omelie sul Cantico dei Cantici*, Tradução por Claudio Moreschini. Roma: Città Nuova, 1996.

JANSSENS, Jos. “Il martirio: grazia di Dio e testimonianza di amore Obbediente”, *Rassegna di Teologia*, Nápolis, v. 24, n. 6, p. 494-503, 1983.

KITZINGER, Ernst. *L'arte bizantina: Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al IV secolo*. Milano: Il Saggiatore, 1989.

LA ROCCA, Eugenio. Divina ispirazione, in ENSOLI, Serena. et al. (Orgs.). *Aurea Roma: Dalla Città Pagana alla Città Cristiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 1-37.

LITFIN, Bryan M. *Conhecendo os mártires da Igreja primitiva: uma introdução evangélica*, São Paulo: Vida Nova, 2019.

MACHADO, Sidney Damasio. ‘Manifestado na carne’ (1Tm 3,16): considerações sobre a transmissão da mensagem cristã na Igreja primitiva. *Pistis Praxis*, Curitiba, v. 13, n. 2, p. 758-785, maio/ago. 2021.

MARROU, Henry-Irénée. *Décadence romaine ou antiquité tardive?: IIIe-VIe siècle*. Seuil: Paris, 1977.

MUZJ, Maria Giovanna. La Veronica e i temi della visione faccia a faccia, in FROMMEL, Christoph Luitpold. et al. (Orgs.). *L'immagine di Cristo. Dall'acheropita alla mano d'artista*, “Studi e testi” 432. Città del Vaticano: Vaticana, 2006, p. 61-116.

MUZJ, Maria Giovanna. *Le origini dell'iconografia cristiana: pro-manuscripto*. Roma: Unigre, 2004-2005.

MUZJ, Maria Giovanna. L'iconografia absidale mariana della Chiesa indivisa quale *Locus theologicus, Theotokos*, v. 16, n. 1, p. 21-62, 2008.

MUZJ, Maria Giovanna. *Visione e presenza: Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*. Milano: La casa di Matriona, 1995.

PIETRI, Charles. Les origines du culte des martyrs : D'après un ouvrage Récent, *Rivista di Archeologia Cristiana*, v. 60, p. 293-319, 1984.

PLOTINO. *Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino*, Tradução por José Carlos Baract Júnior. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

QUACQUARELLI, Antonio. La letteratura di preparazione al martirio e la convergenza iconologica nel III secolo, *Parola e Spirito*. Brescia, v. 1, p. 789-807, 1982.

O Martirio de Policarpo. Bryan M. Liftin, (Org.) *Conhecendo os mártires da Igreja primitiva: uma introdução evangélica*, São Paulo: Vida Nova, 2019. p. 74-87.

RAHNER, Hugo. *Mythes grecs et mystère chrétien*. Paris: Payot, 1954.

RUIZ BUENO, Daniel. *Actas de los mártires*. Madrid: BAC Selecciones, 2012.

TOSCHI, Paolo. Lorenzo, in *Enciclopedia Cattolica VII*. Firenze: Sansoni, 1951.

ZANKER, Paul. Dal culto della «paideia» alla visione di Dio, in LA ROCCA, Eugenio. et al. (Orgs.). *Aurea Roma: Dalla Città Pagana alla Città Cristiana*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 407-412.