

TRADIÇÃO CLÁSSICA E O CULTO DOS SANTOS CRISTÃOS: USO E FUNÇÕES DE UM MODELO ICONOGRÁFICO

Daniele Cristina Liberato de Oliveira¹

Ao analisar a representação do retrato dos santos cristãos, especialmente no primeiro milênio da era cristã, é possível perceber que se trata de um modelo que culminou na primeira forma de culto a imagem da arte cristã: os santos eram pessoas que deveriam ser veneradas, não se tratando, portanto, de uma pessoa comum, como um simples retrato, mas de um objeto de veneração do contemplador, que, por fim, possibilitou o início do desenvolvimento do *ícone* cristão.

Contudo, ao analisar tais imagens, também é notório que o modelo e a técnica empregada para sua execução não se desenvolveram em períodos cristãos, mas, na verdade, lhes eram anteriores: o modelo pode ser visto desde os chamados retratos de Fayum, que, por sua vez, misturam a relação da tradição religiosa egípcia e a concepção estética romana.

Com o objeto de discutir a relação iconográfica que se mantém em diferentes culturas, este trabalho analisa como o ícone acaba por se tornar fruto da mudança de uso das imagens – desde a esfera privada e pagã à pública e cristã – e como, a partir de diferentes apropriações, a imagem passa a ser objeto da própria devoção à pessoa ali representada. Para esta análise, esta pesquisa partiu desde a tradição egípcia de representação funerária, passando pela cultura romana e sua estética de retrato funerário² e, por fim, analisando como este mesmo modelo e técnica podem ser visto através do ícone bizantino, tratando em especial o retrato dos santos cristãos.

O que se procura discutir nesta pesquisa é como um ícone cristão pode ter sua iconografia semelhante à pintura painel antiga, que por sua vez, traz em si uma tradição de representação funerária, considerando, portanto, a relação de “sobrevivência” da imagem, tal qual podemos destacar as reflexões de Aby Warburg³.

Pode se considerar ainda, do ponto vista simbólico, como a arte egípcia, que sempre prezou pela representação imutável, visando à eternidade, ao contrario, a partir da dominação romana, a arte passou a valorizar uma imagem única, individual, marcada por seus próprios traços, que se difere daquelas representações egípcias que desprezavam a unidade. A mesma referência romana pode ser vista no ícone

¹ PPGARTES/UERJ, mestranda em artes, apoio CAPES.

² Neste caso em particular tratando dos chamados retratos de Fayum, que trazem tanto à tradição da representação em múmias egípcias, como influência greco-romana estética do retrato, podendo ser considerado em diferentes interpretações como parte de uma cultura e da outra.

³ Ver: WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Trad. Jason Campelo. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

bizantino. Mais do que isso, segundo Hans Belting, é através do culto dos santos que começa a se desenvolver o ícone, tanto em forma, como em função⁴.

O fato é que ao pensar uma determinada produção artística referente a uma civilização, em uma época e a uma localidade, dificilmente encontraremos uma criação totalmente homogênea, sem qualquer alteração no espaço/tempo e, principalmente, sem influências de outras épocas e/ou localidades. Nenhuma cultura seria capaz de permanecer toda a sua história sem agregar diversificados valores, de diferentes culturas. Não só é característico de uma sociedade passar por um processo de transformação muito particular, como a presença de outras culturas pode ter um papel significativo neste contexto.

Na estética cristã, por exemplo, no seu primeiro milênio – período em que não só a importância para o uso das imagens está se desenvolvendo, como o desuso está sendo discutido –, é notório que o ícone cristão seja visto nas pinturas murais romanas, que, por sua vez, carregam em si a tradição egípcia do retrato funerário.

Em outras palavras, o ícone bizantino é, de certa forma, uma continuidade de uma iconografia da antiguidade, mas que, sobretudo, é marcada por uma mudança oriunda de novos usos e novas funções da imagem, daí a ideia de “sobrevivência” da imagem, uma vez que certas características se mantêm, mas o contexto para seu uso se modifica de acordo com as novas apropriações.

Mais do que isso, é no retrato dos santos que se pode identificar os primeiros indícios da devoção à pessoa representada, da devoção ao retrato em si da cultura cristã. E é também no retrato dos santos que se pode identificar essa permanência da iconografia da antiguidade imediatamente representada.

Mas, tratando diretamente da arte egípcia, é importante entender que esta arte não nasceu de uma expressão artística, ou seja, de uma necessidade artística de representação. Isto porque a arte, assim como grande parte de todo o cotidiano egípcio, estava fortemente ligada à religiosidade desta civilização. Como havia a crença na vida após a morte, a representação da realidade tinha como o objetivo proporcionar ao morto acesso a tudo que fosse possível na sua nova vida depois da morte, isto é, a representação artística tinha o dever de representar todo o cotidiano que se vivia em vida, para que se tivesse acesso a ela depois da morte.

Por este motivo, as representações deveriam ser pensadas para o eterno, com certa imobilidade. Era uma arte de ofício, que tinha uma necessidade muito forte de se manter uniforme ao longo do tempo, para que nada pudesse interferir na possibilidade da vida eterna. Por este motivo, a arte egípcia apresenta suas características de forma tão marcante. Não era um desprezo por uma forma de representação mais específica, mas uma necessidade de que nada fosse alterado pelo tempo.

⁴ Ver: *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

Sendo assim, no que se refere às representações das chamadas máscaras mortuárias, seu objetivo de produção era primeiramente cumprir a função simbólica de ser a própria representação do morto, sua imagem, para que a alma, chamada de *ka*, pudesse retornar ao seu sarcófago após as 12 horas de vida no mundo dos mortos. Neste sentido, é preciso destacar que, ao falarmos em uma representação de uma pessoa no Egito Antigo, não estamos falando de uma representação realista, mas, sobretudo, de uma imagem idealizada, que cumpra esta função simbólica entre o *ka* e seu local de repouso, neste caso, o sarcófago.

Surgidas durante a XII Dinastia egípcia a partir da transição do modelo de esquife retangular, até então utilizado para o sepultamento dos seus mortos, para os modelos de sarcófagos e esquifes antropomórficos; a adoção das máscaras mortuárias era executada utilizando primeiramente a técnica de cartonagem e seu modelo se referia à representação da cabeça e dos ombros da múmia. Esta forma de representação, no entanto, foi se modificando ao longo do tempo.

Podemos observar na representação de um rosto de esquife (*Figura 1*), da XVIII Dinastia, um destes modelos: a figura não representa uma pessoa específica, há imagem é idealizada. Não há indícios de betume ou gesso, o que significa dizer que a imagem não é moldada, mas realizada em madeira tais quais os critérios estéticos que se queria atingir, esculpindo-a⁵.

Além disso, sob a madeira foi adicionada uma técnica de douramento. Este fator é significativo para a valorização do objeto, uma vez que o ouro era um material muito importante no Egito, por ser um material associado aos deuses. Era também comum na arte egípcia, quando não se podia utilizar o material simbolicamente ideal para representação, usar uma técnica para forjar outro que lhe fosse semelhante a fim de valorizar o objeto artístico.

De qualquer maneira, esta forma de representação mais idealizada ganhará novos usos a partir da dominação romana ao Egito, ocorrida a partir de 30 a.C. com a vitória de Otávio sobre Marco Antônio. Este ideal de uma representação que se remete a imobilidade e aos ideais de eternidade, tão marcante na cultura egípcia, encontrará na cultura romana uma diferenciação bastante significativa.

No rito funerário do período republicano romano, a partir do século I a.C., eram retiradas máscaras de cera do rosto do morto, por decalque.⁶ Este processo tinha grande importância para representação romana, já que era capaz de reconstruir fielmente os traços do defunto e caracterizava também um dos fatores significativos que distanciavam a representação romana da helenística e etrusca: o realismo romano, em parte com base neste ritual, constitui uma característica muito particular da cultura romana.

Enquanto o Egito representava seus mortos visando uma vida após a morte, os romanos tentavam valorizar aquilo que foi vivido em vida, como quem valoriza valores para o além, mas em uma

⁵ Ref.: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

⁶ Ver: *História da Arte Italiana I - Da antiguidade a Duccio*. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

representação digna para os familiares que ficavam, pois ressaltava aquilo que o defunto viveu verdadeiramente, seus triunfos e suas glórias.

Embora seja possível encontrar traços representativos característicos da cultura grega e da solidez plástica do etrusco, já que a arte romana teve uma forte influência dessas culturas no campo das artes, a individualidade da obra, a simetria, detalhes muito específicos, como rugas ou um leve arquear da sobrancelha, se traduzem na figura representada como quem reproduz a sua biografia, reconstruindo a vida do defunto, em uma arte figurativa.

Este processo, como não poderia ser diferente, influenciou a forma de representação dos retratos egípcios também. Era comum, neste período, também aos egípcios realizando retratos dos mortos e incorporá-los aos processos fúnebres com a mesma técnica de recalque usada no Império Romano. Podemos observar tais mudanças a partir deste segundo exemplo de máscara fúnebre egípcia do período de dominação romana que se encontra na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro (*Figura 02*).

Datada aproximadamente pelos séculos I-II d.C., um retrato feito em gesso policromado, representa um homem jovem, de bigode e pequena barba. As feições lembram as representações de traços romanos. É claro que não se pode afirmar que esta imagem traduz exatamente o rosto do morto, com precisão absoluta, mas é uma imagem única, individual, marcada por seus próprios traços, que se difere daquelas representações egípcias que desprezavam a unidade⁷.

Outro exemplo deste modelo de representação de máscara funerária, possivelmente II – III d.C. (*Figura 03*), novamente, detalhes do rosto da figura é representado, retomando ainda um modelo de representação de máscara que cobria tanto a região do rosto da figura, mas ainda do seu pescoço. Interessante observar os detalhes dos cabelos, já bem característicos nos modelos de representação do retrato romano, neste modelo específico tal detalhe foi de grande importância, tanto que fora executada separadamente da figura e depois aplicado sobre a cabeça, ressaltando o modelado dos cachos que caem ao lado de suas orelhas⁸.

Mas certamente nos retratos de Fayum representa uma das maiores influências estéticas entre essas duas culturas. O termo “retratos de Fayum” trata especificamente de uma forma de representação muito característica que teria sido realizada, em sua maioria na região de Fayum, no Egito, mas que não necessariamente foi exclusiva a ela. Eis que a forma de representação deste retrato se tornou tão peculiar que se denomina “retrato de Fayum” esta forma estética de representar, independentemente da região em que foi realizada, pois, vale ressaltar, trata-se de uma denominação moderna do termo.

⁷ Ref.: Idem ao 5.

⁸ Ref.: Idem ao 5.

O retrato (*Figura 04*), de aproximadamente os séculos I – III d.C., portanto executada em período paralelo às representações anteriores, apresenta este mesclar de culturas: se por um lado traduz ainda a tradição fúnebre egípcia, ainda praticada neste período, esta representação traz consigo características estéticas claramente influenciadas por práticas romanas.

Primeiramente, é interessante ressaltar a técnica utilizada para sua execução: encaustica sobre madeira, que utiliza cera como aglutinante e é aplicada, com pincel ou espátula, ainda quente sobre o suporte. É um tipo de material extremamente resistente, daí a grande quantidade de retratos que estão em excelente estado de conservação.

Em segundo lugar, podemos destacar o realismo da representação, cada retrato é bastante particular e normalmente é representado demonstrando as características sociais da época, como arrumações de cabelos, ou como se vestiam e usavam suas joias. Este retrato em questão, embora essas características sociais não estejam tão claras, é interessante perceber como o rosto em si era representado: o rosto se desloca da direita para esquerda, criando assim uma pequena sombra da inclinação do rosto ao longo do pescoço, o ombro direito fica para frente, em quanto o esquerdo fica encoberto por esta sombra. O corpo, então, fica sempre deslocado lateralmente, mas levemente imperceptível, pois, os olhos olham fixamente para frente para o observador⁹.

A mesma postura pode ser observada na figura de São Pedro (*Figura 05*), já do século VI. Além de ser representado pela mesma técnica, São Pedro, mesmo sem toda a inclinação do rosto, apresenta o mesmo sombreamento no ombro esquerdo. Embora seu corpo não seja totalmente inclinado, toda a orientação do desenho se dá direita para esquerda, em quanto os olhos matem-se firme para frente¹⁰.

A mesma orientação de desenho dos retratos se dá nas figuras representada na parte superior acima de São Pedro: temos ao centro o próprio Cristo, a direita Santa Maria mãe de Deus e a esquerda uma figura não identificada, mas pelo eixo temático e por sua iconografia jovial deve se tratar de São João Evangelista. Apesar de imagem possuir áreas de perda, é possível identificar que Cristo também é representado orientado da direita para esquerda, com o ombro direito à frente segurando a sua cruz, enquanto as duas figuras laterais são representados de forma mais frontal, como o próprio Pedro.

É interessante analisar que mesmo nas figuras representadas já direcionadas para uma frontalidade, o ombro o esquerdo permanecem levemente encoberto ainda por uma espécie de sombreamento, provavelmente orientado pelo próprio desenho.

A mesma forma de orientação do desenho e de sombras pode ser observado em outros modelos do mesmo período, como pode ser visto na figura de São Filipe (*Figura 06*), mesmo também se tratando de

⁹ Ref.: Idem ao 4.

¹⁰ Ref. Idem ao 4.

uma figura mais frontais. Também a imagem do santo, como acontece na representação de São Pedro, é representada com a presença da figura divina representada na parte superior do painel.

Tal configuração também se refere a um modelo anterior (**Figura 07**), como pode ser visto em outro Retrato de Fayum, neste caso o *Tondo dos dois irmãos* (**Figura 08**), que também já apresenta em tempos antigos este formato de representação em *Tondo*, que se tornou muito comum mais tarde no período renascentista.

Vale ressaltar ainda que para a arte cristã, esta técnica empregada para execução destas imagens, quando as representações dos santos passaram a ser realizadas sobre madeira, ocasionou uma grande ruptura com a forma de culto, pois a imagem dos santos poderia ser deslocada para o local de culto, daí, como trata Hans Belting¹¹, os santos serem a primeira forma cristã de culto a imagem. A imagem poderia circular, transitar entre locais de culto, levar a devoção.

Diferente do que acontece no caso romano e egípcio em que este tipo de retrato tinha uma função funerária, para a arte cristã os retratos possibilitaram a interação entre os fiéis e seus santos de devoção. O modelo e a técnica circularam em diferentes momentos, mas as atribuições dadas ganham nova direção, a partir da necessidade de cada cultura.

Por fim, o que este trabalho procurou tratar é como um modelo iconográfico pode perpassar de uma cultura para outra adquirindo novos aspectos funcionais, mas trazendo ainda em si características e influências de diferentes culturas. Mais do que isso, ao contrário da ideia de que a dita Idade Média não apresenta características formais que se assemelham a antiguidade clássica, o retrato, no que se refere aos ícones bizantinos, são a prova da presença estética da antiguidade que permaneceu muito além do seu fim, mesmo que adaptada a uma nova função.

¹¹ Ref. Idem ao 4.

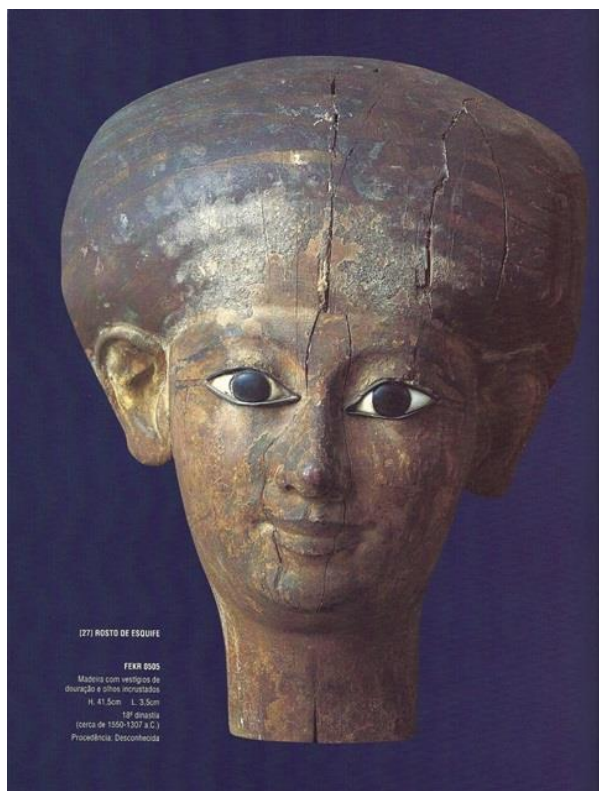


Figura 01 – Rosto de Esquife, Madeira com Vestígios de douração e olhos incrustados / XVII Dinastia, (ca. 1550 - 1307 a.C.) / Fundação Eva Klabin/ Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.



Figura 02 – Máscara Mortuária - Séc. I – II d.C. - Gesso Policromado – A. 30 cm / L. 19 cm Fundação Eva Klabin / Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.



Figura 03 – Máscara Mortuária – Período Romano – Séc. II – III d.C. - Gesso Policromado com incrustações em cerâmica – A. 27 cm / L. 18 cm / Fundação Eva Klabin / Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.



Figura 04 – Retrato de Múmia de Eutiques – Séc. I – III d.C. – Encaustica sobre Madeira – Metropolitan Museum of Arts – Nova York. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

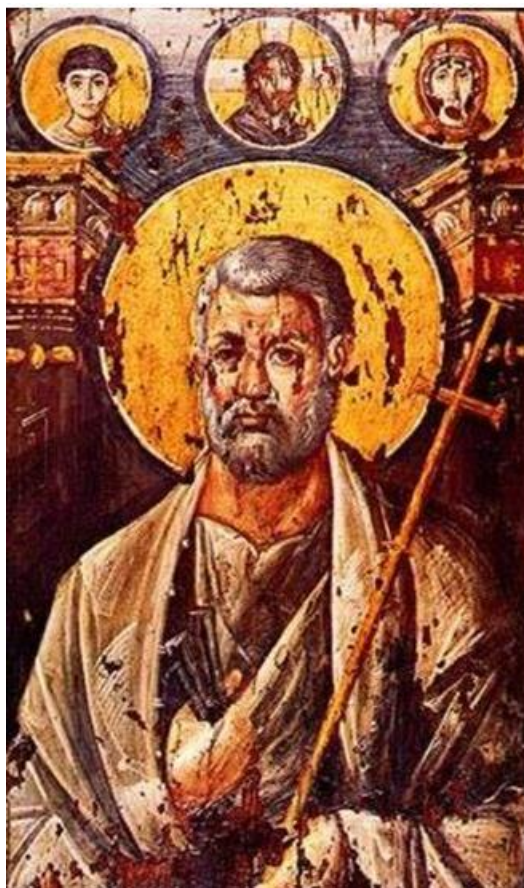


Figura 05 – São Pedro – Séc. VI – Encaustica sobre Madeira – A. 52cm / L. 39 cm Monastério de Santa Catarina – Monte Sinai Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.



Figura 06 – São Filipe – Séc. VI – Encaustica sobre Madeira – Monastério de Santa Catarina – Monte Sinai. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.



Figura 07 – Tondo dos Irmãos de Antinópolis – Séc. III d.C. – Encaustica sobre Madeira – H. 61cm – Museu Egípcio do Cairo. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

Referências Bibliográficas

- ALDRED, C. *Egyptian Art – In the Days of the Pharaohs*. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- ARGAN, G.C. *Crítica de Arte: Uma Perspectiva Antropológica*. Rio de Janeiro: Concinnitas 8, 2007.
- _____. *História da Arte Italiana I - Da antiguidade a Duccio*. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAINES, J. *Visual and Written - Culture in Ancient Egypt*. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- BELTHING, H. *Por uma Antropologia da Imagem*. Rio de Janeiro: Concinnitas 8, 2007.
- _____. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.
- BHABHA, H.K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CANEVACCI, M. *Fetichismos Visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- SCHULZ, R; SEIDEL, M. *Egipto (ed.). O Mundo dos Faraós*. Berlim: Konemann, 2001. Ed. Portuguesa.
- WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Trad. Jason Campelo. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.
- _____. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.