ESPAÇO E MEMÓRIA: COMUNICAÇÕES VISUAIS DE CRISTÃOS NA ANTIGUIDADE TARDIA (SÉC. III E IV)

Francimagda Almeida Avelino[1]

Resumo: O desenvolvimento do cristianismo foi um processo de encontros fluidos, que atravessou fronteiras políticas e culturais em um cenário diverso. Compreender tal conjuntura requer o esforço de problematizar essas dimensões, atentando para as várias formas de expressão do movimento cristão, indo da formação do imaginário social à materialização das epifanias. Assim, a trajetória cristã fundou-se em assimilações que, gradativamente, promoveram a formação identitária da religião, tendo essas condições se manifestado em produções imagéticas articuladas às experiências espaciais. Neste ínterim, fundamentando nosso debate nas contribuições da historiografia cultural e dos estudos visuais, o presente trabalho fará uma análise das composições visuais produzidas em ambientes funerários romanos, durante os séculos III e IV, focando em seus temas, elementos, contexto histórico, significado, inserção nos debates bíblico e teológico e articulação espacial. Para tanto, nossa análise irá considerar as experiências espaciais dos cristãos nos ambientes funerários, dando ênfase aos ritos e cruzamentos culturais que produziram as fontes imagéticas. Nesse sentido, se estabelecerá uma análise de algumas catacumbas romanas, de suas origens e estruturas arquitetônicas, bem como dos ritos funerários, de forma que compreendamos o papel exercido pelo ideal mortuário nas práticas identitárias cristãs. Tal análise considera o espaço como um núcleo no qual imaginário e prática convergem e, portanto, como meio fundamental para a produção de memória coletiva. Dentre as imagens, iremos analisar três motivos iconográficos que se repetem, a saber: ornamentos, símbolos e motivos ressignificados; representações de narrativas bíblicas; e representações de Cristo, santos e mártires. Enfim, num último momento, analisaremos as produções imagéticas em suas atuações socioculturais, seus significados e suas consequências, entendendo-as como mídias de identificação religiosa e memória cultural.

[1] Professora Mestre em História e Espaços pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contato: *magdaalmavelino2@gmail.com*

Palavras-Chave: Cristianismo; Espaço; Memória cultural; Imagem.

"Cada um de seus monumentos um templo". Foi assim que Tertuliano, um dos chamados "Pais da Igreja", caracterizou a Roma do século II (MARKUS, 1997, p.145). A cidade foi com certeza um dos principais e mais importantes lugares no qual o cristianismo fincou raízes e se fez visível e atuante na Antiguidade Tardia. Contudo, o mundo romano estava cheio de lugares sagrados da tradição religiosa greco-romana e quase tudo da vida social do Império, tanto pública quanto privada, canalizava-se nesses lugares.

Como nos diz Béatrice Caseau,

> um visitante do mundo romano no final do terceiro século teria sido oprimido pela presença de templos, altares e imagens de deuses e deusas. Seja na cidade ou no campo, santuários consagrados aos deuses eram onipresentes. Eles eram frequentemente os primeiros edifícios visíveis de uma cidade distante, brilhando no topo de uma acrópole (2001, p. 23-24).

A combinação de elementos antrópicos e naturais, que se relacionavam e eram interdependentes, confluía numa paisagem urbana construída, ou remodelada, para reiterar a presença e benevolência dos deuses. Roma era um espaço dedicado às divindades pela execução de um rito ancestral de fundação que a convertia em uma reprodução do *templum* sobre a terra, com fronteiras demarcadas materialmente. Assim, o *pomerium*, isto é, o centro mágico da *urbs*, delimitava a área destinada a vida humana e ainda estava em vigor no século IV.

Sendo um espaço consagrado aos deuses, a *urbs* era, portanto, um núcleo de convivência entre o homem e o divino, o qual "gozava de uma existência espiritual, incorruptível e celeste" (BUSTAMANTE, 2001, p. 337) que deveria ser preservado de qualquer corrupção terrena, e a isso se incluía o colapso da morte e de suas forças poluentes. As diretrizes legais da cidade exigiam que o enterramento de corpos fosse

executado somente em lugar autorizado, de forma que o espaço consagrado não fosse maculado com a degeneração do corpo humano[2].

Tal cenário demonstra como o espaço urbano pode ser manipulado e delimitado de acordo com as necessidades humanas, individuais e coletivas, que buscam dotar espacialidades com subsídios culturais e imprimir na paisagem elementos que promovam identificações sociais.

Como produto e produtor social, o espaço é o suporte no qual se representam materialmente categorias culturais, é o núcleo no qual imaginário e prática convergem e, ainda, é o meio fundamental para a produção de memória coletiva, portanto, o espaço não existe em si mesmo, mas se ata à realidade social. Aqui, compartilhamos da perspectiva de Henri Lefebvre (2006) de que os espaços se constituem pelas práticas sociais nele desenvolvidas, de maneira que um espaço é sempre produzido e necessita de experiências para se constituir.

As experiências espaciais podem se manifestar tanto na interpretação que se faz delas, como nas espacialidades projetadas para vivê-las e, ainda, na própria concretude de suas vivências. Uma vez que não existe espaço social alheio à vida que o abrange, os processos socioculturais acabam por produzir espacialidades mediante as ligações entre elementos individuais e coletivos, sociais e históricos. Dessa forma, uma das maneiras de se apropriar e significar um espaço é imprimir marcas na paisagem por meio das relações sociais que buscam definir certas identificações às expensas de outras.

Neste ínterim, estar sobre o domínio de Roma significava fazer parte de um território organizado e protegido no qual o cotidiano estava em contato perene com símbolos e paisagens de poder. E essas características espaciais também foram uma constante para os cristãos do Império. Até meados do século IV, eles habitavam um espaço citadino espiritualmente dedicado aos deuses do panteão greco-romano, das ruas aos templos.

Antes da era constantiniana, a presença cristã nos núcleos urbanos foi marcada por discrição e cautela, a fim de evitar retaliações e perseguições por parte da população e do

[2] As Leis das Doze Tábuas, formuladas e instituídas ainda no período republicano, deliberava em sua décima tábua, a que tratava sobre as legislações sagradas, que "uma pessoa morta não deve ser enterrada ou queimada na cidade" (LASSARD, 2013, p. 07).

governo imperial. Por estes idos, em vez da publicização da crença através de edifícios próprios, prevaleceram os costumes de reunir discretamente a assembleia de fieis em residências privadas adaptadas para servir ao culto, as chamadas *domus ecllesia*[3], e, possivelmente, em alguns batistérios e santuários erigidos em honra aos mártires, como assinala a arqueóloga Jocelyn M. C. Toynbee (1953).

Além desses lugares, as catacumbas também foram recintos de reuniões da comunidade de fiéis. A partir do século III, os cristãos começaram a expandir essas estruturas por quilômetros, formando gigantescos complexos funerários, nos quais se reuniam regularmente em ocasiões de sepultamento, nas festividades anuais ou nos aniversários de morte dos mártires. Esses ambientes fúnebres foram compartilhados por muito tempo até que a comunidade cristã tivesse condições de dispor de cemitérios próprios, e justamente por essa condição, as catacumbas permaneceram sendo espaços de convivência entre cristãos e não cristãos, promovendo zonas de fronteiras nas quais trocas culturais foram estabelecidas.

Espaços e ritos funerários entre politeístas romanos e cristãos

Em 1903, Horace Marucchi chamou as catacumbas de “o berço do cristianismo e os arquivos da Igreja primitiva" (p.4-5), uma afirmação que ressalta a importância dos materiais escultórios, pictórios e epigráficos nelas confeccionados. De fato, as catacumbas são os maiores acervos funerários do cristianismo antigo e, por isso, constituem-se como núcleos de registros históricos, religiosos e artísticos.

No território romano, a inumação de mortos foi um hábito difundido desde a República até o período imperial e, desta feita, existem diversos espaços funerários nos subúrbios romanos, dos quais os mais antigos datam dos séculos II e III. As catacumbas foram espaços reconhecidos por todos e protegidos pela legislação romana. Dessa forma, tratavam-se de locais onde se celebravam pequenas cerimônias, eventuais solenidades fúnebres e visitações periódicas aos túmulos dos falecidos.

[3] Exemplo disso é *Dura Europos*, na Síria. A casa foi descoberta na década de 1920. As escavações duraram alguns anos e, atualmente, o Museu do Louvre e a Yale University Art Gallery conservam os materiais encontrados nas escavações, além da reconstrução de alguns afrescos.

Os monumentos fúnebres foram dispostos nas vias que ligavam Roma ao resto do território, nas margens do limite sacro da *urbs*. Os hipogeus, como eram chamados entre os romanos, apresentavam formatos diferentes entre construções mais simples e outras mais sofisticadas, adornadas com imagens, estátuas e inscrições que se destinavam aos passantes. Era costume, por exemplo, registrar características do falecido, seu estado civil, condição social, profissão, alguma divindade da qual o morto fora devoto ou alguma história mítica representada em afresco (NICOLAI, 2009).

Antes do século II não se pode distinguir sepulcros de acordo com as tradições religiosas, visto que não disposmos de qualquer tipo de fonte que identifique inequivocadamente os sepultamentos cristãos. É somente por volta de 150 d.C. que espaços funerários de origem cristã apareceram. A partir deste período, houve uma gradativa expansão das catacumbas por várias vias de saída da cidade e com vários quilômetros de extensão subterrânea. Os principais complexos funerários de Roma são o de São Calisto, o de Domitila, o de Priscila, de São Marcelino e Pedro, Comodila, São Sebastião, Pretextato, Santa Agnes, Santa Cecília, de Valentino, dentre outros.

De modo geral, as catacumbas apresentavam uma composição arquitetônica semelhante. As estruturas funerárias já escavadas eram unidas, posteriormente, por vastos túneis e escadas formando um complexo escalonado e vertical, com vários nichos superpostos nas paredes, iluminados por pequenas aberturas no teto e por lamparinas (NICOLAI, 2019). Cada nível dos complexos podia ter de três a oito metros de profundidade. Nas catacumbas de São Calisto, por exemplo, a profundidade total é superior aos 20 metros. Segundo Toynbee (1996), é possível identificar tipos comuns de tumbas nesses espaços, o que nos demonstra certas convenções da arquitetura funerária da época.

As tumbas mais numerosas são os *loculi*, espécie de covas retangulares que normalmente abrigava apenas um corpo insepulto. O *loculus* era fechado com pequenas placas de mármore, azulejos ou tijolos fixados com uma massa conhecida como *pozzolana*, e nesses materiais eram inscritos nomes, símbolos, profissões, etc. Colocava-se, também, pequenas lamparinas para iluminar o local.

Outro exemplar comum era o *cubiculum,* ou pequena câmara funerária, que de costume possuía forma quadrangular ou poligonal e onde normalmente se enterravam

membros de uma mesma família. Existia também o *arcosolium*, um tipo de tumba mais suntuosa, com um arco na parte superior. Geralmente abrigava sarcófagos de pessoas importantes ou membros de uma família inteira, e eram decorados com mosaicos e pinturas. Já as criptas eram amplos cômodos com várias sepulturas - que possivelmente continham corpos de mártires, santos e pessoas importantes na hierarquia da Igreja[4].

Os nomes de alguns complexos funerários se devem a concessão do terreno por um indivíduo particular, que portanto doava o nome ao cemitério, tais como as catacumbas de Priscila e Domitila. Outros recebiam o nome de algum mártir ou santo, como as de São Marcelino e Pedro; havia ainda aquelas que herdaram o nome de alguém da organização eclesial, como no caso do complexo de São Calisto, que se constitui como um dos cemitérios subterrâneos cristãos mais antigos.

Contudo, de forma geral, os complexos funerários romanos foram progressivamente entrando em desuso a partir do século V. As áreas periféricas à cidade foram sendo submetidas como espaço de cultivo (NICOLAI, 2009), ao mesmo tempo em que os mártires, no corpo de suas relíquias, adentraram o núcleo urbano. Os locais de inumação vão sendo incluídos no interior da cidade com o costume de sepultar os mortos perto das igrejas e, dessa forma, as necrópoles subterrâneas passam a ser usadas muito mais para fins devocionais - de peregrinação aos túmulos dos mártires - que para ritos sepulcrais, como afirma Robert. A. Markus (1997).

Como já ressaltamos, as imagens cristãs que nos propomos analisar foram registradas nesses ambientes destinados aos sepultamentos e, portanto, carregam consigo o imaginário que rodeava o propósito do local. As imagens registradas nas catacumbas refletiam sobre a finitude da vida terrena, os feitos do falecido, as expectativas do pós-morte e a identificação social.

"A prática funerária antiga dependia da fé e da expectativa pós-morte do(a) morto(a), familiares e amigos(a), fazendo parte, portanto, da expressão religioso-cultural de pessoas e povos" (REIMER, 2009, p. 104). E essas práticas não só significavam um

[4] Essas estruturas eram escavadas por *fossóres (*do latim *fódere*, cavar), como eram chamados os trabalhadores que cavavam as galerias e tumbas. Eles realizavam este lento trabalho com ferramentas rudimentares, como pás e picaretas, e possivelmente foram eles que desenvolveram as pinturas e inscrições nas lápides (GREGORI, 2014).

rito de passagem como marcavam no espaço elementos identitários desta ou daquela crença. Desta maneira, o "lugar de morte" tornou-se também núcleo de memória. Apesar da morte ser uma acontecimento traumático, a adoção de ritos que transformassem esse evento biológico em um processo social funcionava, nessa perspectiva, como um apoio à compreensão do colapso do corpo assim como da vida pública do falecido[5].

Ideias religiosas sobre alguma forma de existência continuada da alma do falecido também desempenharam um papel decisivo nas formas como os antigos tratavam seus mortos. Em particular, a concepção de que os espíritos dos mortos podiam interferir na realidade dos vivos foi salutar nessa questão. De acordo com Toynbee (1996), não havia uma visão uniforme sobre isso na Roma antiga. Todavia, entre a era republicana e o início do Império, talvez como consequência da crença nos *manes* – os espíritos ancestrais – que deveriam ser sempre honrados, a maioria dos politeístas romanos acreditava na existência continuada da alma após a morte e, como consequência, na necessidade de rituais que garantissem conforto e honras espirituais ao defunto. Do contrário, segundo o professor Hugh Lindsay (2000), um enterro incompleto ou inadequado poderia condenar a alma a vagar perdida pela eternidade.

O ritual começava no leito do moribundo em meio a presença de familiares e amigos próximos - quando era o caso de uma morte em domicílio. Depois das últimas palavras, começavam o *conclamatio*. Chamava-se o nome do falecido até que o cadáver fosse sepultado ou cremado, de forma que se assegurasse que a pessoa estivesse mesmo morta e para indicar que o funeral tinha começado (LINDSAY, 2000). Enquanto isso, o corpo seria posto de joelhos por um tempo e, em seguida, lavado e perfumado.

Envolvia-se, então, o cadáver com um tecido, preferivelmente uma toga, se fosse acessível, e seguia-se o adornamento do defunto com as honras que o mesmo tivesse recebido em vida. Guirlandas fúnebres eram postas na cabeça ou no peito do morto e o rosto poderia ser coberto com pó para amenizar a descoloração do óbito. Depois de assim preparado, o corpo seria exposto na casa do falecido, em algum lugar de destaque, com

[5] As condições socioeconômicas do falecidos e de seus parentes podiam interferir bastante no modo como os ritos seriam executados. Aqueles que tivessem uma morte honrada eram enterrados ou cremados seguindo os ritos tradicionais, sempre que possível. Por outro lado, algumas classes profissionais estigmatizadas como infames, como a dos atores e prostitutas, dentre outras, tinham enterros negados (RETIEF; CILLIERS, 2005).

os pés virados para a porta da frente. Ramos de cipestre ou de pinheiro eram dispostos na porta da casa como um aviso da presença do cadáver e, então, iniciava-se o velório.

De acordo com Toynbee (1996), a cremação ou o sepultamento ocorriam em até três dias depois da morte, dependendo do *status* da família. Na sepultura ocorria uma breve cerimônia durante a qual eram falados alguns elogios; um pouco de terra era jogado sobre o defunto, seguia-se uma despedida final e, enfim, o corpo era enterrado – num sarcófago, caixão ou diretamente sobre a sepultura. Uma refeição fúnebre era consumida no túmulo e comida e bebida eram deixados para o ente sepultado (*RETIEF; CILLIERS*, 2005). A partir daí, começava o período de luto da família. Todos os que tinham participado do funeral deveriam ser purificados no mesmo dia com água polvilhada de um ramo de louro passado sobre o fogo, e a casa era varrida com uma vassoura especial. O luto terminava no nono dia com um banquete no túmulo (*cena novendialis*) e uma libação para os *manes* (TOYNBEE, 1996).

Os hábitos funerários comuns na cultura romana também foram executados nos meios cristãos em grande medida e por muito tempo, pois o papel do clero como intermediário entre vivos e mortos nas atividades funerárias só se tornou exclusivo pelos idos do século XII, quando todo cristão deveria receber a Eucaristia momentos antes da morte para que pudesse gozar das orações oferecidas pela Igreja em sua memória. Como nos diz R. MacMullen "por centenas de anos, o culto pagão dos mortos era uma parte comum do cristianismo" (1997, p. 111).

E isto também se refere aos princípios que orientavam tais rituais. Portanto, entre os cristãos, os ritos funerários cumpriam, igualmente, o papel de negociar a corrupção do corpo e auxiliar no processo de recompor a ordem que a morte tinha posto à prova. Logo, compreende-se que a necessidade de manter a memória dos que já tinham ido não era somente um dever para com os mortos, mas também um meio dos vivos demarcarem propósitos e estabelecerem identificações.

Deste modo, entendemos esses ambientes fúnebres na perspectiva desenvolvida pela professora Aleida Assmann (2011), quando esta argumenta que alguns espaços, como as necrópoles, são núcleos de visibilidade e de promoção social da memória. Nesse sentido, as sepulturas transformavam-se em agentes mnemônicos para os sobreviventes e

para as gerações futuras, portanto, eram excelentes núcleos de reprodução simbólica. E, como tal, não podem ser separadas dos "quadros sociais" que as socializam.

Cabe notar, então, que as inscrições tumulares, incluindo as imagens confeccionadas, se constituíam como elementos identitários consoantes com a promoção pública dos indivíduos, de rostos e nomes, de sentimentos contemplativos e expectativas do pós-morte, e criavam, dessa forma, *exempla sociais* vinculado ao *locus religiosus*. Como exemplo, foi algo muito comum entre os politeístas romanos e os cristãos a realização de refeições coletivas nas catacumbas junto aos túmulos, e isto incluía compartilhar comida e bebida com o ente falecido[6].

Sendo assim, é importante notar que as concepções sobre a comunhão entre vivos e mortos sempre estiveram presentes na história cristã, sendo inclusive, uma pedra basilar do mistério da fé na ressurreição e de uma vida eterna junto a Deus. É sintomático, portanto, que no cotidiano dos fiéis convertidos, o último rito de passagem ultrapassasse a realidade biológica e alcançasse expressões corporais, orais e estéticas.

Comunicações visuais cristãs como núcleos de identificação e memória cultural

Em linhas gerais, foi popular a decoração de túmulos com motivos iconográficos de caráter simplesmente decorativo, nos quais se viam imagens de divindades, cenas mitológicas, formações vegetais, cenários de colheitas, alegorias campestres ou elementos geométricos que formavam registros ornamentais confeccionados para representar uma atmosfera leve e doméstica, pois tais estilos artísticos também foram comuns nas casas particulares.

Deste modo, devido à popularidade de tais estilos e do fato de alguns elementos não estarem vinculados à religião politeísta em específico, como é o caso das formações vegetais e das cenas idílicas, a primeira iconografia cristã assimilou, gradativamente, os temas pictórios de seu tempo, com detalhes e arranjos quase análogos ao seu meio, assim

[6] Tais libações eram colocadas para dentro do túmulo através de furos ou de canos para o despejo de líquidos. Como afirma Robin M. Jensen (2008), alguns marcadores de sepulturas eram providos de plataformas anexadas para a oferta de alimentos, e muitas vezes tinham a própria forma do alimento (pães e peixes, em especial). Inclusive, alguns lugares de sepultamento dispuseram de lareiras para cozinhar comida e até forneceram fontes de água para purificação e lavagem dos objetos usados nas reuniões.

como avalia Robin M. Jensen (2000) e Graydon F. Snyder (2003). Exemplo disso é a famosa representação do "Cristo Bom Pastor" que sagrou-se como a primeira forma imagética de Jesus, sendo largamente usado no contexto fúnebre, mas também em objetos, como lamparinas, utensílios domésticos, estatuetas, anéis, etc.

Figura 1 – Cristo Bom Pastor
Catacumbas de Domitila, Roma, séc. IV. Fonte: SPIER, 2007, cat. 20.

A forma estética, via de regra, compreendia uma figura masculina vestida com uma túnica curta, portanto uma pequena bolsa, e segurando nos ombros algum animal, em geral um cordeiro, enquanto outros animais são mostrados a sua volta em um ambiente idílico (Figura 1). Contudo, o Bom Pastor também foi um símbolo originado entre os politeístas e antes de receber os atributos cristãos, esteve vinculado à divindades greco-romanas.

Neste ínterim, a figura do pastor foi muitas vezes vinculada a Hermes, deus responsável por levar as almas para o submundo e por ser patrono dos rebanhos; tal divindade foi frequentemente representada como Hermes *kriophorus*, de forma que o estilo pictório é claramente análogo ao do Cristo Bom Pastor. De acordo com Snyder (2003), ao deus Hermes era atribuída a *philantropia*, sendo ele, portanto, uma deidade humanitária, e a maciça presença de suas imagens em cemitérios se dava em razão da esperança de que ele guiasse a alma para uma vida abençoada no além.

Entre os cristãos, a similaridade das composições imagéticas de Hermes e de Jesus é sustentada, dentre outras aspectos, pelo fato de, no texto bíblico, Jesus ser identificado diretamente a um pastor, como podemos encontrar no evangelho de João, em que se lê uma

passagem que o próprio Cristo diz: “Eu sou o bom pastor; o bom Pastor dá a sua vida pelas ovelhas” (10: 11). Além disso, há outros momentos em que a mesma personagem pastoril é invocada, como na parábola da ovelha perdida, narrada por Lucas (15: 3-7) e Mateus (18: 12-14), na qual o pastor identifica-se a um discípulo que cuida e promove a fé de seu rebanho, enquanto os fiéis são, no caso, as ovelhas.

A produção de imagens do Pastor diminuem pelos idos do quarto século, quando as imagens de Cristo passaram a representá-lo de forma mais devocional, com características físicas mais maduras e com ar de autoridade. Cabe ressaltar que, ao tempo que disseminavam-se os usos do Pastor, outros motivos iconográficos também foram largamente empregados, como as histórias bíblicas.

Esta categoria de imagens abreviava suas narrações, mostrando apenas alguns quadros da cena bíblica ou se atendo a apenas um momento da história. As composições apresentam uma similaridade clara quanto ao enredo, isto é, são, em geral, narrativas de conteúdo salvífico, portanto importantes em um contexto funerário. Deste modo, as imagens não pretendiam contar toda a passagem bíblica, em vez disso, se concentravam na cena em que a manifestação divina era mais emblemática.

Nesse sentido, era necessário que o espectador estivesse familiarizado com as narrações representadas, visto que as imagens funcionavam mais como referências do que como ilustrações que contavam toda uma história. Assim, os elementos representados, as ações da personagem e o local onde a imagem estava confeccionada contribuíam para a identificação do material, de forma que a memória bíblica e o imaginário da morte atuavam juntos no entendimento da mensagem.

A narrativa de Abraão e seu filho Isaque se apresenta como um claro exemplo. De acordo com Zimmermann (2018), a cena do patriarca se preparando para sacrificar seu próprio filho foi umas das mais populares nas catacumbas, ganhando representações em sarcófagos e afrescos, e além disso, sendo também uma história extremamente explorada nos debates teológicos da época. Como motivo iconográfico, a cena, em geral, apresenta Abraão próximo ao filho ajoelhado (Figura 2), ou segurando o cabelo de Isaque para levantar a cabeça e mostrar o pescoço, enquanto o menino olha para o pai, à espera do golpe final. Logo acima dos dois homens surge uma mão, representando a voz do anjo que para o ato na hora certa e apresenta a vítima substituta.

Como assinala G. F. Snyder (2003), o sacrifício de Isaque foi um motivo comum no meio judaico, em razão de ser tomado como a edificação do pacto feito entre Deus e o Povo Eleito, e portanto, ter uma grande importância na história da religião. Já entre os cristãos, tal motivo pictório só se tornou largamente utilizado depois da era constantiniana, "talvez porque a história tenha sido usada nos círculos judaicos como contrapartida à história da paixão" (p. 100). Snyder argumenta que desde cedo, na literatura cristã, o ato sacrificial foi reconhecido como uma predição do que aconteceria com Jesus, mas só depois de Constantino é que a cena se tornou suficientemente entendida e confeccionada, em ternos iconográficos, de acordo com esta analogia.

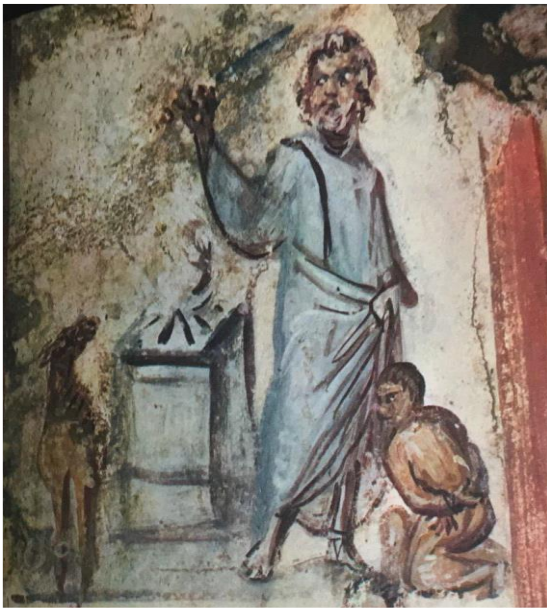

Figura 2 – O sacrifício de Isaque
Catacumbas de Via Latina, Roma, séc. IV.
Fonte: GRABAR, 1966, fig. 252.

Robin M. Jensen também avalia que a história de Isaque foi compreendida como um prenúncio do sacrifício de Jesus. Em suas palavras: "ambos eram amados filhos únicos, ambos foram milagrosamente concebidos, ambos foram vítimas sacrificiais obedientes, e ambos foram resgatados" (2007, p. 80).

Mas a autora ainda inclui outra questão. Segundo ela, na compreensão de alguns teólogos cristãos antigos, o ato de Abraão foi fundamentado, também, pela fé que ele tinha no poder de Deus de ressuscitar os mortos. Assim, tal narrativa conseguiu alcançar uma espécie de função alegórica da imperiosidade divina, o que teria motivado sua representação juntamente à outras cenas com o mesmo caráter exegético. Além disso, é necessário nos atentarmos para o fato de que esta narrativa reflete a ideia cristã de triunfo sobre a morte, o que em um contexto funerário, recebe um tom simbólico muito apropriado. Ainda no ciclo sobre a ressurreição, a narrativa de Lázaro marca não só a milagrosa atuação de Jesus como origina outro presságio, mas dessa vez sendo uma ação que se desenrola em razão

da divindade do Messias que executa o milagre, justamente, para explicitar que seu poder era real e grandioso à semelhança do de Deus Pai.

De acordo com Zimmermann, Lázaro é o personagem mais representado do Novo Testamento e suas imagens sempre trazem Jesus como forma de refletir que tal feito só foi possível pela competência messiânica.

Observemos que nesta imagem (Figura 3) um homem figura em primeiro plano, vestido com uma toga, com cabelos curtos e segurando uma varinha, a qual ele aponta para uma construção que pode identificar-se com um sepulcro. De dentro dele, sai uma outra figura humana, coberta de panos da cabeça aos pés. Segundo a narrativa do Evangelho de João (11: 38-44), após chegar a gruta na qual Lázaro fora sepultado, Jesus solicita que a pedra que selava a tumba fosse retirada. Feito isso, ele olha para o céu, pedindo a intervenção divina e em seguida diz: "Lázaro, saia para fora". A ordem é atendida deixando atônitos todos os que assistiam tal milagre. Assim, a Figura 3 compreende apenas o momento específico da saída de Lázaro do seu túmulo, refletindo, especificamente, o reviver do fiel mediante o chamado do Messias.

Figura 3 – A ressurreição de Lázaro
Catacumbas de São Marcelino e Pedro, Roma, séc. III. Fonte: GRABAR, 1966, fig. 22.

O Messias é representado ainda jovem, com traços simples, sem a pretensão de estabelecer um estilo característico da personagem que levasse a reconhecê-la, especificamente, de tal modo que a compreensão da mensagem se dava ao passo que o espectador já estivesse familiarizado com a história. Cabe notar que o excerto evidencia que Jesus realizou o milagre com a clara intenção de publicizar seu poder e sua condição de filho de Deus, especificando que a ele cabia a capacidade de fazer reviver aqueles que padeciam e de ser o caminho para a ressurreição, quando entoa: "Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; e todo aquele que vive, e crê em mim, nunca morrerá" (Jo. 11: 25-26).

Em espaços fúnebres, nos quais a finitude da vida era essencialmente recordada, essas e outras imagens funcionavam como instrumentos para a legitimação das memórias cristãs, retrospectivas e prospectivas, pois consideramos que tais memórias imagéticas são tão "formadoras" do espaço quanto "estimuladoras" de sua manutenção. As catacumbas eram ambientes construídos, justamente, para o trato com os mortos e abrigaram uma miríade de ritos que tinham por fundamento a recordação. Elas próprias eram espaços que corporificavam memórias e as cruzavam entre indivíduos, religiões e épocas. Nesse ínterim, as composições imagéticas confeccionadas eram meios de celebrar os falecidos, honrando seus nomes e feitos oferecendo-os um ambiente confortável na última morada terrena, mas não só.

Elas eram mídias de memória. Esta compreensão é concebida por nós de acordo com a concepção de Aleida Assmann (2011) de que a memória cultural é formada a partir de pontos fixos do passado, guardados em formas simbólicas e exteriorizados em diversos meios, como escritos, festas, lugares. Isso não significa que todo o passado será preservado num pote hermético de onde nada escapa, mas que a memória cultural se alimenta do passado como lembrado, na medida em que este pode ser tomado como "nosso". As imagens aqui analisadas atestavam uma consciência cristã e, em nosso parecer, adquiriram funções e propriedades da memória cultural porque estavam articuladas a um conceito de identidade.

Logo, se os cristãos eram capazes de construir um significado social de sua tradição religiosa e de seu tempo histórico, e na medida em que essa construção se dava por meio de processos comunicativos, as imagens serviam como mídias de identificação social, oneradas de sentidos e recordações, e portanto, como suportes privilegiados de memória cultural. "Tornar- se" cristão, como vimos, não significou desfazer-se de todas as outras áreas da vida que não se relacionavam diretamente com a religião, em outras palavras, não significou deixar de participar dos banquetes fúnebres ou de produzir materiais visuais, por exemplo, mas reivindicar essas práticas e as executar com propósitos cristãos. As imagens, assim como seus motivos e significados, foram condicionadas a quadros sociais identitários, e por isso, em nossa concepção, se caracterizam em três tipos de relação: articulam-se ao espaço e ao tempo; vinculam-se essencialmente ao grupo religioso; e inserem-se em uma contiguidade histórica.

Referências

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BELTING, H. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BÍBLIA DE JERUSALÉM.9. Ed. São Paulo: Paulinas, 1986.

BUSTAMANTE, R. M. C. Rômulo e a "fundação" do mundo. **Phoînix**, RJ, v.7, p. 331-344, 2001.

CASEAU, B. Sacred landscapes. In: BOWERSOCK, G; BROWN, P; GRABAR, O. (Ed.) **Interpreting Late Antiquity**: essays on the Postclassical World. Cambridge: The Belknap Press, p. 21-59, 2001.

GREGORI, A. M. **Comunicação Visual na Antiguidade Cristã**: a construção de um discurso imagético cristão do Ante Pacem ao Tempora Christiana (s. III ao VI). 2014. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 103-132, 2012.

JENSEN, R. _____. Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity. In: BRINK, L.; O.P; GREEN, D. (eds.). **Commemorating the Dead:** Texts and Artifacts in Context. Berlim: Walter de Gruyter, p. 107-144, 2008.

_____. Early christian image and exegesis. In: SPIER, J (org.). **Picturing the Bible**: the earliest Christian art. Kimbell Art Museum. Texas, US, p. 65-86, 2007.

LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

LINDSAY, H. Death-pollution and funerals in the city of Rome. In: HOPE, V.M.; MARSHALL, E. (eds.). **Death and disease in the ancient city**. London & New York: Routledge, p. 152-172, 2000.

MACMULLEN, R. **Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries**. New Haven: Yale University Press, 1997.

MARKUS, R. A**. O fim do cristianismo antigo**. Trad. João R. Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

NICOLAI, V. F. The Origin and Development of Roman Catacombs. In: NICOLAI, V.F.; BISCONTI, F. et MAZZOLENI, D. **The Christian Catacombs Of Rome**: History, Decoration, Inscriptions. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009. REIMER, 2009

RETIEF, F.P.; CILLIERS, L. Burial customs and the pollution of death in ancient Rome. **Acta Theologica Supplementum 7**. v. 26, n. 2, p. 128-146, 2005.

SNYDER, G. F. **Ante Pacem**: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine. Macon: Mercer University Press, 2003.

SPIER, J (Org.). **Picturing the Bible**: The earliest Christian art. Kimbell Art Museum. Texas, US, 2007.

TOYNBEE, J. M. C. The Shrine of St. Peter and its Setting. In: **Journal of Roman Studies**, v. 43, p. 1-26, 1953.

_____. **Death and Burial in the Roman World**. London: Thames and Hudson, 1996.

ZIMMERMANN, N. Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art. In: JENSEN, R. J.; ELLISON, M. D. (eds.). **The Routledge Handbook of early christian art.** Abingdon, Oxon: Routledge, p. 21-38, 2018.