

O Crepúsculo dos Ídolos

*A queda do Paganismo e a subsequente destruição do seu
testemunho artístico*

Nélia Manaça

Dissertação orientada pelo Professor Dr. Vítor Serrão, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em História da Arte e do Património

Lisboa, Setembro de 2022

Resumo: A iconoclastia é certamente a maior demonstração da natureza autodestrutiva do Homem para com a própria memória do seu passado; encontramos-la em diferentes instâncias da história, e a escolhida para esta dissertação é uma das diversas que poderemos estudar. Desta forma, apresentar-se-á não só como um estudo do *modus operandi* Paleocristão perante a destruição da arte pagã; mas também como uma desmantelagem do fenómeno em si, apontando as suas diversas facetas na história e por consequente, na história da arte assim como as consequências deste para a percepção e compreensão da imagem.

Palavras Chave: Iconoclastia, Arte Clássica, Cristianismo, Paganismo, Império Romano

Abstract: Iconoclasm is certainly humanity's biggest display of its self-destructive nature regarding its own memory of the past; we find it in several instances throughout history, the one chosen for this dissertation one of many we can study. With this in mind, it will be presented a study of the *modus operandi* of early Christians when breaking pagan idols and art; as well as a deconstruction of the iconoclasm phenomenon itself, pointing out its different roles throughout history and the the consequences it had not only in the history of art but in the perception and understanding of image itself.

Keywords: Iconoclasm, Classical Art, Christianity, Paganism, Roman Empire

Índice

Agradecimentos.....	4
Introdução	6
<i>Status Quaestionis</i>	7
Objetivos.....	10
Metodologia de investigação.....	13
A iconoclastia como um movimento de resposta à obra de arte	16
A iconoclastia como uma expressão de uma reação psicológica.....	26
A iconoclastia como uma ferramenta política	34
A iconoclastia como uma forma de censura	45
O Chegar das Trevas	54
O Culto da Morte	70
O inimigo invisível.....	89
O Silêncio no Serapeu de Alexandria	112
Os crimes daqueles que seguem Cristo	124
Considerações Finais	136
Bibliografia.....	138
Anexos	145

Agradecimentos

Esta jornada pelo conhecimento e estudo de um fenómeno tão nefasto teria sido muito mais impetuoso sem o auxílio daqueles que sempre estiveram presentes nesta etapa da minha vida académica; ao qual irei estar sempre extremamente grata pelo seu apoio, que o meu sucesso seja igualmente vosso.

Quero agradecer antes de mais ao meu orientador, professor doutor Vítor Serrão não só pela oportunidade como pela confiança nas minhas capacidades como mestranda e investigadora ao qual cultivo uma eterna admiração e respeito pelo seu trabalho, que certamente irei lembrar para o resto do meu percurso e futura carreira.

Para outras pessoas igualmente importantes, às quais dedico todo este esforço e dedicação pelo apoio dado, que apesar da distância nunca deixaram de tentar o seu melhor para me apoiar nos momentos mais difíceis, naqueles em que queria desistir e em que estava no meu limite, este momento tão importante na minha vida é para vocês; Thaddeus, Kal e Carlos; aos quais espero um dia encontrar e trocar ideias sobre todo o meu trabalho, que aguardo ansiosamente. Agradeço também à Ana, a minha companheira nesta jornada académica, à qual devo imensas instâncias de apoio mútuo nesta etapa, à qual espero que seja uma excelente colega de carreira, pois certamente tem o potencial para tal.

Quero também agradecer à Maria da Luz, pelo apoio académico ao longo desta dissertação, que foi fundamental para a elaboração desta, sem este prestigioso auxílio certamente nada do que se segue nas seguintes páginas seria possível.

E por último, mas não menos importante, a todos cujos nomes são demasiados para um momento tão breve nesta redação, este momento final é para vocês, ao qual estou eternamente agradecida por todo o apoio que me prestaram e pela presença em todos os momentos difíceis.

Introdução

“Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer.”¹

Desde os primórdios da Humanidade que esta se agarrava à expressão artística, a ligação entre o Homem e a arte é familiar, íntima ou até próxima. É na criação artística que encontramos espelhados os comportamentos mais subconscientes e emocionais do Homem, também como os seus medos, os seus desejos, os seus sonhos e esperanças.

É a arte que conecta a humanidade, é a arte que reflete e captura a memória da realidade, que deixa um testemunho – uma impressão – desta para todas as gerações que se seguirem; a arte comove-nos, revolta-nos, inspira-nos e também reflete-nos; com isto, qual é o poder – o verdadeiro poder – da arte? Que capacidades espirituais terá este objeto que influencia a nossa perceção, que condiciona as nossas emoções e que imortaliza a nossa história? Porque nos faz sentir todas estas e outras sensações?

O Homem ama a arte, o Homem cria arte e o Homem destrói arte. É assim o ciclo da expressão e criação artística, um ciclo vicioso autodestrutivo para com a sua própria sombra, tanto nos vemos na arte ao ponto de a amarmos como nos afastamos e odiamos-la ao ponto da sua destruição; este ciclo é algo fatal para a história e para a história da arte, e é neste ciclo que a seguinte dissertação se irá focar. Nas seguintes páginas os maiores segredos do subconsciente do amante da arte – e por consequente – o seu maior inimigo irão ser expostos através de uma metodologia de desmantelagem de todo o processo mental por detrás do iconoclasta – daquele que ataca e danifica ou destrói a arte – com o objetivo de melhor se compreender o fenómeno e todas as facetas que este poderá obter ao longo da sua transformação desde os primórdios de uma simples reação para com a obra de arte por parte do que a contempla até à maior ferramenta da reescrita histórica que o Homem poderá ter criado.

A história da Humanidade, o seu percurso ao longo dos milénios é algo relativamente fascinante, profético, em diversos aspetos; afinal os Humanos como o resto dos seres vivos que habitam o planeta Terra, são criaturas de hábito, ainda que os mesmos não se apercebem disto conscientemente.

Como boas criaturas de hábito que os seres humanos são, ou talvez como tão inconsequentes que a maioria da espécie aparenta ser, a repetição de erros, uns mais catastróficos que outros é algo iminente na história da Humanidade.

¹ KANDINSKY, W. “Do espiritual na Arte”, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987, 11a edição, 2017, p.21.

Exato, história, uma disciplina esquecida por uns e completamente negligenciada por outros poderá ser a chave para quebrar o ciclo catastrófico e profético da ação humana para consigo mesmo, para com a sua própria cultura e memória; no entanto esta chave, tão óbvia para tantos, parece uma solução arcaica e redundante para muitos. A célebre frase “*a história tem sempre tendência de se repetir novamente*” nunca foi tão real, tão profética como para o historiador; para o leitor ou pelo entusiasta do passado distante, que outros creem ser impossível de assombrar uma sociedade contemporânea.

Desta forma, a segunda parte desta redação trata-se de um estudo de um dos momentos mais avassaladores do mundo clássico, trazendo o seu fim: a ascensão do Cristianismo e as consequências desta ascensão na produção artística greco-romana. Aqui ir-se-á apresentar – tendo em conta todos os aspetos apontados previamente – todo o processo mental, político, supersticioso e persuasivo pela parte Cristã para com o combate à idolatria e a conversão dos seus oponentes à sua verdade. Neste sentido, a escolha do estudo deste episódio deve-se à forma extremamente fascinante de operação dos cristãos para a criação de uma nova sociedade na sua própria visão de perfeição tendo em conta os seus valores; sendo esta instância histórica uma de outras tantas semelhantes, mas sendo talvez esta a mais complexa, fascinante e memorável para a História da Arte. Não irá ser só estudado todo o processo psicológico, persuasivo e social como também os diversos métodos de destruição e apropriação da greco-romana e todo o processo psicológico e supersticiosos por detrás destas ações.

A sombra da iconoclastia há muito que assombra a história da arte, com isto pretendo que este extenso trabalho seja uma prova de entre muitas destes testemunhos, uma tentativa para que a história não se volte a repetir e que a memória da humanidade permaneça, resguardada da ação humana.

Status Quaestionis

Esta temática ainda que não sendo exatamente inovadora para a História da Arte é igualmente importante para a mesma, quando o mundo assistiu aos crimes cometidos pelo grupo extremista ISIS numa clara campanha de reescrita histórica e de negação de um passado não islâmico; o tema da iconoclastia foi trazido de volta aos círculos académicos no ano de 2015.

Os poucos testemunhos de um passado greco-romano viram-se novamente atormentados pelas mãos daqueles demasiado intolerantes para as apreciar, desfeitos em pó nos museus onde outrora teriam sido visitadas, estas memórias desvaneceram-se para o mundo, deixaram de existir em meros segundos o

que teria demorado meses, anos a ser criado. Mas não seriam estes os primeiros homens vindos do deserto, armados com a intenção de destruir aquilo que não lhes pertence, e é nestes outros homens que esta dissertação se irá focar.

A iconoclastia, ou o fenómeno iconoclasta em si é algo pouco debatido entre os Historiadores de Arte, apesar deste ser uma presença quase constante, associado a controvérsias, escândalos e até destruição, guerra, atrocidades. Episódios de natureza mais caricata como o caso da “Fonte” de Marcel Duchamp são certamente célebres, mas apesar disto o fenómeno continua a ser pouco estudado, sendo apenas nada mais do que uma breve menção na história das obras alvo deste fenómeno.

No entanto, quando as imagens de estátuas desfeitas com martelos pneumáticos e TNT foram divulgadas pelo mundo, o debate mudou, por todo o globo vozes ergueram-se em protesto, livros foram escritos e debates foram criados. A arte tinha de ser protegida a todo custo, da violência a que poderia ser submetida, para que a memória do passado do Homem continuasse viva em todos os que a quisessem contemplar; salvaguardada da capacidade autodestrutiva do seu criador, pois infelizmente, muitos desses pequenos testemunhos já teriam desaparecido, restando apenas em certos casos, um pequeno registo fotográfico da sua existência.

Apesar deste triste e chocante desenrolar de acontecimentos, são recorrentes os ataques à obra de arte, na Tretyakov Gallery em Moscovo um homem atacou uma pintura de Ilya Repin retratando o Czar Ivan IV abraçando o corpo moribundo do seu filho. Autores como Malvika Maheshwari com o seu estudo “Art Attacks” publicado pela Oxford University Press e o artigo disponível ArtNet News “What makes someone attack a work of art?” são certamente relevantes para esta problemática, no entanto carecendo de algum estudo de diversos autores importantes na Teoria da Arte. Mas com isto, é necessário salientar que a presença destes artigos e estudos é certamente relevante e um bom ponto de partida para uma melhor proteção da obra de arte, no entanto isto não implica que não haja ainda uma vasta necessidade de novos estudos e perspetivas.

A história da Humanidade, o seu percurso ao longo dos milénios é algo relativamente fascinante, profético, em diversos aspetos; afinal os Humanos como o resto dos seres vivos que habitam o planeta Terra, são criaturas de hábito, ainda que os mesmos não se apercebem disto conscientemente. Como boas criaturas de hábito que os seres humanos são, ou talvez como tão inconsequentes que a maioria da espécie aparenta ser, a repetição de erros, uns mais catastróficos que outros é algo iminente na história da Humanidade.

Exato, história, uma disciplina esquecida por uns e completamente negligenciada por outros poderá ser a chave para quebrar o ciclo catastrófico e profético da ação humana para consigo mesmo, para

com a sua própria cultura e memória; no entanto esta chave, tão óbvia para tantos, parece uma solução arcaica e redundante para muitos. A célebre frase “a história tem sempre tendência de se repetir novamente” nunca foi tão real, tão profética como para o historiador; para o leitor ou pelo entusiasta do passado distante, que outros creem ser impossível de assombrar uma sociedade contemporânea. Desta forma, a iconoclastia (e o seu oposto, a iconofilia) fenómenos de uma natureza estritamente humana – uma bizarra reação para com uma obra de arte – merecem um extensivo estudo e análise para que o mesmo possa ser compreendido e para que mais obras possam ser salvas daqueles que as pretendem destruir.

Obras como a de Alain Besançon² foram essenciais para o estudo deste tema e também para a cronologia do mesmo na história da Humanidade, enquanto que outras como a de Dario Gamboni³ foram igualmente importantes para registar o fenómeno para futuro estudo, introduzindo diversas ideias teorias que associavam alguns destes mesmos fenómenos a ideologias políticas uma necessidade de reescrita histórica pelas figuras que as representavam. David Freedberg é também um nome de salientar, a sua monografia focando-se na imagem e no seu poder, bem como na reação do observador perante a sua presença, destacando também o papel da obra de arte e as diversas reações que pode despoletar no que a contempla.

A monografia redigida pelo professor Vítor Serrão⁴ é igualmente importante, introduzindo uma nova disciplina para o estudo das obras destruídas quer pela própria ação humana, pelo tempo ou até mesmo a alterações que deixam a obra irreconhecível, introduzindo a disciplina de cripto-história de arte para o contexto académico. Desta forma também o seu artigo publicado na revista ARTIS⁵ é certamente relevante, englobando tanto a cripto-história de arte e a iconoclastia na mesma realidade, associando ambas como uma ação quase de vandalismo do próprio Homem, enumerando também diversos episódios relativamente ao fenómeno iconoclasta ao longo da história, bem como os diversos motivos por detrás dos mesmos.

² Alain BESANÇON. “L’image interdite: Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme”, FAYARD; Fayard edition, Paris,1994. p. 42.

³ Dario GAMBONI. “The destruction of art: iconoclasm & vandalism since the French Revolution”, Reaktion Books, Londres, 2004. p. 33.

⁴ Vítor SERRÃO. “A Cripto-História de Arte: Análise de obras inexistentes”, Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

⁵ Vítor SERRÃO. “Iconoclastia e Cripto-História da Arte. Casos de Estudo e Acertos Teórico- Metodológicos no Património Artístico Português”, Revista ARTIS, Faculdade de Letras, Lisboa, 2017. p. 9.

Wassily Kandinsky⁶ é também de referenciar relativamente à sua redação, e ao impacto que teve na salvaguarda do património artístico, atribuindo à própria obra uma identidade que não poderá ser reproduzida novamente fora de seu tempo.

Ainda mais recentemente, no âmbito dos crimes cometidos pela ISIS, Catherine Nixey⁷ traz de novo a atenção para a destruição de obras de arte na sua obra, onde estabelece um claro paralelismo entre as ações dos membros da ISIS e dos primeiros cristãos do Império Romano, demonstrando uma clara correlação das suas ações e objetivos; sendo desta forma estabelecido talvez um padrão que permita a salvaguarda de outras obras deste tipo de movimentos.

Igualmente Troels Myrup Kristensen⁸ é certamente relevante, focando-se essencialmente na resposta cristã à arte clássica, sobretudo à de culto religioso; desde os próprios métodos de danificação da obra como as que estariam presentes no Serapeu de Alexandria e de outras províncias do norte de África.

Objetivos

Com a presente dissertação pretende-se contribuir para o estudo e compreensão deste fenómeno, mais concretamente no movimento iconoclasta cristão; focando-se não só nas suas próprias ações em si, mas também em toda a superstição, ideias e objetivos por detrás deste tão ilusivo culto no Império Romano, sendo ainda um estudo no âmbito da História da Arte, pretende-se que esta dissertação complemente os restantes estudos elaborados pelos diversos autores previamente mencionados, tentando trazer à luz outras questões quanto ao fenómeno iconoclasta; focando-se talvez no menos estudado comparativamente aos restantes.

É de salientar que questionar a ideologia vigente na Igreja Católica no período da sua ascensão como religião dominante do Império Romano é também certamente um dos objetivos desta redação face à pouca informação da perspetiva pagã deste período face à abundância de literatura cristã desta época; que certamente ofusca as fontes pagãs; que infelizmente algumas nem chegaram na sua totalidade às mãos dos académicos da atualidade.

⁶ Wassily KANDINSKY. "Do espiritual na Arte", Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987, 11a edição, 2017. p. 21.

⁷ Catherine NIXEY. "The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World", PAN books, Londres, 2017. p. 17.

⁸ Troels Myrup KRISTENSEN. "Making and breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture Late Antiquity", Aartus University Press, Lancaster, Reino Unido, 2013. p. 135.

Com isto, a dissertação aqui apresentada pretende mostrar a inclinação da história para a preservação da memória do “vencedor”, da maioria pouco restando para o subjugado, ainda que, no entanto, esta perspectiva tenha sido lentamente desmitificada devido a diversos estudos de outros acadêmicos que visam igualmente quebrar esta inclinação.

A iconoclastia será talvez a mais comum das manifestações da natureza autodestrutiva do ser humano, da sua ambição como espécie dominante e ao mesmo tempo, o seu maior inimigo por este propagado; a iconoclastia é a inimiga da arte, da memória humana e do testemunho daqueles que se anteciparam à atualidade; é através da iconoclastia que se criam narrativas fundadas de “meias verdades” que visam apagar um passado histórico dos seus antepassados; é esta a ideia central desta redação, a de apresentar a iconoclastia como um fruto da natureza autodestrutiva humana, como ferramenta de reescrita histórica e de destruição da memória do outro subjugado.

Ao longo da história rapidamente se pode verificar um padrão, quase cíclico de destruição e censura de obras de arte, da expressão da sua futilidade no contexto onde são destruídas, escondidas pelos diversos motivos que levam à sua destruição, bem como os objetivos por detrás desta violência para com a mesma. Desta forma, a seguinte dissertação tem igualmente como objetivo denunciar esses motivos e objetivos, associando a iconoclastia a diversas motivações de natureza política até mesmo supersticiosa, de medo para com o próprio poder da obra de arte.

Inspirando-se nas ideias de Alain Besançon e aplicando-as a partir de uma nova perspectiva em face dos novos estudos e monografias de diversos autores, usando o período histórico escolhido como um exemplo ilustrativo que, por sua vez, também se encontrava pobremente estudado. Com isto, o episódio estudado é uma ilustração para um melhor entendimento das questões socioculturais, políticas e religiosas que levaram à destruição de diversos templos e inúmeras obras de arte, maioritariamente esculturas greco-romanas.

Pretende-se também estabelecer uma evidente correlação entre a tentativa de apagamento, de censura histórica e o próprio fenómeno através de diferentes perspectivas que visam a melhor compreensão do estudo elaborado na dissertação que precede o período histórico escolhido para a redação. Elegeu-se assim um arco temporal que se estende entre os séculos II e VI d.C. de forma a abordar não só o surgimento do Cristianismo como uma seita no Império Romano até à sua ascensão como religião oficial do Império e as consequências que esta trouxe para a realidade pagã do seu tempo.

Uma das maiores religiões, não foi diferente das demais tentativas de destruição histórica, ainda que de certa forma, esquecido entre os fiéis, infelizmente as marcas deste passado tão evidente são profundas nas obras de arte. A nova geração de cristãos, a sobrevivente das perseguições de Nero, não

viraria a outra face à continuação da veneração pagã quotidiana dos seus vizinhos, afinal, eles também teriam de ver a luz do seu Deus, segundo os mesmos, o verdadeiro Deus; e se os mesmos se recusassem teriam de ser forçados a ver, pois somente o seu Deus traria salvação. Afinal, não há crime para aqueles que têm Cristo. E o que estaria para vir, pelas longas décadas se estenderiam, não seria nada mais do que uma missão para salvar a humanidade.

Portanto, é fundamental apresentar não só as obras vítimas deste movimento ou fenómeno, como o próprio contexto histórico, social e religioso da realidade romana da Antiguidade Tardia para melhor compreender o que levou a esta ação por parte dos Cristãos.

No entanto, apesar do período escolhido, a verdadeira temática desta dissertação é certamente o estudo da iconoclastia e a sua presença como eterna inimiga da obra de arte e a ameaça que a mesma constitui para o testemunho da obra humana. O fenómeno está ainda bem presente na atualidade, quer pelas mãos de fanáticos que visam a dominância das suas próprias ambições, como através das ações de indivíduos perturbados pela aura que a própria obra emite sobre o seu observador ou a mensagem que a mesma transmite.

O estudo da reação humana perante a obra de arte, quer pelo seu lado de extrema adoração como a iconofilia ou o seu oposto a iconoclastia e a sua correlação com a ideia da aura que a obra de arte transmite; mostrando uma profunda relação entre ambas e dissecando a mesma através desta dissertação. Assim sendo, pretende-se que a mesma sirva como um ponto de partida para o estudo da reação humana para com a obra de arte face à aparente falta de informação nesta perspetiva.

Desta forma, a seguinte dissertação apresenta-se como uma tentativa de explicação de ambos os fenómenos e da relação dos mesmos com a obra de arte tendo em conta os autores que previamente tocaram nesta mesma temática e aprofundando as suas ideias; aqui o objetivo sendo a dissecação de ambos os fenómenos com uma principal ênfase na iconoclastia devido à ameaça que a mesma representa na história da arte e a necessidade aparente de um estudo sobre esta.

Com a compreensão de ambos facilitará a preservação e proteção da obra de arte de forma a que a mesma não seja vítima de atentados contra a sua aura; mantendo assim intacto o testemunho da memória humana e o reflexo do contexto em que se inseria, sendo este um dos principais objetivos desta dissertação. É de notar também, que devido à frequência de ataques às mãos de particulares à obra de arte no ambiente museológico há também uma vasta presença de artigos e ensaios relativamente ao ocorrido e apelando à necessidade de medidas mais preventivas para este tipo de ocorrências e focando-se no autor do incidente e na forma como o mesmo atuou para com a obra.

É de salientar evidentemente que esta dissertação não é a primeira desta temática, deste debate; tendo já outros autores como resposta aos crimes da ISIS, elaborado os seus próprios estudos e monografias que visem expor ao público as razões e motivações por detrás do desenrolar daqueles acontecimentos; sendo esta dissertação um complemento destes mesmos estudos.

Metodologia de investigação

A investigação organizou-se em torno de três núcleos distintos: um que caracteriza o fenómeno Iconoclasta, o que se centra nos contextos mais específicos da realidade Cristã como o contexto histórico, social e religioso, bem como a própria cultura e ideais cristãos da época e o último maioritariamente imagético com consulta das devidas fontes e monografias a si associadas.

No primeiro núcleo foram estudadas diversas monografias que visam a compreensão da Iconoclastia como reação, bem como o poder que a própria obra de arte reflete no mesmo através da análise de textos como o de Alain Besançon e David Freedberg. Outras obras de alto teor filosófico e sociológico foram também devidamente consultadas para a elaboração desta parte do discurso académico que se pretende definir nesta dissertação.

Para o segundo núcleo foi reunido um diverso número de estudos que permitiram a reflexão de vários documentos e textos da época que foram considerados essenciais para a elaboração da dissertação. As temáticas dos textos estudados são variadas, indo ao encontro de diversas realidades e perspetivas de ambos os lados cristão e romano; pondo em destaque sobretudo o contacto de ambos e os seus conflitos num contexto social e religioso que visa ilustrar os mesmos como oponentes no seu tempo.

E finalmente para o terceiro núcleo, foi necessário a consulta da comunicação social, sendo esta a atual fonte do registo fotográfico de diversas das obras de arte estudadas no âmbito desta dissertação bem como um acesso a reconstruções arqueológicas das obras que não sobreviveram até à atualidade e o testemunho de outros peritos que é extremamente relevante para o estudo das obras nesta dissertação.

Autores mais contemporâneos como Catherine Nixey foram sem dúvida uma inspiração para esta dissertação, sendo a menção e análise dos mesmos relevantes para esta temática no contexto atual, sendo a presença da sua obra igualmente importante nesta dissertação. Por seu lado autores de referência como Jean Wirth e Alain Besançon analisaram efetivamente o completo oposto do tema abordado nesta dissertação, a Iconofilia, mas, no entanto, devido à natureza complementar de ambos,

leva à sua análise para realização desta dissertação; pois curiosamente a completa adoração de uma obra por uns, leva ao ódio extremo de outros, o que revela a relação entre ambos os fenómenos algo cíclico e complementar.

O processo de análise é de uma natureza pluridisciplinar, recorrendo a estudos de filosofia, religião, história e sociologia pois sem estes, a seguinte abordagem apresentar-se-ia como incompleta sendo a presença destas diferentes áreas torna-se, como tal, fundamental para uma compreensão em pleno dos modos do movimento iconoclasta cristão.

O estudo de diversos testemunhos da época foi igualmente fundamental, a análise de fontes documentais, bem como de obras literárias de teor altamente cristão e igualmente de outros autores que analisaram as mesmas fontes de modo a obter as mais diversas perspetivas possíveis complementa devidamente a dissertação bem como a desprende da narrativa perpetuada pelo lado cristão, abordando o episódio iconoclasta de uma forma mais imparcial. Com isto as fontes consultadas, as Epístolas de Plínio, o Jovem e o Imperador Trajano; a História Eclesiástica de Eusébio de Cesareia; os discursos de Suetónio, Atanásio de Alexandria, Gregório Nazianzo e Tertuliano foram certamente fundamentais para a realização desta dissertação.

Em termos bibliográficos há claramente duas distinções entre autores mais contemporâneos e as respetivas fontes que estes consultaram, o que dá a possibilidade de uma nova análise por parte desta dissertação.

Infelizmente, devido à natureza extensa do tema escolhido, não se poderá refletir sobre todas as obras que se enquadram na temática, tendo assim havido uma seleção daquilo que se pretendia escolher para a elaboração da redação, bem como o processamento e reflexão da mesma no discurso que se pretende elaborar, bem como a relevância dos mesmos para a temática; tratando as escolhas de obra o mais profundamente possível em relação à informação recolhida para esta monografia.

Nesta reflexão não se pretende perder o ponto de vista analítico do fenómeno, sendo a iconoclastia um ponto de partida e também um de chegada. Interessando essencialmente compreender a sua natureza diversificada em prol da mente humana e da sua capacidade de reação num contexto sociocultural específico de forma a melhor compreender este fenómeno após a análise deste mesmo episódio em específico. Desta forma, a recolha de fontes foi de um certo modo, algo no qual se encontrou alguma dificuldade, devido ao pouco ou não acesso das mesmas por parte do público geral, tendo de se recorrer a outras monografias nas quais as mesmas eram citadas ou traduções para que a sua análise fosse devidamente realizada.

Muitas das obras escolhidas, bem como alguns dos templos que serão mencionados na dissertação foram destruídas pela ação humana, parcialmente ou totalmente, como tal, a consulta de estudos e catálogos dos museus e instituições onde as mesmas se encontravam tornou-se fundamental não só para obter registos fotográficos como para o registo das características das peças que foram destruídas ou perdidas para o tempo. Perante esta realidade, esta dissertação visa também espalhar a memória destas obras para que as mesmas possam ser estudadas devidamente para um âmbito académico, sendo a divulgação e a preservação destes estudos, análises e registos fotográficos extremamente fundamental, os mesmos apresentando-se como uma fonte de informação que permite a perpetuação destas obras na história da arte.

Esta dificuldade é sobretudo notória relativamente a obras cuja prova de existência ou criação existe somente em fontes e registos de época, sendo a sua análise realizada através da recolha de representações dos acontecimentos desse período, bem como descrições da mesma nessas fontes.

A análise das fontes e das obras selecionadas é igualmente importante para o estudo, sendo uma contribuição para uma melhor compreensão da iconoclastia tanto como fenómeno social, como reação da natureza autodestrutiva do Homem e também no âmbito do estudo da arte greco-romana da Antiguidade Tardia e da sua relevância no contexto histórico-social onde se inseria antes da chegada do Cristianismo.

Com isto para serem atingidos os objetivos desta dissertação, uma abordagem de alto teor analítico e interpretativo é fundamental devido à natureza tanto das fontes estudadas como das obras escolhidas e das suas descrições nessas mesmas fontes, tentando sempre ter um carácter imparcial perante tudo aquilo que é estudado, observado e analisado em prol desta dissertação; sendo a multidisciplinaridade um elemento fundamental para a elaboração desta dissertação.

A iconoclastia como um movimento de resposta à obra de arte

Na sua essência, a Iconoclastia é uma resposta, como qualquer outra, por parte do público, ou de um certo grupo de indivíduos a uma ou diversas obras de arte. No entanto, é o que leva este público ou indivíduo a cometer esta atrocidade para com a obra de arte que realmente é ainda que de uma forma fascinante, expondo a mente do ser humano, e a sua arcaica atribuição de algo “malévolo” à arte, pondo a arte como um elo de ligação para com algo sobrenatural (ou não) como uma imagem daquilo que vai contra os seus valores, ou talvez algo mais.

Isto é evidente quando se reflete sobre diferentes situações ao longo da história, desde a mais remota vila no sudeste asiático, até à cidade mais cosmopolita europeia, em algum ponto da sua história, houve uma destruição sistemática das obras de arte, destruição essa muitas vezes imposta por ideologias radicais, parte de algum tipo de propaganda política ou religiosa. Autores de referência neste assunto como Jean Wirth e Alain Besançon analisaram eficientemente as causas que giravam em torno da idolatria, o que viria a ser o pretexto mais frequente que levaria ao seu extremo oposto, a iconoclastia, curiosamente, a completa adoração de uma obra de arte por uns, leva ao ódio extremo de outros, o que revela todo este fenómeno de adoração e ódio como algo cíclico ou até complementar.

Contudo apesar desta prevalência na história, foi também durante muito tempo evitado ou visto como algo tabu por diversos autores: Louis Réau evita abordar o tema diretamente, enquanto que Peter Moritz Pickshaus denomina a iconoclastia como um “*não tema*”⁹. Mesmo assim, devido a inúmeras circunstâncias e à constante destruição ou danificação de obras de arte, a iconoclastia é algo que não pode ser mais evitado devido à sua prevalência como parte da dinâmica do mundo contemporâneo e da interpretação e perspetiva da própria arte, Stacy Boldrick aponta a causa da destruição como instâncias de mudança políticas, económicas ou culturais:

*“Divisão sobre o local certo e o significado das imagens é normalmente acompanhado de mudanças históricas.”*¹⁰

Quando consideramos a autonomia da obra de arte não como uma essência atemporal, mas como uma construção historiográfica; como um elemento cujos estatutos e utilizações se alteram consoante o período onde existem, é fácil determinar que a iconoclastia é em si um fenómeno que transcende a

⁹ Cf. Stacy BOLDRICK. “Striking Images. Iconoclasms Past and Present”. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013. p. 2

¹⁰ Ibidem, p. 3.

simples agressão ou destruição da obra de arte - no entanto isto não quer dizer que o propósito da arte seja a sua destruição - a função da obra no seu contexto é relevante e certamente transcendem as suas funções estéticas, ainda que seja esta última que inicialmente estabelece a relação entre o observador e a obra. Com isto, o ataque à obra de arte é - segundo Gamboni - uma quebra de comunicação entre ambas estas partes, o que está igualmente ligado com a função da obra no espaço e no seu contexto, o que leva ao ataque do observador à obra, nos casos mais extremos.¹¹

Neste sentido, pode-se afirmar que as pluralidades das funções da obra de arte no seu contexto geral criam uma ligação de comunicação para com o observador; contudo, esta mesma comunicação pode ser quebrada na perspetiva deste observador ou público o que resulta não só numa aversão da imagem como também numa possível resposta iconoclasta. Desta forma, a obra de arte usada em contextos específicos - como irá ser explorado nos capítulos seguintes - pode acabar por criar também conflitos no público geral se a sua utilização for uma de ferramenta narrativa. Mas para a melhor compreensão do fenómeno iconoclasta, é certamente relevante inicialmente, apontar as tendências de parcialidade e estigmatização dos estudos sobre o fenómeno em si; mais concretamente da ideia geral de que a iconoclastia parte sempre de um lugar de ignorância: da figura do iconoclasta como a de um indivíduo cego não só ao valor daquilo que acabou de destruir como também à mensagem que o seu ato transmite.

*“Goya dá-nos uma retratação da expressão desta ideia. Um homem com os seus olhos fechados está equilibrado numa escada ainda movendo a sua picareta que tinha usado para destruir o busto. A legenda descreve: Ele não tem noção do que está a fazer.”*¹² (vide fig. 1)

Ainda que este retrato possa representar alguns dos episódios iconoclastas ao longo da história, este não deve definir a maioria destas instâncias, pois o fenómeno, apesar de ter as suas raízes fixas no instinto e reação humana para com a imagem e tudo o que esta pode representar, pessoalmente ou não; no entanto, a iconoclastia é também uma ferramenta de construção e desconstrução histórica, é o ultimato para com um passado que se pretende apagar, para com certos valores que se pretende esquecer e até certas tradições e culturas que se pretendem dizimar.

Há também uma certa noção de oposição entre a ignorância destrutiva e a criatividade que encontramos em monografias de alguns autores acerca deste fenómeno e do seu estudo. Na obra *“History of the Revolt in the Netherlands”* de Schiller,¹³ o autor atribui a iconoclastia ou as ações iconoclastas a populações de baixo estatuto no auge de um motim; argumentos que encontramos

¹¹ Cf. Dario GAMBONI. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 22.

¹² Ibidem, p. 24.

¹³ Idem.

também na defesa do património artístico do Antigo Regime aquando da sua destruição pelos Revolucionários, declarando este mesmo ato como vandalismo.¹⁴

Em “*Histoire du Vandalism*” (1959) por Louis Réau, são estabelecidos dois patamares pelo autor relativamente à destruição de obras de arte e do restante património artístico na Revolução Francesa: o primeiro o de completar a história da arte francesa, especialmente no campo da arquitetura através da elaboração de um inventário do que teria sido perdido; e o segundo o de apontar a destruição, independentemente das suas causas e prevenir a sua continuação deslegitimando qualquer tipo de ação da mesma natureza no futuro.¹⁵ Curiosamente, esta mesma obra acaba por se tornar num ensaio de cariz bastante político, onde Réau tenta sugerir a estabilização de uma sociedade hierárquica sobre a qual “*os instintos básicos da população*”¹⁶ seriam devidamente controlados enquanto uma sociedade de estatuto social mais elevado poderiam usufruir da obra de arte quase exclusivamente para si mesmos. Aqui novamente temos esta mesma faceta da iconoclastia como uma expressão de ignorância de um povo pobremente educado que simplesmente após não conseguir compreender aquilo que está a contemplar; este tipo de posição pode-se argumentar é tanto proveniente de uma posição elitista como pouco corresponde à natureza do fenómeno iconoclasta, sendo esta mesma uma narrativa estereotípica que não contribui para o estudo da Iconoclastia e do seu impacto no estudo da História.

Autores como Martin Warnke (1973) com a sua coleção de ensaios “*Bildersturm*”¹⁷ questionam a ideia de autonomia da obra de arte no contexto da Ulmer Verein für Kunstwissenschaft, uma universidade radical fundada no oeste da Alemanha em 1968. Na introdução, Warnke afirma que o ponto de partida comum de qualquer artista é a procura pelas raízes históricas da ideia, desta forma, qualquer abordagem crítica para com a arte se tratava de um ato iconoclasta. Esta posição é igualmente demasiado extrema, atribuindo a crítica a arte como um fenómeno iconoclasta em si - não sendo necessariamente uma posição errada, a construção de narrativas que pretendem despoletar a aversão de uma imagem em específico é também encontrado em diversas instâncias - a crítica da arte sem si, sobretudo a construtiva não deve ser considerada como uma ação iconoclasta.

No estudo “*Guerra das imagens da Antiguidade Tardia à Revolução Hussita*” publicada cerca de dois anos mais tarde, Horst Bredekamp trata a arte como um meio de conflitos sociais uma faceta que é evidenciada por diversas fontes históricas, havendo uma correlação forte entre a produção artística e a construção de um novo contexto social, como irá ser mais devidamente abordado no capítulo

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibidem, p. 26.

¹⁶ Ibidem, p. 29.

¹⁷ Ibidem, p. 25.

seguinte. Outro aspeto que é igualmente importante é a diferenciação entre Iconoclastia e Vandalismo, que segundo Gamboni foram termos que ambos testemunharam uma importante progressão relativamente o que toca a semânticas.

A iconoclastia evoluiu da destruição das imagens religiosas e da oposição para com imagens religiosas para essencialmente, a destruição e oposição para com qualquer imagem ou obra de arte, metaforicamente “*atacando ou destronando crenças e instituições reveradas, que eram consideradas falaciosas e supersticiosas.*”¹⁸ O vandalismo, por sua vez, abandona a sua associação de destruição de obras de arte e elementos arquitetónicos para o ataque a qualquer objeto, mesmo que isso implicasse que o mesmo fosse denominado de bárbaro, ignorante ou sem qualquer significado. Um bom exemplo desta diferenciação é a utilização do termo “iconoclastia” no contexto de Bizâncio e da Reforma enquanto que “vandalismo” é associado usualmente à Revolução Francesa através do termo “vandalismo revolucionário”.¹⁹ Neste sentido, a diferença entre ambas as ações é a destruição da arte pela mensagem que esta transmite e a destruição da arte simplesmente pela ação de destruição.

É, no entanto, necessário salientar que o termo “vandalismo” não é regularmente usado no âmbito académico devido ao seu sentido vago. O termo “iconoclastia” é usualmente mais presente neste ambiente, devido à implicação de uma justificação da ação em si e a sua completa associação à obra de arte. O termo em si, é reinventado através da perspectiva de Françoise Choay através da criação das definições “*vandalismo destrutivo*” e “*vandalismo reconstrutivo*”²⁰ aludindo à noção da iconoclastia como uma ferramenta de construção.

Olivier Christin fala-nos também desta mesma ideia, notando que: enquanto que o último aparenta ser uma ação de execução simbólica que estabelece algo novo; o primeiro tenta eliminar totalmente os vestígios artísticos, impondo depois um processo legal e sistemático para regularizar o seu tratamento e reutilização como materiais.²¹

Também a própria atribuição e definição da imagem revela-se como uma forma de justificação de ataque à obra de arte. O movimento iconoclasta dos séculos VIII a IX d.C. não tinha como objetivo atacar a imagem de Cristo - ao contrário do que os seus oponentes argumentam - a questão da “Querela das Imagens” de 728-843 levanta a questão da interpretação da imagem e da sua perceção pelo público

¹⁸ Ibidem, p. 32.

¹⁹ Ibidem, p. 33.

²⁰ Cf. Françoise CHOAY. “A Alegoria do Património”, Edições 70, Lisboa, 2021. p. 32.

²¹ Cf. Olivier CHRISTIN. “Aux Arts! Esthetique Des Republiques”, BORD DE L'EAU, 2022. p. 45.

geral: a ideia da ação iconoclasta motivada pelo impacto da obra de arte no seu observador e o que despoleta neste.

Este foi o caso da destruição comandada por Savonarola em Florença no século XV onde diversos objetos artísticos foram queimados por representarem uma sociedade vista como imoral e injusta.²²

A descoberta do “*Novo Mundo*” é também igualmente habitada de episódios desta natureza, as imagens (ou ídolos) dos povos colonizados foram destruídas em massa, tal como diversos edifícios e cidades; entre os quais a capital Azteca de 300.000 habitantes em 1521.²³ Neste caso, o combate à imagem foi tanto pela necessidade de neutralizar os instrumentos das práticas nativas, apropriando-se do seu valor simbólico de forma a colonizar e erradicar estas comunidades.

*“O vandalismo caracteriza a forma na qual as sociedades desenvolvidas têm comunicado com as mais arcaicas.”*²⁴

A perseguição da *Arte Degenerada* que irá ser explorada mais adiante com algum detalhe, é também um ato de iconoclastia devido não só à tentativa de estabilização de um cânone artístico específico dos ideais do partido Nazi, como também uma forma de opressão daqueles que não teriam lugar na nova sociedade ariana.

*“O mito do aniconismo surge precisamente do nosso medo de realização que as imagens são dotadas de qualidades que transcendem o mundano, e que nós criamos o mito porque não conseguimos admitir a possibilidade do poder da imagem.”*²⁵

A iconoclastia é desta forma, uma reação para com a obra de arte que se manifesta inicialmente sobre a forma de censura, esta mesma reação acaba por escalar ao ponto da destruição da imagem de forma a cessar a sua comunicação com o observador.

*“Da censura o passo para a iconoclastia é claro. O que conecta ambos é o poder da imagem.”*²⁶

A imagem despoleta nas pessoas diversas reações: o homem destrói imagens, mutilam-nas, choram perante as mesmas, beijam-nas; sendo tanto acalmados como instigados pela própria arte. Isto demonstra um nível de empatia à qual o indivíduo não está certamente acostumado, pois é em si algo

²² Cf. René HUYGHE. “O poder da Imagem”, Edições 70, 2009. p. 37.

²³ GAMBONI, Dario. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 42.

²⁴ Idem.

²⁵ Ibidem, p. 43.

²⁶ FREEDBERG, David. “The Power of the Images: Studies In The History And Theory Of Response”, University of Chicago Press, 1991 p. 25.

de nível extremo. Com isto, a iconoclastia é uma resposta repressiva à obra de arte, no sentido de reprimir esta conexão empática via a destruição da imagem que a despoleta.

*“A minha preocupação com essas respostas que são fruto da repressão, assim o são, pois, demasiado embaraçosas, rudes e primitivas, porque nos tornam conscientes da nossa familiaridade com o iletrado, o primitivo e subdesenvolvido; é por causa dessas raízes psicológicas que preferimos a ignorância.”*²⁷

Esta relação para com a imagem não se limita somente à imagem do divino, a função da imagem no quotidiano é igualmente importante e tão poderosa como a imagem do divino. Com isto, a própria imagem e o poder que esta poderá evocar é usufruído em certos espaços do quotidiano, quer numa esfera mais privada, como na mais pública como um espaço de culto, algo que encontramos quer em evidências arqueológicas como na literatura da época. O romance escrito por Heliodoro no século III a.C. mostra-nos exatamente isto, sobretudo o possível poder da imagem e como este se pode refletir no material: nesta instância, a mãe do protagonista descreve-nos o nascimento do seu filho e a influência que as imagens dos amores de Perseu e Andrómeda poderão ter tido na conceção deste:

*“(...) Mas tu nasceste pálido, uma cor estranha entre os Etíopes. Eu sabia a razão, pois enquanto o meu marido teve de o fazer comigo, o meu olhar estava na imagem de Andrómeda nua... E então por idealização de tal, criei algo em sua semelhança.”*²⁸

Uma noção semelhante encontramos em *“Considerazioni sulla pittura”* por Giulio Manciani, onde no final há uma exposição da decoração dos quartos:

*“Objetos lascivos devem ser colocados em quartos privados, e o patriarca da família deve mantê-los cobertos, e somente descobri-los quando vai para lá com a sua mulher (...) pois estes servem para estimular o homem a conceber belas e saudáveis crianças (...) não por causa da imaginação que se marca no feto, que é de um material diferente da mãe e do pai, mas porque cada parente, através da contemplação das imagens, insere na sua semente a constituição semelhante à do objeto ou figura.”*²⁹

Nesta perspetiva, a imagem aparenta ter algum tipo de poder ou influência na conceção da criança, sobretudo no que toca à saúde e aparência desta; a imagem é assim usada neste contexto de forma a garantir a constituição de uma família saudável. Para além destes propósitos, a função da imagem servia também para outras funções como a da educação das crianças, a contemplação da imagem é neste contexto usada de forma a criar valores morais na criança; como é possível ver na obra *“Rule for the Management of family care”* por Giovanni Dominici em 1403:

²⁷ Ibidem, p. 26.

²⁸ Ibidem, p. 27.

²⁹ Ibidem, p. 28.

“(...) com outras figuras que lhes dariam o amor à virgindade com o leite das suas mães, o desejo por Cristo, ódio por pecados, aversão à vaidade, afastamento de más companhias e o início das considerações dos santos, da contemplação dos santos.”³⁰

Mas, tal como encontramos repetido imensas vezes ao longo da história, ainda que o poder das imagens seja visto como algo benéfico, há também igualmente uma certa apreensão para com o poder da imagem:

“Eu aviso, se tem pinturas na sua casa para este mesmo propósito, tenha cuidado com as molduras de ouro e prata, pois (as suas crianças) tornar-se-ão mais idoladoras que pias (...)”³¹

Novamente temos aqui o velho medo da idolatria, ainda que não seja assim tão evidente como encontramos em outros textos; pode ser assim possível também estabelecer a correlação entre os instintos primitivos para com a arte reprimidos sobre a forma da racionalização deste medo através da ideia da idolatria.

“A maioria dos problemas que têm nos atormentado podem, tal como já sugeri, ser culpa da dicotomia entre o cognitivo e o emotivo. Num lado temos a sensação, percepção, inferência, conjectura, inspeções e investigações, factos e verdade; no outro colocamos prazer, dor, interesse, satisfação, desapontamento, respostas instintivas como apreciar e desgostar.”³²

“*De Pictura*” em 1435 fala-nos da resposta à arte daqueles que não a sabem recriar; apontando para esta ideia da criação artística como algo dotado de um certo poder divino que se espelha na arte que é criada através de cinco aspetos: a pintura torna o ausente presente e a morte viva; auxilia a memória e o reconhecimento, inspira admiração no observador; transmite um sentimento de piedade e transforma o valor do material desprovido de figura.³³

Com isto pode-se assumir a arte como algo dotado de um poder de despoletar emoções e reações quase primitivas no seu observador; este tipo de pensamentos parecem corresponder também com as funções que lhe são atribuídas no seu contexto mas o elemento comum entre todos estas instâncias é esta crença de influência no quotidiano que é constante independentemente do período histórico ou do contexto social onde a encontramos. Com isto, a influência da arte no seu meio é certamente um aspeto que poderá levar à sua destruição por via da iconoclastia, como foi o caso que Huyghe nos descreve em “*O Poder das Imagens*” que ocorreu nos Países Baixos em 1566, esta instância iconoclasta seria o

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Ibidem, p. 29.

culminar de um longo e extenso debate sobre o uso e a validade das imagens, tanto na igreja como fora do espaço de culto: as imagens foram em si destruídas por serem vistas como “ídolos” ou “contaminadas pela idolatria”, um efeito do debate constante das imagens na própria igreja católica e o papel que estas poderiam ter nas suas devidas funções. (vide fig. 2)

*“Durante bastante tempo imagens foram vistas como uma prova de corrupção da igreja.”*³⁴

Novamente temos aqui esta antagonização da imagem como um símbolo ou sinal de algo negativo, neste caso a corrupção ou idolatria muitas vezes associado também a superstição ou até mesmo evocação de algo nefasto através da representação de tal, como as diversas iluminuras onde a cara do diabo se encontra danificada de forma a retirar a possível influência deste sobre a sua imagem através da negação do seu rosto. Mas por outro lado, apesar deste medo do poder da própria imagem, há também admiração, apreciação, desejo e adoração da mesma; a função da imagem no quotidiano aparenta mudar consoante a percepção do público para com a arte. A imagem é adorada, mas também temida, o medo do poder da imagem é bastante presente na própria história da arte, transcendendo a mesma até a correntes filosóficas como o Neoplatonismo ou até dogmas religiosos como o Judaísmo.

*“A ansiedade para com as imagens continuou durante a Idade Média; estimulada e amplificada por pensadores e autoridades (...) S. Tomás pode ter justificado as imagens como um meio de instrução (...) mas também ele estava ciente dos perigos do envolvimento emocional que despoletava da observação.”*³⁵

É também de salientar, no entanto, que não foi somente a destruição a única tentativa de travar o poder da imagem sobre o observador: James Simpson explica-nos que o “*Museu do Iluminismo*”³⁶ é uma resposta direta para as reações iconoclastas, uma tentativa de salvaguardar a imagem da sua possível destruição, ainda que curiosamente, o método descrito para a sua preservação tenha igualmente conotações iconoclastas. Após cento e cinquenta anos de diversas instâncias iconoclastas, a Europa do Norte elabora três soluções alternativas à destruição da imagem:

A corrente iluminista descreve o poder da imagem como uma consciência falsa: um suposto ídolo que encanta os mais ingénuos deve ser destruído pois perpétua a superstição e ignorância, desta forma uma possível solução para este possível encanto da imagem seria retirá-la do contexto onde se encontrava e colocá-la num museu, a imagem é agora “arte” o que neutraliza a sua possível influência,

³⁴ Ibidem, p. 385.

³⁵ Ibidem, p. 387.

³⁶ SIMPSON, James. “Striking Images. Iconoclasms Past and Present”. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013. p. 117.

assim sendo, a sua mercantilização é também vista como uma forma de desmitificar a imagem como algo mundano incapaz de influenciar o observador.³⁷

Outra possível resposta para desmitificação da imagem é a sua desconstrução, como é o exemplo obra de Giovanni Pannini, “*Galeria das vistas da Roma Moderna*” (vide fig. 3). Nesta pintura a própria imagem trata-se de uma sobreposição de imagens num contexto arquitetónico igualmente complexo; a representação do comprador entre as esculturas de Bernini transmitem uma ideia de comunhão com a arte e a sua monumentalidade para com o homem. A neutralização da imagem ocorre essencialmente com: a relação entre observador e a imagem – que é interrompida da sua fase íntima através da própria composição da mesma – com a escolha de cores que se apresentam nomeadamente em tons frios e a perspectiva que é uma de distância enquanto que os diversos detalhes da pintura impedem o observador de se focar num ponto específico e estabelecer uma conexão emocional, e as imagens que poderiam provocar esse tipo de reação – como é o caso da escultura de Moisés – são encontradas um contexto de objetos artísticos.

*“Antes de estabelecermos uma relação própria com a imagem, esta pintura transmite-nos que necessitamos de delimitar a sua força. A tarefa do Iluminismo para com a imagem é a de drenar o seu possível poder e estabelecê-la como uma obra de arte.”*³⁸

Pode-se estabelecer que a iconoclastia para além de uma simples resposta à obra de arte é um sintoma de um fenómeno cíclico e uma consequência da iconofilia: O ciclo inicia-se com a criação da imagem, que ao ser exposta estabelece uma ligação comunicativa com o público que rapidamente torna esta comunicação – através do poder da própria imagem e as emoções que desperta naqueles que a observam – em admiração e adoração da própria imagem ou mais concretamente, do que esta poderá representar, contudo alguns destes observadores que tinham estabelecido esta conexão íntima para com a obra de arte sofrem de uma quebra desta comunicação – a negação da irracionalidade intrínseca das emoções que está a sentir – a quebra desta comunicação despoleta o que iremos denominar como *superstitio* o público teme a própria imagem pelo que esta despoleta recorrendo primeiro à censura e ocultação da imagem de forma a suprimir as sensações que esta despoleta; nos casos mais extremos, este passo leva à própria destruição da imagem, ou noutros a destruição é logo cometida sem haver qualquer tipo de censura; de qualquer forma, outra imagem é criada para substituir a que previamente foi desposta, e o ciclo retoma a sua fase inicial.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem, p. 120.

Com isto, podemos afirmar que as motivações que levaram à destruição da Arte Degenerada durante o Reich não diferem muito das que encontramos na Revolução Cultural maoista ou as devastações produzidas pelos Khmer vermelhos no Camboja, onde a destruição em massa da obra de arte teve como pretexto o sectarismo religioso e as ideias estremadas sobre a qual o autor Robert Bevan escreveria, estabelecendo este fenómeno como uma tentativa abrupta de estabelecer uma “ordem nova” sobre as cinzas da sociedade arcanas; ainda que com um aspeto que as difere: não só estaria o partido Nazi a criar uma nova ordem ou nova sociedade das cinzas, eliminando qualquer memória ou evidência da anterior, como usando a destruição da obra de arte como uma ferramenta de propaganda política que tinha como objetivo a doutrinação das massas alemãs. A iconoclastia é talvez o maior inimigo da obra da arte, uma constante ameaça à própria memória do génio humano, da sua memória, da sua intemporalidade e talvez ainda mais importante: da sua imortalidade na história.

*“Existiram por certo, também, idênticas sanhas destruidoras de que nem sequer sobreviveu algum registo que fosse a dar voz aos monumentos e às obras de arte sacrificadas nesses processos de apagamento das memórias dos vencidos.”*³⁹

René Huyghe diz-nos que só é possível decifrar uma obra de arte e o conteúdo humano que o artista acumulou quando se descobre a leitura complexa que toda a imagem oferece. Numa vista de olhos superficial, julga-se que uma obra de arte apenas permite reconhecer a semelhança das realidades familiares, contudo a intuição humana apercebe-se de imediato que toda a imagem é um sinal onde podemos encontrar para além da semelhança, a inscrição de uma alma, e é esta mesma que estabelece a relação entre o observador e a obra.

*“A pintura soube descer às trevas do homem. Muito para além do que o pensamento, apto a exprimir-se e a aplicar-se, podia conceber, criou raízes no mais íntimo, em mão com a cloaca mais primordial, e voltou a subir ainda escorrendo uma lama e um sangue que ignorávamos, que queríamos ignorar.”*⁴⁰

A iconoclastia é talvez o maior inimigo da obra da arte, uma constante ameaça à própria memória do génio humano, da sua memória, da sua intemporalidade e talvez ainda mais importante: da sua imortalidade na história.

³⁹ SERRÃO, Vítor, “Iconoclastia e Cripto-História da Arte. Casos de Estudo e Acertos Teórico-Metodológicos no Património Artístico Português”, Revista ARTIS, Faculdade de Letras, Lisboa, 2017. p. 9.

⁴⁰ HUYGHE, René. “O poder da Imagem”, Edições 70, 2009. p. 151.

A iconoclastia como uma expressão de uma reação psicológica

No capítulo prévio foi mencionado o processo social e mental que leva à aversão e destruição de uma obra de arte; assim sendo, nesta secção este processo irá ser novamente mencionado em maior detalhe. O ciclo de produção artística está inerentemente ligado com o próprio ciclo iconoclasta, que se apresenta neste contexto como um resultado direto deste mesmo ciclo de produção, mas é também de mencionar que por ventura, o ciclo iconoclasta é também uma consequência do próprio processo mental e emocional do público no momento de contemplação, interpretação e apreciação da obra de arte.

Antes da transformação e ascensão da iconoclastia como um método ou ferramenta de subjugação, esta era uma simples resposta à obra de arte, sendo esse processo ainda presente e até reconhecido pela própria História da Arte; encontramos este tipo de resposta usualmente em casos isolados, a reação de um louco ao observar uma obra doente dos seus próprios delírios. No entanto, este ataque à obra de arte é mais do que o simples sintoma de um transtorno mental, é um sinal de todo um processo e capacidade emocional do próprio indivíduo aquando deste momento de contemplação. É apesar disto, uma ação ainda bastante extremada comparando com as outras restantes respostas à obra de arte, neste caso segundo Freedberg, o poder da imagem⁴¹ desgaste emocional, motivando, em certos casos, o ataque à obra, impedindo esta ligação. Com isto quer-se dizer, como foi mencionado no capítulo anterior que a relação entre observador e obra de arte trata-se de uma relação pessoal na qual a imagem desperta no público emoções por vezes avassaladoras que levam este a um estado de completa euforia ou até completo desgaste emocional, o que o leva a atacar a obra impedindo esta ligação.

Mas transcendendo as noções filosóficas ou teóricas da iconoclastia, como se transmite isto no quotidiano? Em que sentido é que podemos observar este fenómeno em tempo real? Previamente atribuídos a surtos psicóticos de absoluta loucura pelas mãos de supostos vândalos, com este capítulo pretende-se apresentar algumas destas instâncias mais chocantes do espaço museológico numa nova perspetiva tendo em conta a apresentação deste ciclo de reação humana à imagem.

A arte é criada para algum propósito ou função inicial, esta função pode ser uma das diversas que uma obra pode ter, mas todas têm exatamente a mesma capacidade: a de exaltar ou despoletar o *pathos*,

⁴¹ Cf. David FREEDBERG. "The Power of the Images: Studies In The History And Theory Of Response", University of Chicago Press, 1991 p. 25.

pois é aqui que temos a verdadeira conexão o público e a arte, esta exalta os sentidos, despoletando emoções no público no momento de contemplação.

*“Toda a obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, a mãe dos nossos sentimentos.”*⁴²

Isto nos diz Kandinsky na abertura da sua obra *“Do Espiritual na Arte”* relativamente à perspetiva humana da criação e contemplação artística, é aqui estabelecido – tal como iremos encontrar diversas vezes ao longo da redação – que a arte é um objeto ou atividade capaz de ditar as nossas emoções, de as despoletar e de até a um certo ponto, as imitar na própria representação. Desta forma, a arte é neste contexto um espelho da própria capacidade emocional humana através da representação de instâncias que podem despoletar esta emoção; é esta conexão empática com a imagem que está inicialmente por detrás da iconoclastia, antes de qualquer agenda, propósito político ou religioso, é esta a essência da ação iconoclasta.

*“Existe uma outra analogia entre as formas de arte, baseada numa necessidade fundamental. A semelhança das tendências morais e espirituais de uma época, a procura de metas que mais tarde são abandonadas, ou seja, a semelhança do sentir mais íntimo de um período, pode conduzir logicamente ao emprego de formas que no passado serviram eficazmente as mesmas tendências. Daqui nasceu em parte a nossa simpatia, o nosso parentesco espiritual com os primitivos.”*⁴³

Com isto quer se dizer que antes da arte ter qualquer função sociológica, educacional ou política; a arte e a criação artística eram simplesmente uma expressão do subconsciente humano – daí a primitividade que encontramos dos primeiros testemunhos artísticos e a ressonância que estes irão ter na arte contemporânea – seguindo assim este raciocínio, pode-se estabelecer a arte como a primeira projeção da consciência humana num médium assim sendo – apesar da nossa evolução como espécie – pode-se assumir que esta mesma ligação ainda existe no nosso subconsciente mas que devido a fatores exteriores como normas sociais o ser humano adquiriu uma posição mais apática e apreciativa da arte no seu valor como um objeto artístico, como um testemunho de uma realidade social ou histórica que não testemunhámos ou até como algo educacional.

O ser humano distanciou-se da arte, retirando-a do contexto onde esta se inseria e também as supostas capacidades sobrenaturais sobre o nosso subconsciente lhe atribuindo um papel educacional, de testemunho de realidades não existentes. No entanto é também importante salientar que estas novas funções são válidas e certamente atribuem à obra de arte um pesado valor que leva ao incentivo da sua procura, preservação e inserção no espaço museológico; é esta noção da arte como um espelho e

⁴² KANDINSKY, W. *“Do espiritual na Arte”*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987, 11a edição, 2017, p. 21.

⁴³ Idem.

testemunho de realidades históricas que certamente a salva do esquecimento por parte do público, contudo a arte é dotada de muitas mais funções, muitas mais linguagens do que as que foram e irão ser mencionadas ao longo da redação: a arte é algo trans-contextual⁴⁴, capaz de se adaptar ao local e realidade onde se insere assumindo outra função para além da que lhe foi inicialmente atribuída; mesmo assim é difícil negar esta ligação próxima que existe entre o ser humano e as suas expressões artísticas.

A expressão artística e a definição do que é uma obra de arte é algo em constante mudança, tal como foi previamente descrito: a imagem despoleta nas pessoas diversas reações: o homem destrói imagens, mutilam-nas, choram perante as mesmas, beijam-nas; sendo tanto acalmados como instigados pela própria arte. Há aqui uma forte ligação psicológica e emocional do ser humano para com a sua criação artística que podemos testemunhar ao longo da história da arte.

“O verdadeiro artista é uma pessoa que, debatendo-se com o problema de expressar uma certa emoção, diz, quero tornar isto mais claro!”⁴⁵

Com isto novamente reforça-se esta ideia de que a função da arte é subconscientemente a mesma, independentemente do contexto onde a inserimos, o seu impacto inicial encontra-se presente, mas suprimido no nosso subconsciente.

“A arte não é uma categoria intemporal, mas antes uma categoria que evolui à medida que evoluem as sociedades nas quais as obras de arte foram criadas.”⁴⁶

Contudo, esta supressão nem sempre funciona, muitas vezes devido a condições particulares do próprio indivíduo no momento de contemplação levam ao surgimento dessa apreciação mais primitiva da obra de arte, desta forma aqui neste contexto para além de uma ferramenta, a iconoclastia surge-nos como um método de supressão da reação primitiva e emocional do homem perante a sua criação artística. Assim sendo, desprendendo-nos das inúmeras e constantes definições do que é ou poderá ser uma obra de arte ou até o impacto do ponto de vista sociológico e filosófico que encontramos enumerados diversas vezes não só ao longo da história como também espalhado por diversas monografias iremos agora focar-nos em alguns casos que podemos considerar como exemplares deste tipo de reação para com a arte.

Obras de arte são expostas em espaços considerados como predominantes e simbólicos para a sociedade – pensemos em museus, praças, espaços públicos de grande afluência – com isto, a arte é

⁴⁴ Cf. Arthur C. DANTO. “After the End of Art. Contemporary art and the Pale of History”, New Jersey, Princeton Univ., 1987 (nova ed., 2014).

⁴⁵ WARBURTON, Nigel. “O que é a arte?”, trad. Célia Teixeira, King’s College, Londres, Editorial Bizâncio (nova ed., 2014). p. 51.

⁴⁶ Idem.

também uma forma de promover a conexão e a integração social entre indivíduos.⁴⁷ Mas como pode ser facilmente comprovado fora de uma esfera académica, nem todos se pretendem integrar ou conectar com a sociedade quer por outros meios ou até mesmo através da contemplação da arte; com isto, iremos agora nesta secção refletir sobre alguns dos casos de ataque direto e individual à obra de arte, começando pelo caso do ataque à célebre escultura de Miguel Ângelo, “*Pietà*” (vide fig. 4) em 1972.

No ano de 1972, Lazlo Toth, entrou na basílica de S. Pedro em plena luz do dia, passou as barricadas que criavam uma distância entre os visitantes e as obras que se encontravam no interior da basílica e atingiu a escultura com um martelo cinco vezes antes de ser travado pelos seguranças do local enquanto os restantes visitantes observavam a cena em completo horror. Quando questionado sobre o que o levou a cometer tal atrocidade para com uma das obras mais célebres da História da Arte, Toth apenas declarou que era uma reencarnação de Cristo e de Miguel Ângelo – e como sendo tanto o criador como o representado – sentiu-se justificado a destruir a sua suposta imagem.⁴⁸ Iremos observar igualmente no caso seguinte, que encontramos uma situação quase idêntica à anterior; a escolha destas permite-nos estabelecer um padrão psicológico do atacante para com a obra de arte, como iremos verificar mais adiante neste capítulo.

No final do dia 14 de Setembro de 1975, nas primeiras horas de abertura do Rijksmuseum, após lhe ser impedida a entrada no dia anterior por ter tentado entrar no espaço após o encerramento do museu, Wilhermus de Rijk ataca a pintura “*A Ronda Noturna*” (vide fig. 5) de Rembrandt com uma arma branca justificando o seu ataque à obra de arte como um mecanismo de expressão da sua indignação após não lhe ter sido admitida a entrada no dia anterior:

*“Wilhermus de Rijk, um professor de linguísticas desempregado, contou à polícia que tinha sentido uma necessidade de contemplar a pintura de Rembrandt. No dia antes do ataque, tinha tentado visitar o museu depois do horário de abertura e sentiu-se indignado quando não lhe foi permitida a entrada.”*⁴⁹

Esta última instância ocorreu em Maio 2018, na galeria de Tretyakov em Moscovo, a pintura de Ilya Repin (1844-1930) – um dos pintores realistas mais influentes da realidade russa, associado ao movimento artístico Peredvijniki – “*Ivan, o Terrível, e o Seu Filho Ivan em 16 de Novembro de 1581*” (vide fig. 6) numa das obras mais emblemáticas da História da Arte, vemos o Tsar a segurar o seu filho que se encontra às portas da morte numa das mais chocantes e comoventes representações do monarca. Nesse dia, esta pintura – considerada por muitos como uma das mais controversas da arte russa – foi

⁴⁷ Cf. Gary Alan FINE. “Crimes against Art: Social meanings and symbolic attacks”, *Empirical Studies of the Arts* Vol. 3(2), University of Minnesota, Baywood Publishings, 1985. p. 136.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁹ *Idem*.

danificada por Igor Podporin, um cidadão russo de trinta e sete anos que alegou inicialmente ter atacado a obra após ter ingerido demasiado vodka minutos antes, no entanto quando comparecendo em tribunal, este alegou não ter ingerido qualquer substância alcoólica, justificando a sua ação alegando:

*"A pintura é uma mentira", disse ele à corte, segundo agências de notícias russas. "Ele (o czar Ivan, o Terrível) pertence à comunidade dos santos".*⁵⁰

Podemos estabelecer imediatamente uma simples cadeia de eventos semelhante entre as três instâncias: um momento prévio de contemplação da obra ou num dos casos, tentativa de contemplação – havendo aqui esta comunicação inicial entre o observador e a imagem – mas ao contrário do que acontece normalmente neste ato de comunicação entre ambas as partes, esta quebra-se, destorce-se na mente do observador, causando a reação que podemos observar nos casos mencionados. Pegando novamente nas questões mencionadas previamente, este fenómeno acontece devido à quebra da comunicação entre ambas as partes e à capacidade da obra de arte de alcançar a nível mais profundo dos sentidos e racionalidade do Homem, que sendo confrontado com este estado quase primitivo de um ponto de vista extremamente emocional, reage violentamente a esta nova sensação, como se até mesmo esta ação de destruição fosse igualmente um reflexo da verdadeira natureza primitiva da relação não só entre o Homem e o objeto artístico, como também do próprio ato de criação artística e de todo o processo psicológico e emocional em torno desta criação.

O artista investe o seu tempo, mente, esforço físico, psicológico e emocional na criação da sua obra, enquanto que o observador absorve estes aspetos que se encontram refletidos na imagem; mas a absorção destas impressões e destes conceitos pelo indivíduo está igualmente sujeita aos fatores internos e externos deste: as suas experiências pessoais, o seu processo mental e emocional, a realidade que o rodeia, os seus ideais, medos e expectativas; a arte comunica com esses aspetos que se encontram no subconsciente e moldam a mente humana, quando ambas as partes entram em confronto o que acontece na mente do iconoclasta trata-se de uma possível luta entre ambas as partes – como se ambas puxassem pela mesma corda em direções diferentes – nesta situação, como foi mencionado previamente, aquilo que mais domina na parte do iconoclasta é a repressão; uma repressão moldada pela realidade e ideais que vive, pelas suas crenças ou até ilusões. Com isto voltemos novamente à citação que finalizou o capítulo anterior:

⁵⁰ Cf. Luke HARDING. "Ivan the Terrible painting 'seriously damaged' in pole attack", The Guardian, 2018. Disponível no link: <https://www.theguardian.com/world/2018/may/27/famous-russian-painting-of-ivan-the-terrible-seriously-damaged-in-pole-attack> (Consultado pela última vez em 08/08/2022).

*“A pintura soube descer às trevas do homem. Muito para além do que o pensamento, apto a exprimir-se e a aplicar-se, podia conceber, criou raízes no mais íntimo, em mão com a cloaca mais primordial, e voltou a subir ainda escorrendo uma lama e um sangue que ignorávamos, que queríamos ignorar.”*⁵¹

Assim, pode se conceber a noção que a arte é uma reflexão do subconsciente humano, a arte é também um meio de promoção da conexão entre indivíduos e a integração social através da absorção destas reflexões coletivas que são transmitidas entre o artista e a obra. É possível que seja igualmente esta uma das diversas razões para a existência de uma grande variedade de expressões e estilos artísticos não só ao longo da História da Arte como até das próprias realidades socioculturais que encontramos por todo o globo: a criação e expressão artística adaptam-se, reconstróem-se perante a realidade onde se inserem, refletindo aspetos não só do artista, como destes outros aspetos igualmente importantes; a arte é assim mais do que uma simples expressão artística do subconsciente, esta evolui para um objeto artístico ou até uma herança cultural.⁵²

*“Os sentimentos elementares, tais como o medo, a tristeza, a alegria, que, neste período de tentação, poderiam servir como conteúdo da arte, pouco atraíam o artista. Este tentará despertar sentimentos mais subtis, ainda sem nome. Ele próprio vive uma existência completa, requintada, e a obra nascida do seu cérebro irá provocar no espetador capaz de sentir as mais delicadas emoções, que a nossa linguagem não pode exprimir. Mas neste momento raro, é o espetador que consegue experimentar semelhantes vibrações.”*⁵³

Neste sentido – sendo a posição do iconoclasta uma de repressão do próprio subconsciente – a forma primária da Iconoclastia é uma de repressão, inicialmente sobre o próprio, expandindo-se para uma atitude muito mais extrema como as outras facetas que irão ser apresentadas nos capítulos seguintes. Tal como a arte e a produção artística, a iconoclastia também se adapta ao meio e à realidade onde a podemos encontrar, mas esta forma primária – tal como as próprias capacidades de ressurgimento do primitivo no Homem que encontramos na obra de arte – no próprio fenómeno iconoclasta, é exatamente esta o princípio chave de qualquer destruição da arte: a repressão; de si mesmo, de uma realidade cuja existência já não é permitida, de algo que nunca deveria ter sido retratado, da memória que deverá cessar de existir.

Isto reflete-se igualmente nas instâncias mencionadas neste capítulo, onde a irracionalidade avassala estes indivíduos e leva-os a cometer estes crimes para com a obra de arte; estes racionalizam as suas ações, atribuindo-as quase a causas ilusionais, psicológicas ou até mesmo quase esotéricas ou

⁵¹ HUYGHE, René. “O poder da Imagem”, Edições 70, 2009. p. 151.

⁵² Cf. Gary Alan FINE. “Crimes against Art: Social meanings and symbolic attacks”, Empirical Studies of the Artes Vol. 3(2), University of Minesota, Baywood Publishings, 1985. p. 136.

⁵³ KANDINSKY, W. “Do espiritual na Arte”, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987, 11a edição, 2017, p. 22.

religiosas, mas esta repressão inicial encontra-se lá; tal como o próprio fenómeno iconoclasta, assumindo a máscara de outros aspetos de natureza mais pessoal. A arte é a primeira expressão do Homem, o que lhe dá uma relação de carácter íntimo com esta, trazendo-o para o seu estado mais primitivo; com isto, pode-se afirmar que a iconoclastia é a reação humana mais primitiva perante a obra de arte.⁵⁴

Na primeira instância, Toth afirma-se como o artista ou representado, estando assim nas suas mãos a justificação ou razão para a destruição da obra; neste caso – tal como no seguinte – temos aqui inicialmente um raciocínio proveniente de alguém que sofre de algum tipo de distúrbio mental e não consegue processar devidamente ou até estabelecer uma comunicação direta com a obra de arte; desta forma, e também devido ao seu frágil estado psicológico, a parte do seu subconsciente mais primitivo leva-o a agir contra a obra de arte, enquanto que o seu estado mental lhe permite encontrar uma justificação que se poderá considerar mais racional do que a simples aversão à experiência sentimental que a obra lhe poderá ter despoletado.

Novamente, relembremos Freedberg no capítulo anterior:

*“A minha preocupação com essas respostas que são fruto da repressão, assim o são, pois, demasiado embaraçosas, rudes e primitivas, porque nos tornam conscientes da nossa familiaridade com o iletrado, o primitivo e subdesenvolvido; é por causa dessas raízes psicológicas que preferimos a ignorância.”*⁵⁵

Mesmo confrontados com esta instância, o nosso consciente reprime este retorno do estado humano mais primitivo, racionaliza-o e justifica-o, pois, as condições e normas sociais da atualidade não deixam espaço para este tipo de impressões ou comportamentos; retiramos a arte do seu lugar inicial, expondo-a no museu – um espaço educativo e desprovido de outros elementos que poderiam estimular este tipo de reação e no entanto esta permanece. Isto aponta para a importância da arte em si e da influência que tem no subconsciente humano, sendo a iconoclastia uma reação meramente humana, um reflexo de impressões que outrora acreditaríamos estarem esquecidas, mas a arte despoleta-as mas o nosso consciente – ciente do ambiente que o rodeia – reprime estes reflexos, sendo neste conflito que encontramos o ato iconoclasta.

O mesmo encontramos no caso da “*A Ronda Noturna*”: Wilhelmus de Rijk expressou o seu desejo de contemplar a obra de arte, e quando tal lhe foi negado ataca o objeto do desejo da sua contemplação. Aqui este ato inicial que experienciamos com a obra de arte foi-lhe negado, nesta possível reflexão de

⁵⁴ Cf. David FREEDBERG. “The Power of the Images: Studies In The History And Theory Of Response”, University of Chicago Press, 1991 p. 26.

⁵⁵ Idem.

um gesto de adoração da obra – iconofilia – o impedimento desta adoração leva-o a cometer a ação oposta; novamente tendo aqui uma impressão do subconsciente primitivo e a sua relação com a arte.

Mas nem todas as instâncias que encontramos de ataque a obras de arte são provenientes exclusivamente de reações subconscientes, e a escolha do caso de *“Ivan, o Terrível, e o Seu Filho Ivan em 16 de Novembro de 1581”* aponta-nos exatamente para esse outro elemento da ação iconoclasta em conjunto com esta ideia do subconsciente primitivo; a influência das próprias crenças individuais de Igor Podporin que são confrontadas pela realidade representada na pintura levam a um conflito interno, que resulta na danificação severa de uma das obras mais célebres da arte russa.⁵⁶ Isto devia-se a um movimento nacionalista que via figuras como a do Tsar como vítimas de fraudarias históricas, e que as atrocidades ou atos cometidos pelo monarca eram simplesmente uma fabricação da historiografia do ocidente de forma a censurar ou apagar certos aspetos da história russa.

*“Ivan, o Terrível, é considerado um dos governantes mais cruéis da história da Rússia: um tirano sanguinário e paranoico que matou seu próprio filho. Mas a figura do czar do século XVI passou recentemente por uma espécie de reabilitação moderna, alguns nacionalistas argumentando que a pintura em questão era na verdade parte de uma campanha de difamação estrangeira.”*⁵⁷

Podporin vendo-se confrontado com a imagem daquilo que poderá retratar um aspeto que vai contra os seus ideais, ataca-a de forma a apaziguar o conflito interno entre a realidade representada e as suas crenças pessoais.

A iconoclastia como uma expressão de uma reação psicológica, podemos afirmar ser o estado mais primordial do próprio fenómeno; é desta fundação assente na relação entre a arte e o contemplador, o próprio poder da arte sobre o Homem e a nossa relação com a própria criação artística que remonta para as origens da Humanidade. Com isto, através de todo um processo mental altamente psicológico, influenciado pelas experiências pessoais do iconoclasta, os seus ideais, as suas emoções ou repressão das mesmas, leva a esta atitude adoradora ou aversiva para com a imagem ou o objeto artístico.

A partir desta base de teor altamente psicológico, a iconoclastia transforme-se, evolui tal como a nossa perspetiva e interpretação da arte evolui e se altera ao longo do tempo; adotando através da figura do iconoclasta diversas vertentes ou facetas onde se poderá enquadrar; assim a iconoclastia adapta-se igualmente à própria condição humana bem como a realidade onde se insere. Partindo desta ideia

⁵⁶ Cf. Rory SMITH. “Man attacks 'Ivan the Terrible' painting with a pole in Moscow”, CNN, 2018. Disponível no link: <https://edition.cnn.com/style/article/ivan-the-terrible-painting-attack/index.html> (Consultado pela última vez a 09/08/2022)

⁵⁷ Cf. Luke HARDING. “Ivan the Terrible painting 'seriously damaged' in pole attack”, The Guardian, 2018. Disponível no link: <https://www.theguardian.com/world/2018/may/27/famous-russian-painting-of-ivan-the-terrible-seriously-damaged-in-pole-attack> (Consultado pela última vez em 09/08/2022)

inicial, os capítulos seguintes irão ser dedicados às facetas iconoclastas mais predominantes na nossa realidade, muitas destas sendo ainda perpetuadas das mais diversas formas ora subtilmente, ora abertamente aos olhos do restante público.

A iconoclastia como uma ferramenta política

Estabelecendo o fenómeno iconoclasta como um sintoma de mudanças de carácter histórico leva-nos ao estudo de instâncias onde podemos observar a presença do próprio fenómeno ao longo da história. Mas também como o próprio fenómeno em si, também a própria faceta da iconoclastia como uma ferramenta política é dotada da sua metamorfose própria que se molda nas circunstâncias políticas onde é encontrada. Neste contexto a iconoclastia assume o seu papel mais extremista e radical, é a prova definitiva de uma mudança irreparável, de um caminho pelo qual não se pode voltar mais atrás; é igualmente neste contexto um símbolo de rutura quer com as próprias ideologias ou representações do antigo poder.

A primeira instância onde podemos observar a iconoclastia como uma ferramenta política é para muitos autores, a Revolução Francesa; considerada como um dos momentos mais drásticos na história da arte tanto na destruição como na preservação de obras. Com o estalar da revolução e a execução dos monarcas, havia uma necessidade de rutura para com a sombra do Absolutismo, mais concretamente para com a imagem ou memória deste.⁵⁸

*“A importância do simbolismo dos objetos e a sua manipulação durante a revolução pode ser relacionada (...) com a sua importância no Antigo Regime.”*⁵⁹

Mas antes sequer da data da Tomada da Bastilha, Gamboni conta-nos que já existiria uma tentativa de deslegitimação do poder do Antigo Regime através da dessacralização da imagem deste; símbolos de poder eram alvos de atos de vandalismo⁶⁰ que visava destruir a imagem de uma França feudal que não se inseria na nova realidade política da república; desta forma, temos aqui a iconoclastia como uma ferramenta política, através da destruição da imagem como sinal de rutura para com as ideologias ou antigos regimes.

⁵⁸ GAMBONI, Dario. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 46.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem, p. 48.

Este ciclo apresentado no capítulo anterior ainda é de certa forma relevante, sendo esta faceta política parte desse mesmo ciclo: apesar da aparente ausência da iconofilia, a mesma está certamente presente nas imagens associadas a regimes derrubados, estas teriam sido também adoradas tal como qualquer obra de arte, mas no lugar da conexão estritamente emocional temos igualmente uma conexão mais direcionada para a representação ou associação a valores ou ideais políticos na imagem do regime. Com isto, a iconoclastia neste caso pode também ser visto como dotada de uma faceta mais radical: a aversão à imagem é a aversão a ideologias políticas, a transmissão de uma mensagem de rutura final para com o passado.

A iconoclastia é neste caso uma demonstração definitiva de mudança, de rutura e irreversibilidade para com o passado, a transmissão da afirmação de uma narrativa favorecedora de novas ideias, um sinal de mudança. Assim; a destruição da imagem é vista como algo necessário, como um “golpe definitivo” no passado, o *vandalismo revolucionário* como nos mostra Choay, ao contrário de momentos como os que encontramos no contexto da Reforma, a iconoclastia da revolucionária apresenta-se como mais literal, extrema e também dotada de um lugar de necessidade.

A ideia da destruição da imagem do Antigo Regime através da iconoclastia iria para além da simples destruição da imagem, a iconoclastia política - neste caso um traço típico da Revolução Francesa - é também um de necessidade: a ascensão de um novo regime implicava diversas vezes a existência de fundos para poder consolidar o seu poder; neste caso, a iconoclastia revolucionária francesa provinha também da necessidade de fins monetários no contexto de uma França dizimada não só por uma crise política, mas também por fome, pobreza e doença: a necessidade de riqueza era maior do que o dever de preservação da arte, isto nos afirma Choay, que aponta esta faceta da iconoclastia revolucionária:

*“Compreender esta atitude reactiva exige que o vandalismo ideológico seja distinguido das outras formas de destruição do património histórico, surgidas com a Revolução, paralelamente à conservação primária. Com efeito, não deve ser confundido nem com as destruições nem com as destruições resultantes de atos privados, nem com as destruições ordenadas pelo Estado Revolucionário, mas associados a fins puramente económicos e não ideológicos.”*⁶¹

Ambas as facetas são igualmente relevantes para a iconoclastia da revolução: ambas transmitem esta ideia de deslegitimação do poder e da imagem do Antigo Regime através da destruição desta quer simplesmente para demonstrar a rutura para com este como por fins monetários, apesar de ambas

⁶¹ CHOAY, Françoise. “Alegoria do Património”, Edições 70, Lisboa, 1999. p. 111.

as ações apresentarem conotações diferentes, ambas são vertentes da iconoclastia política e da Revolução.

*“A falida Assembleia Legislativa não só decretou a fundição de pratarias e de relicários, como transformou em canhões os tectos de chumbo ou bronze das catedrais (...) e de igrejas.”*⁶²

Mas nem todos os objetos destruídos o eram simplesmente pela sua utilidade, as demonstrações de poder e símbolos do Antigo Regime eram destruídos ou danificados, mas nunca ocultados do público; a sua destruição era maioritariamente simbólica no sentido em que a permanência destes símbolos nos olhos do público transmitia uma ideia de afastamento do passado e da antiga sociedade. Assim, estas imagens são destruídas pois não favoreciam os novos ideais ou narrativas da nova ordem social e política, desta forma a destruição destas é necessária. Teorias como as de Jean-Jacques Rousseau que defendia a iconoclastia para com os monumentos do Antigo Regime como uma substituição *“do monumento da vaidade pela utilidade”*⁶³.

*“Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados por ordem ou com consentimento dos comités revolucionários são-no enquanto expressão de poderes e de valores desprezados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pela feudalidade: manifestação de rejeição face a um conjunto de bens cuja inclusão macularia do património nacional, impondo-lhe os emblemas de uma ordem terminada.”*⁶⁴

A opulência era usualmente associada ao Antigo Regime, a opulência era também uma demonstração de poder e estatuto social; com isto, qualquer obra, objeto ou escultura que era vista como uma arte associada a retóricas de poder e hierarquia era destruída; qualquer objeto com símbolos de estatuto ou poder era igualmente dizimado, apelando-se assim a uma ideia de igualdade social.

*“(...) Torres poderiam ser condenadas como inimigas da igualdade, as suas cinzas misturadas com o pó para produzir o belo efeito da perfeita igualdade.”*⁶⁵

A iconoclastia e o vandalismo visavam igualmente a transmissão da ideia de irreversibilidade, constituindo-se como uma tentativa de quebra da moral dos possíveis apoiantes do Antigo Regime; a iconoclastia da Revolução tinha desta forma, diversas facetas: de incitação, intimidação, de quebra

⁶² Ibidem, p. 112.

⁶³ Cf. Dario GAMBONI. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 50.

⁶⁴ CHOAY, Françoise. “Alegoria do Património”, Edições 70, Lisboa, 1999. p. 113.

⁶⁵ GAMBONI, Dario. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 51.

com o passado e também utilitária - sobretudo na questão de aquisição de fundos - uma faceta que iremos encontrar na maioria das instâncias neste contexto.

*“Iconoclastia teve um papel em todos os estados do processo Revolucionário - para o albergar, para incitar convicção, medo e para demonstrar a mudança como algo irreversível.”*⁶⁶

A criação de justificações jurídicas que suportam este tipo de ações contribuem para a noção da iconoclastia como uma ferramenta necessária para a mudança: a finitude e a suposta necessidade desta; a destruição da arte é vista como algo fundamental para a estabilização de um novo regime, e da completa destruição do anterior; era um reflexo também da transição de uma Europa feudal para uma Europa republicana, era um reflexo da rutura com o seu passado monarca; daí a quebra com a imagem que demonstrava e representava este passado e esta estética era vista como dispensável e obsoleta.

*“Era a sua pertença a um estado do mundo obsoleto, em termos técnicos e estéticos.”*⁶⁷

A Revolução Francesa pode ter pavimentado o caminho que a iconoclastia tomaria na sua faceta política, contudo esta faceta iria novamente transformar-se quer pelos planos do Nazismo na busca pela sociedade ariana perfeita, pela brutalidade das Grandes Guerras e pela ascensão e queda do estalinismo.

Igualmente contribuidor para o estudo da iconoclastia no seu âmbito mais político foi a sua presença na Alemanha Nazi, através da teoria da Arte Degenerada que trouxe não só a destruição de diversas obras de arte como também até o esquecimento de diversos artistas através da apreensão e destruição das sua obra; sendo alguns destes nomes certamente pouco conhecidos no mundo atual da História da Arte, a sua memória confinada às poucas peças que sobreviveram às mãos do Nazismo. Estas ações iconoclastas estenderam-se também para além das fronteiras alemãs, a destruição de arte às mãos dos nazis sendo realizada não só dentro do seu contexto nacional, como nas nações que ocuparam; neste sentido a *Entartete Kunst* era a justificação para este tipo de ação iconoclasta.

O termo Arte Degenerada não é no entanto uma invenção ou conceito Nazi: o termo surge-nos inicialmente no século XIX pelo filósofo Friedrich Schlegel (1772-1829) quando este denomina a arte da Antiguidade Tardia como arte degenerada, sendo neste contexto o termo sinónimo de *“arte a sair do estilo”*⁶⁸; o termo é encontrado novamente em 1853 na obra *“Ensaio sobre a desigualdade*

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Cf. Stephanie BARRON. “Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany”. Nova York: Harry N. Abrams, 1991. p. 42.

das raças humanas” escrito por Joseph Arthur Comte de Gobineau (1816-1882) onde o termo é utilizado com um sentido pejorativo: aqui encontramos ideias que mais tarde iriam influenciar tremendamente os ideais Nazis da raça ariana - bem como ideais mais xenófobos verificáveis até na atualidade - neste ensaio temos exposta a ideia de que nenhuma verdadeira civilização surgiu sem iniciativa do que é intitulado como a “raça branca”; que a mistura de raças era algo inevitável que iria levar a raça humana a entrar em degeneração e subsequentemente perderia as suas capacidades físicas e intelectuais.⁶⁹

Este ensaio foi aceite, apoiado e readaptado por diversos outros filósofos ao longo do século, que ora encorajaram ou acrescentam aspetos à teoria apresentada; algo que se reflete igualmente na receção pública da arte moderna: no ano de 1928 Paul Schulze-Naumburg defende a naturalização das convenções tradicionais de representação do corpo humano e aponta a arte moderna - que neste período era inspirada pela arte primitiva em obras como as de Pablo Picasso (1881-1973) ou Piet Mondrian (1872-1944) - como “deformada” associando esta através do uso de fotografias a deformidades genéticas na sua obra *“Arte e Raça”*⁷⁰; em 1983 Max Nordeau tenta provar na sua obra *Entartung*⁷¹ que a degeneração da arte estaria relacionada com a degeneração do próprio artista, algo que eventualmente o partido Nazi seguiria à letra, incluindo outras mesmas teses deste autor.

Com isto, segue-se a perseguição aos artistas cujas obras não seguiam estes mesmos ideais estéticos e artísticos defendidos pelo partido Nazi, estas obras sendo retiradas de museus, instituições e até espaços públicos para serem destruídas. Quando o decreto *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum* (Contra a cultura negra, a favor do nacionalismo alemão) é emitido em Abril de 1930⁷², foi o ponto de partida para o ataque a artistas cujas obras eram vistas como “não alemãs” bem como a dissolução da Escola de Arte Bauhaus, o pilar da modernidade alemã.

Em Julho de 1937 é ordenado que todos os museus, instituições e exposições públicas informassem o governo de obras que representassem a “*decadência cultural*”⁷³, com esta ordem foram confiscadas cerca de setenta e dois quadros, duzentas e noventa e seis aguarelas, novecentas e vinte e seis gravuras e seis esculturas somente da Hamburger Kunsthalle nesse mesmo mês.⁷⁴ Foram também retirados mais de mil objetos das coleções de arte da cidade de Dusseldorf; também

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

⁷³ Cf. John Minnion. “Hitler's List: an Illustrated Guide to 'Degenerates’”. Liverpool: Checkmate Books, 2005. p. 67.

⁷⁴ Idem.

empréstimos de coleções privadas não estavam a salvo desta perseguição à obra de arte, sendo também estas obras confiscadas e destruídas. Mas somente a sua destruição não bastava para lembrar a população da verdadeira arte da raça ariana; algumas das obras apreendidas são expostas ao público em Munique nesse mesmo ano acompanhadas de fotografias de indivíduos com deformações ou deficiências, o que incitava os visitantes ao repúdio e à ridicularização da arte moderna - reduzindo assim, esta arte ao absurdo e à deficiência mental - sendo este o golpe final à modernidade no contexto alemão através da exposição de seiscentas e cinquenta obras confiscadas de trinta e dois museus por toda a Alemanha.⁷⁵

Esta exposição é também um ato em si iconoclasta ou até uma consequência deste: deslegitima a arte moderna associando-a a conotações ou aspetos negativos da sociedade alemã, incita o repúdio e ridicularização da corrente artística, associando-a aqueles menos dotados de capacidades cognitivas ou com distúrbios mentais, apresentando este estilo artístico como um associado à decadência da mente humana e da humanidade. (*vide* fig. 7) Neste contexto, a iconoclastia apresenta-se essencialmente como uma ferramenta política, mas também uma de opressão para com a expressão artística. A sua prévia associação com a rutura de um passado ao qual não se pode mais retornar, e cuja memória nunca deveria ter existido é novamente aqui encontrado; mas enquanto que na instância anterior a iconoclastia é usada como uma ferramenta de reforço da ideia de um passado obsoleto para o qual não se pode retornar; no contexto Nazi, a iconoclastia visava a opressão das minorias, de reforço de ideais xenófobos e de supremacia racial através de ideais estéticos: a arte é tanto adorada como menosprezada; quando esteticamente apelativa a estes ideais é aplaudida, exposta utilizada e também como propaganda; quando não corresponde a estes mesmos ideais é vista como degenerada, como deformada, como sintoma da degeneração do artista e da raça humana.

A iconoclastia que encontramos no contexto Russo é igualmente uma vertente quase exclusivamente política. Tal como no caso da Revolução Francesa, novamente temos aqui a ideia de substituir um símbolo por outro - algo que parece ser típico da faceta iconoclasta neste tipo de contexto. Ainda que, no caso de Lenin (1870- 1924), estes monumentos teriam tido um tratamento mais legislativo e por consequente menos destrutivo que o que encontramos em França.

O decreto de Lenin sobre os “monumentos da república” em Abril de 1918⁷⁶ declara que todos os monumentos que tivesse alguma alusão ao Czar e “aos seus servidores” que não tinham qualquer valor histórico ou artístico fossem removidos do olhar público para que fossem guardados ou

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Cf. Dario GAMBONI. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007. p. 74.

reciclados; foram também criadas Comitivas cujo propósito seria decidir e organizar a criação de monumentos para comemorar a “Nova Rússia” e a revolução: com esta ação não foram só substituídos ou removidos monumentos como placas com os nomes de ruas foram alteradas, inscrições foram censuradas ou removidas.

“(…) O seu decreto requeria que os monumentos fossem removidos e os primeiros modelos das suas primeiras substituições fossem exibidas no festival de Maio.”⁷⁷

Temos aqui novamente esta noção de rutura para com o passado Czarista e os seus monumentos ou imagens; mas ao contrário do que encontramos na Revolução Francesa aqui a iconoclastia aparenta ser mais metódica, organizada e até mais legislada que no caso Francês. Neste contexto não encontramos a iconoclastia como uma ferramenta de intimidação para com os apoiantes do Czar, mas sim como uma ferramenta que propulsiona a mudança através da destruição da imagem: é a iconoclastia da rutura para com o Czar, da mudança e da estabilização dessa mesma mudança através da imagem.

Há que salientar que há aqui uma certa sensibilidade para com os monumentos removidos: nem todos são destruídos completamente ou reciclados; alguns são guardados em depósitos longe dos olhares do público o que leva à ideia de que apesar de haver uma necessidade de estabelecer-se a república na Rússia, há também uma certa sensibilidade quanto à preservação da sua história e dos seus monumentos históricos; não ignorando o seu passado mas estabelecendo a ideia geral de rutura com este através da ocultação dos monumentos do olhar do público: há uma igual necessidade de rutura com o passado mas de preservação deste como símbolo triunfante de vitória.

A arte da revolução é certamente uma arte que alude a esta ideia de arte de culto, sobretudo para com a imagem dos revolucionários, que tal como na própria França, podemos encontrar neste contexto de uma forma bastante semelhante; sobretudo no retrato: a memorização do rosto dos revolucionários era imperativa neste tipo de contextos através da sua retratação em monumentos, do seu nome imortalizado em ruas ou edifícios ou da elaboração de retratos para uma esfera mais privada; os retratos do Czar e dos “seus servidores” eram lentamente substituídos pela imagem dos revolucionários e a sua associação à mudança, ainda que o mesmo processo não fosse aplicado da mesma forma: enquanto que monumentos alusivos aos Czares Alexandre II e Alexandre III tivessem sido removidos da esfera pública, outros como o monumento de Pedro o Grande em S. Petersburgo,

⁷⁷ Idem.

encomendado pela czarina Catarina II foi preservado e manteve-se como um símbolo de arte escultórica nacional.

Mas este processo de transição da imagem para uma imagem de culto não foi algo necessariamente planejado pelos Bolcheviques: o afastamento para com a Igreja Ortodoxa tinha sido aparente durante o processo de instalação da república, com a morte de Lenin em 1924 e o conflito entre os próprios Bolcheviques sobre a embalsamação do seu corpo era uma de afastamento da prática veneração de relíquias que encontramos nas práticas eclesiais Ortodoxas através da veneração do cadáver de Lenin e a insurreição de figuras como a de Stalin através do uso e da alusão ao catolicismo e às suas imagens: neste processo, tanto a imagem de Lenin como a de Stalin se tornam imagens de culto na realidade soviética; mais tardiamente outras imagens seguiram esta mesma narrativa como as imagens de líderes e heróis revolucionários cujo retrato foi escolhido para ser imortalizado em monumentos; havendo aqui novamente esta substituição de uma imagem ou símbolo político por outro. Não há desta forma uma completa negação do passado histórico no contexto da iconoclastia da Revolução Russa, mas sim uma alusão ao triunfo da revolução através da ocultação de monumentos do antigo regime czarista.

Contudo, nem todos os casos iconoclastas com alguma faceta ou vertente política foram exclusivos de uma nação ou revolução: uma das maiores instâncias de chacina humana através do uso de armas de destruição maciça, a completa destruição de cidades ou nações trouxe para a iconoclastia uma faceta mais destrutiva. A destruição de monumentos era agora em grande escala, as armas de fogo e os bombardeamentos aéreos deixando quase nula a existência destes no espaço de alguns minutos.

*“Enquanto que prévios ataques a edifícios e monumentos marcantes tinham sido esporádicos e seriam sujeitos a um período de algum esforço e tempo, no século XX cidades inteiras foram destruídas; enquanto que ataques prévios incluíam a desfiguração de monumentos, pinturas, e livros, no século XX museus, galerias e bibliotecas eram completamente destruídas.”*⁷⁸

Desta forma, a iconoclastia do século XX pode ser entendida como algo adjacente da destruição em massa, e caracterizada por dois atributos distintos: o primeiro devido ao acesso a armas de destruição maciça que foram criadas através da produção industrial de armas e do conhecimento que esta produção contribuía para as práticas iconoclastas; e segundo, a destruição em massa - ou o que Jason Noyes denomina como *“iconoclastia industrial”*⁷⁹ deixa de ser confinada a conflitos civis ou

⁷⁸ NOYES, Jason. *“Striking Images. Iconoclasms Past and Present”*. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013. p. 130

⁷⁹ Idem.

religiosos locais - como encontramos nos séculos anteriores - sendo agora este conflito sendo agora internacional, a iconoclastia desta forma operando de uma forma mais intrínseca com as práticas da Guerra Mundial.

A destruição da Europa era vista como necessária para o renascimento desta para uma nova era de modernidade ⁸⁰ a destruição em massa e a morte eram vistas como danos colaterais da insurreição de uma civilização melhor a guerra era vista como uma purificação da Europa e a evidência do declínio de ideais propagados por nações de carácter mais imperialista, bem como a degeneração da sociedade europeia; algo que corresponde às narrativas apocalípticas propagadas pelos oficiais dos exércitos. A capacidade de bombardeamento aéreo e o acesso a tecnologias que permitiam a destruição rápida e eficiente permitem a prática daquilo que Robert Bevan denomina como “*destruição da memória*” ⁸¹ o ataque a monumentos ou edifícios históricos era agora mais do que um dano colateral, mas uma forma de desmoralizar o exército inimigo.

*“(...) o maior princípio de qualquer guerra é a de aniquilar completamente o inimigo, a sua história e o seu ambiente o mais possível.”*⁸²

Este processo de destruição é mais encontrado, mais concretamente no lado Nazi e na sua tentativa de aniquilação do leste europeu através da destruição das suas cidades, monumentos e testemunhos histórico-culturais, em cidades alemãs destes territórios como Posen, Danzig os símbolos e imagens de identidade polacas são destruídos, mas em cidades como Varsóvia arte e artefactos alemães são retirados para que as cidades sejam completamente destruídas. A iconoclastia da Segunda Guerra Mundial foi uma de total aniquilação para a reconstrução total de uma Europa e de uma sociedade europeia de diferentes valores; esta era também um instrumento de desmoralização e de destruição da história e da memória do inimigo através do ataque direto ao seu património histórico.

Contudo, as instâncias iconoclastas e os ataques para com a memória e os seus testemunhos na história não terminam com a instalação da paz após a Segunda Guerra Mundial. O Estado Islâmico, previamente denominado como Estado Islâmico do Iraque e do Levante ou Estado Islâmico do Iraque e da Síria, uma organização jihadista islamista, surge no contexto que pode ser bastante semelhante ao surgimento do Cristianismo, séculos antes: ambos surgiram durante um período de guerra, num contexto de instabilidade social e política; o Estado Islâmico promoveu união, conquista, de certa

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Ibidem, p. 133.

⁸² Idem.

forma, estabilidade perante um líder e ideologia; autoproclamando-se como um califado sob a liderança de Abu Bakr al-Baghdadi. Com isto, a conversão da população do território conquistado ao Islamismo e a subsequente imposição de um estilo de vida de acordo com a interpretação sunita da religião e sob a lei charia, o que remete brevemente para a ideologia cristã mencionada anteriormente a ideia com uma natureza semelhante: a criação de uma nova sociedade com uma nova ordem social, história e valores.⁸³

O Estado Islâmico iria começar uma longa campanha contra o passado do território que ocupava, no entanto, ao contrário do que se teria passado previamente, a humanidade não ficaria de braços cruzados enquanto assistia à destruição do seu passado, fazendo todos os possíveis para o salvar; o historiador de Direito Internacional, Luis Pérez-Prat Durbán, analisando a legislação da qual dispomos atualmente (mais concretamente as leis que suportam o Tribunal Penal Internacional) de forma a enfrentar o flagelo e destruição da obra de arte pelo Estado Islâmico no complexo monumental de Palmira bem como em todo o Património Histórico e Arqueológico da Síria e do Iraque.⁸⁴

Infelizmente, nem tudo pode ser salvo da destruição fanatizada perpetrada pelo Estado Islâmico, alguns destes testemunhos do passado sírio, tendo caído nas suas mãos e subsequentemente destruído para promover uma nova história, uma história onde o Estado Islâmico é o vencedor, o conquistador e o salvador; ocultando a presença de uma história que indicasse o marco de uma civilização sofisticada como a Assíria, que não teria lugar na sua narrativa de propaganda. A “*Limpeza Cultural*”, termo criado e perpetrado pelo Estado Islâmico trata-se da erradicação de tudo o que não se insira na herança islâmica, independentemente se sejam locais arqueológicos, monumentos, património histórico, obras de arte, artefactos ou literatura; se tais não pertencessem herança islâmica (precedendo ou simplesmente se remetessem para uma outra cultural ocidental, como a greco-romana por exemplo) teriam de ser destruídas. Assim por conflitos armados e execuções, nem todas as perdas foram vidas humanas, mas também cultural, um passado histórico dizimado pelas investidas fanatizadas do Estado Islâmico.

⁸³ THOMPSON, Nick; SHUBERT, Atika, “The anatomy of ISIS: How the 'Islamic State' is run, from oil to beheadings”, CNN, 2015, disponível no link: <https://edition.cnn.com/2014/09/18/world/meast/isis-syria-iraq-hierarchy/index.html> (Consultado pela última vez a 17/07/2022).

⁸⁴ ARRAF, Jane, “Islamic State seeking to delete entire cultures UNESCO chief warns in Iraq”, The Christian Science Monitor, 2014, disponível no link <https://www.csmonitor.com/World/Middle-East/2014/1108/Islamic-State-seeking-to-delete-entire-cultures-UNESCO-chief-warns-in-Iraq> (Consultado pela última vez em 17/07/2022).

*“As miras do grupo extremista islâmico começaram a apontar-se para monumentos históricos no final de fevereiro, quando irromperam pela biblioteca pública de Mosul, cidade no norte do Iraque, controlado pelo EI desde junho de 2014, e queimaram milhares de livros — entre os quais manuscritos que constavam na lista de raridades da UNESCO.”*⁸⁵

Este rasto de destruição, infelizmente, não teria ocorrido na cidade de Palmira, tendo sido um cenário recorrente por diversos pontos ocupados pelo Estado Islâmico. A cidade de Hatra, declarada como Património da Humanidade pela UNESCO foi também alvo do grupo iconoclasta, localizada a 80km de Mosul, o local arqueológico foi saqueado e depois destruído pelo grupo, as mesmas muralhas que protegeram a cidade dos Romanos séculos antes, caíram em minutos para o Estado Islâmico; seguiu-se Ninrude, uma cidade Assíria situada a 18km de Mosul, onde buldózers foram utilizados para demolir os templos (*vide* fig. 8), um ato considerado pelas Nações Unidas como um crime de guerra, as estátuas destes templos destruídas sob o pretexto de serem “ídolos falsos” que devem ser destruídos, uma narrativa curiosamente semelhante à cristã séculos antes. Muitos dos artefactos saqueados pelo grupo iconoclasta seriam vendidos no mercado negro, enquanto outros conseguiram ser salvaguardados e protegidos por diversas instituições europeias. Este ato, condenado por muitos foi declarado por Irina Bokova, na altura a dirigente da UNESCO bem como diversos arqueólogos que viram os testemunhos de uma civilização poderosa como Assíria ser completamente dizimada.

*“A destruição deliberada da herança cultural constitui-se como um crime de guerra. Não há qualquer justificação política ou religiosa para a destruição da herança cultural da humanidade.”*⁸⁶

Segundo as fontes locais, o Estado Islâmico terá destruído mais de trinta templos e quinze mesquitas somente na região de Mosul. Por hoje, o Estado Islâmico teria triunfado, mas a memória de muitos que tiveram a oportunidade de visitar estes testemunhos da história da humanidade dá vida a estas obras de arte - cuja ação humana levada a cometer estes atos de atentado para com a sua própria história – felizmente poderá impedir o seu esquecimento nas páginas da nossa história que virá a ser escrita.

A iconoclastia política é a mais comum e também a mais mortífera para a história da arte, capaz de destruir completamente a memória e testemunho artístico do passado; é também a faceta mais comum que podemos encontrar do fenómeno ao longo da história, que até hoje é perpetuada por diferentes instâncias ao longo da história por diversos regimes como uma ferramenta de

⁸⁵ POMBO, Diogo, “O património da Humanidade que o Estado Islâmico já destruiu”, O Observador, 2014, disponível no link: <https://observador.pt/2015/03/09/o-patrimonio-da-humanidade-que-o-estado-islamico-ja-destruiu/> (Consultado pela última vez em 17/07/2022).

⁸⁶ <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-31760656> (Consultado pela última vez a 17/07/2022).

desmoralização, de rutura para com a história, de mudança definitiva, de quebra de ideais e normas sociais.

A iconoclastia como uma forma de censura

Até agora nesta redação foi mencionado apenas a completa destruição de uma imagem ou obra de arte, e todo o processo mental que leva à sua destruição; com isto, a destruição de arte ou o ataque a esta nem sempre é algo primitivo, uma reação de uma instinto puramente humano; havendo outras instâncias onde a iconoclastia inicia-se subtilmente, através de outros métodos que vão escalando até à subsequente destruição da obra. Com isto, o capítulo seguinte irá focar-se não só no paradoxo entre censura e iconoclastia; como no próprio ato de censura de uma obra de arte como um fenómeno iconoclasta em si e como uma das inúmeras respostas para com uma obra de arte no seu espaço.

“Qualquer ato de censura é um ato iconoclasta. Juntos constituem um dos mais antigos paradoxos da criação e figuração de imagens.”⁸⁷

Toda a criação artística apresenta-se como um paradoxo: tanto desejamos a materialização de algo que o criamos, mas ao mesmo tempo que o criamos tememos o que essa obra pode despoletar no nosso *pathos* é esta a dualidade da arte, da sua criação e da sua possível destruição.

Mas o que acontece antes dessa possível destruição da obra? A aversão da imagem não a condena, inicialmente à destruição; a iconoclastia total de uma obra é usualmente acompanhada de uma mudança histórico-social que se reflete na destruição da arte associada a realidades prévias; antes disto temos a censura - a subtil ocultação da imagem ou de um dos seus atributos - o sintoma de uma necessidade humana de controlo sobre o próprio poder da imagem sobre o público, é esta a essência da censura da arte, é o medo daquilo que esta pode despoletar, ou da imagem que pode transmitir; é uma tentativa de controlar a imagem e os seus contempladores.

“Não há ilustração mais clara das dimensões sociais da imagem que podemos encontrar nas histórias de iconoclastia e censura - mais particularmente onde estas se correlacionam. Estas

⁸⁷ FREEDBERG, David. “The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm”, social research Vol. 83: No. 1, 2016. p. 67.

ilustram a junção entre o cultural e o político; demonstram como o estético se torna mais social; e como o psicológico e o social se intercetam na motivação da resposta à imagem.”⁸⁸

Com isto, a censura da mesma forma que a iconoclastia corresponde a normas sociais, refletindo as mesmas, sendo este tipo de resposta, como já previamente mencionado, uma demonstração de rutura para com estes aspetos. Mas a censura tem também - tal como a iconoclastia - outra faceta, uma mais supersticiosa, mais centrada nos próprios medos da mente humana na contemplação, de uma imagem ou objeto artístico: monges censuraram o rosto de Satanás nas suas iluminuras pois temiam o poder ou a influência que a imagem deste poderia causar no leitor, as pinturas de Miguel Ângelo no teto da Capela Sistina foram imensamente criticadas pela escolha de representação do artista, maioritariamente devido à nudez e à natureza chocante da imagem.

Com isto a censura apresenta-se com diversos aspetos, que estão intrinsecamente ligados com o fenómeno iconoclasta: a primeira uma de resposta para com a mensagem que a imagem pode transmitir, e quando esta mesma mensagem se apresenta como demasiado chocante, sexualmente apelativa ou simplesmente indevida a imagem é censurada, devendo ser ocultada, coberta ou alterada para que possa ser novamente contemplada pelo público; a segunda é uma muito mais intrínseca com a condição humana, previamente encontrada na Antiguidade ou até na época medieval, a de censura da imagem de forma a controlar ou nulificar os poderes ou influências que esta pode ter no seu contemplador.

Contudo, é necessário também apontar que apesar de estes aspetos se apresentarem como distintos, ambos são apenas uma única resposta que é acompanhada por dois processos mentais diferentes que refletem o contexto sociocultural do seu tempo bem como as práticas imagéticas de um certo período. Desta forma, o objetivo da censura é o de transformação da obra de arte ou do objeto artístico para algo que possa melhor corresponder a certos ideais ou normas sociais: quando esta transformação não é conseguida o objeto é atacado e subsequentemente destruído.

A censura é também quase sempre associada a movimentos políticos, a regimes autoritários ou a ideologias radicais; ainda que este possa ser o caso, a censura da imagem vai para além das diferentes facetas, ideologias e metodologias políticas; a censura é talvez a forma iconoclasta mais subtil que poderemos encontrar na atualidade estando presente em diversas instâncias do próprio *art world* – que podemos encontrar – e até mesmo das próprias

⁸⁸ Idem.

práticas museológicas de algumas instituições; como foi o caso polêmico da exposição de Robert Mapplethorpe intitulada “*Robert Mapplethorpe: Pictures*” na Fundação Serralves em 2018, onde a fotografia do nu foi devidamente censurada e considerada explícita, o que deu à criação de salas de acesso interdito.⁸⁹

Neste sentido, no que se toca a práticas iconoclastas de censura, a mais comum parece ser a que é executada para com a nudez: obras de arte que representam o nu, sobretudo o nu feminino mesmo que contenham ou não algum cariz pornográfico acabam por ser censuradas pelo público; as figuras são cobertas, vestidas, danificadas sendo esta danificação mais recorrente na representação do cabelo no feminino, considerado um símbolo de beleza, sedução e sensualidade na arte da Antiguidade.

Com isto, temos aqui a censura no sentido iconoclasta como um elemento repressor da própria percepção humana de uma obra de arte; como uma ferramenta de eliminação dos elementos capazes de despoletar alguma reação; a demonstração desta reação física desta reação física é vista como algo tabu, como algo fora da norma social, um comportamento visto como anormal.⁹⁰ Assim, a censura surge-nos como uma ferramenta não só de controlo da obra de arte e do que poderá despoletar, mas também como uma forma de impor normas ou parâmetros sociais para se estabelecer alguma noção de ordem.

Isto traduz-se em todo o ciclo iconoclasta ou no ciclo da própria interpretação e percepção da arte na mente humana, a censura leva eventualmente à iconoclastia, mas a própria censura é um ato iconoclasta por si mesmo; é a ação que precede a destruição de uma obra de arte, mas que também a danifica e ataca.

Mas nem todas as práticas de censura o são feitas devido às suas conotações pornográficas ou sensuais: na Reforma foram destruídas diversas imagens (ou ídolos) de santos e até mesmo a própria representação de Deus na obra de arte, que ia contra certos dogmas e passagens bíblicas. A representação imagética cristã era censurada e depois destruída, não só pelas suas associações como pelos sentimentos de idolatria que poderiam despertar:

⁸⁹ Cf. Maria João CAETANO. “Fotos explícitas, salas interditadas, diretor demissionário: o que se passa em Serralves?”, Diário de Notícias, 2018. <https://www.dn.pt/cultura/fotos-explicitas-salas-interditadas-diretor-demissionario-o-que-se-passa-em-serralves-9897963.html> (Consultado pela última vez a 18/07/2022)

⁹⁰ Cf. David FREEDBERG. “The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm”, social research Vol. 83: No. 1, 2016. p. 82.

“Sociólogos negligenciaram o estudo da censura, e os que estudam a censura não se focam nos conflitos sobre a arte.”⁹¹

É estabelecido através de diversos autores e estudos uma correlação entre censura e conflitos relativamente à arte; autores como Gans defendem que as controvérsias entre a arte e a obscenidade surgem quando a cultura e arte da “sociedade mais alta” é condenada por indivíduos nessa estatuto que consideram esse tipo de arte como algo imodesto ou perverso numa tentativa de retirar a pornografia - um meio propagado na classe mais baixa - de se estabelecer neste patamar social. Gans relembra-nos também da correlação entre os conflitos por razões morais e a ascensão de forças políticas que usam este tipo de controvérsias como uma ferramenta de angariação de mais apoiantes à sua causa.⁹²

Desta forma, a censura surge-nos como uma ferramenta de controlo social e político, mas este papel da censura na iconoclastia e o quanto esta faceta se integra na política que encontrámos no capítulo anterior é certamente um aspeto que deve ser diferenciado: primeiro, a censura antecipa, usualmente, qualquer tipo de iconoclastia pois a censura é uma tentativa de controlo da obra de arte e do efeito que esta poderá trazer para o público, enquanto que a iconoclastia é a aceitação da impossibilidade de controle deste poder e a subsequente destruição por não se poder controlar essa influência da arte; segundo, a iconoclastia política é usada como uma tentativa de rutura com um aspeto ou associações a um passado histórico ou um antigo regime ou ideais políticos, enquanto que a censura é uma tentativa de controle da perceção do público, ainda que eventualmente este tipo particular de iconoclastia se possa integrar num movimento iconoclasta político.

“A censura surge-nos quando encontramos certos cismas sociais entre distanciam comunidades umas das outras.”⁹³

Temos aqui então, outra faceta da censura: uma de sintoma de conflitos e cismas sociais, a obra de arte sendo o sujeito que mais reflete este tipo de conflitos: aquilo que um grupo social aceita como sendo representativo da sua cultura é censurada noutra onde este grupo social é visto como inferior ou marginal. Nestes casos, a censura é aqui já como mencionado previamente, uma ferramenta de opressão do outro; o passo para o patamar seguinte; a destruição do seu património artístico e da sua memória. A censura é também vista como uma

⁹¹ BEISEL, Nicola. “Morals Versus Art: Censorship, The Politics of Interpretation, and the Victorian Nude”, *American Sociological Review*, Vol. 58, No. 2, 1999. p. 146.

⁹² Idem.

⁹³ Ibidem, p. 147.

tentativa de criação de identidade de uma cultura ou estatuto social através da imposição de valores e por sua vez a censura de objetos artísticos que não correspondem aos valores desta sociedade.

“O desejo da sociedade mais alta de consumir arte e os discursos disponíveis para atacar e defender tal arte eram um produto de um contexto histórico-cultural particular.”⁹⁴

A censura é tal como encontramos no ciclo iconoclasta, uma quebra da comunicação entre o objeto e o observador, é a consequência da percepção humana das características do objeto artístico, tendo em conta o contexto no qual este é apresentado; mas ainda que inicialmente este objeto não seja destruído, haverá uma tentativa de controlo da narrativa, mensagem ou sensação que este objeto poderá apresentar no observador, daí procede-se à remoção ou alteração dos aspetos que refletem algo que o observador não se relaciona ou enfatiza, havendo esta subtil quebra de comunicação para com a arte.

“Os fatores salientes para o estudo da censura são a força retórica (que depende das características do artista, da audiência e do objeto em si) e a ressonância (como este objeto artístico ou cultural se insere na cultura onde é apresentado e como reflete certos aspetos culturais).”⁹⁵

Isto encontramos também na iconoclastia, mas esta apresenta-se como uma ação mais radical e mais definitiva de resposta à obra de arte: a destruição de uma obra via meios iconoclastas é - como foi mencionado previamente - uma ação definitiva de rutura com algo que já não deveria estar presente na realidade do iconoclasta. Assim sendo, a censura deve ser vista neste sentido como uma expressão subtil de uma ação iconoclasta ou até um sintoma desta mudança ou decadência de algum valor ou aspeto social.

Temos aqui novamente o contraste entre uma sociedade de alto estatuto e uma classe operária: o nu artístico é visto como arte na sociedade mais alta, sobretudo no que toca à pintura enquanto que a fotografia do nu - um tipo de arte normalmente mais acessível à classe operária - é visto como pornografia, ainda que ambos possam ser arte em média diferentes.⁹⁶ O nu artístico sempre foi um assunto controverso nos salões artísticos, quando acompanhado de motivos ou figuras mitológicas como Vénus é visto como uma obra de arte, como algo belo e que deve ser exposto e apreciado; mas quando o sujeito representado é algo mais comum, como é o caso de *Olympia* (vide fig. 9) pintado por Édouard Manet (1832-1883) em 1865,

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Cf. Ibidem, p.184.

onde a figura representada é a de uma prostituta, o nu torna-se algo controverso e que deve ser escondido ou censurado.

Apesar das suas associações à nudez ou à representação da sexualidade, a censura como um elemento iconoclasta encontra-se em diversas outras temáticas artísticas; no entanto, há que ter em conta que apesar destas, a censura do próprio corpo humano na arte e daquilo que a observação deste pode despoletar no público é sem dúvida a forma mais comum de censura que podemos encontrar no campo artístico.

*“O nu pintado quando exposto às mentes cultas de uma galeria, à qual pertence legitimamente, é diferente do que surge nas ruas na forma de uma fotografia.”*⁹⁷

Isto leva-nos ao próximo aspeto que irá ser mencionado no que toca à compreensão do papel da arte num meio social: a arte como uma forma de transmitir e reforçar valores sociais e/ou morais na sociedade; nesta perspetiva a arte deve ser reproduzida com ideais puros em mente, sendo a arte o pináculo de representação de certos aspetos morais com os quais o próprio observador se deve identificar e reproduzir; neste sentido, a arte é um meio de representação de valores morais e como tal, quando a arte não apresenta estes valores é censurada por não refletir estes aspetos na sua composição.

*“Quanto mais próximo a arte está do moralmente puro, mais alta é a sua consideração.”*⁹⁸

Isto é um aspeto que encontramos ao longo da história da arte, e mais concretamente do papel da arte como uma transmissão de certos aspetos: sociais, morais, familiares na sua composição e como estes se refletem no seu contemplador;⁹⁹ neste sentido, a arte tem um papel relevante na educação de uma sociedade, sendo a censura neste aspeto um reforço desse aspeto educacional que a arte poderá ter.

*“Hitler era um pintor sem sucesso (...) alguns membros do Partido Nazi apoiavam algumas atitudes mais drásticas para com a arte moderna, era o receio da decadência moral que se encontrava no centro das ideologias Nazis.”*¹⁰⁰

Uma outra faceta da censura como um aspeto iconoclasta, se não uma ação em si é a de silenciamento, maioritariamente do artista ou de um movimento artístico que representa

⁹⁷ Ibidem, p. 151.

⁹⁸ Cf. Richard BOLTON. “Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts”. New York: New Press, 1992. p. 35

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ GAMBONI, Dario. “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”, Reaktion Books, 2007. p. 37.

valores ou aspetos diferentes do que é considerado aceitável no contexto de algumas *Avant Gardes*, ou até no caso da Alemanha Nazi, por razões autoritárias: se o artista não se consegue adaptar ou obedecer estes parâmetros então a sua arte será censurada ou até ocultada do olhar público. Foi essencialmente toda esta ideologia, para além das questões da supremacia de raça que encontramos na destruição da arte degenerada e na perseguição e expulsão de artistas contemporâneos do território.

A censura é igualmente uma resposta iconoclasta à arte – algo que já tinha sido previamente estabelecido – mas Freedberg leva esta noção da censura da arte e da resposta do público à arte a um nível muito mais profundo e íntimo do que simples noções de regimes autoritários e perseguições a artistas modernos. O ser humano teme a compreensão de que a arte é dotada de capacidades de produção de empatia que levam o observador a um estado mais primitivo e mais íntimo com a imagem; esta relação é vista como anormal pelo observador, então este tenta controlar o poder da obra de arte através de diversas ações, neste caso a censura sendo uma das mais comuns. É uma ação de controlo daquilo que a obra de arte pode transmitir, quer em termos de ideologias ou mensagens, quer a nível mais íntimo e pessoal; a censura trata-se de uma ação iconoclasta de controlo, enquanto que a iconoclastia em si é a abdicação dessa tentativa de controlo através da destruição de arte, é neste sentido, uma rutura final com a obra em si.

“(...) o mito do anacronismo surge precisamente do nosso medo da aceitação de que as imagens são dotadas de qualidades e forças que parecem transcender o mundano, e que nós criamos o mito porque não conseguimos admitir essa possibilidade.”¹⁰¹

Assim, a censura e a iconoclastia são dois lados da mesma moeda, ligados pelas suas capacidades de resposta à obra de arte, sendo uma o sintoma de outra e ambas as facetas presentes em instâncias e episódios de ataque, danificação e destruição de arte.

“O passo da censura para a iconoclastia é claro. O que conecta todos estes problemas é o poder das imagens e as nossas tentativas de aceitarmos as evidências desse poder.”¹⁰²

Uma breve passagem de Vasari descreve-nos uma cena caricata de observação e resposta à arte e o poder que esta tem nos sentidos através da figura de Fra Bartolomeo: o artista recebia diversas provocações de que este não tinha em si a habilidade de pintar nus de uma

¹⁰¹ FREEDBERG, David. “The Power of the Images: Studies In The History And Theory Of Response”, University of Chicago Press, 1991 p. 24.

¹⁰² Ibidem, p.26.

forma realística, então para acabar com essas provocações o mesmo pinta uma figura de S. Sebastião “*com um doce aspeto e uma grande beleza pessoal*”¹⁰³ que quando foi exposto levava diversas mulheres ao confessionário por pecado ao observarem a pintura; isto tornou-se tão problemático que a obra foi movida para um local mais privado onde somente os frades a poderiam observar, antes de ser vendida. Este episódio é um exemplo de uma ação de censura através da ocultação da obra pelo poder daquilo que desperta no observador.

*“Assim que os nossos olhos estão focados na imagem, argumenta-nos Platão, que deixamos de conseguir resistir a conexão emocional que estamos a sentir. Podemos ser comovidos, tentando alcançar e tocar o objeto à nossa frente.”*¹⁰⁴

A censura é neste contexto uma tentativa de controlo da perceção do observador, mas apesar deste controle a obra de arte ainda é vista e muitas vezes permanece no espaço como uma obra de arte; é isto que a diferencia de uma típica ação de destruição iconoclasta é que esta última erradica completamente a imagem, desprendendo-a do seu estatuto como obra de arte e reduzindo-a a um simples objeto danificado; retira alguns aspetos ou atributos de uma obra que podem afetar a sua comunicação ou ligação com o observador, enquanto que a iconoclastia termina definitivamente essa mesma ligação através da destruição.

*“O paradoxo da censura é que enquanto que esta pode destruir parcialmente a imagem, danificando as suas qualidades artísticas, permite à imagem permanecer com a sua categoria de arte. Esta ação tem como objetivo retirar da obra as qualidades que permitem ao observador ligar-se demasiado intimamente e profundamente.”*¹⁰⁵

Seguindo esta ideia, a imagem é censurada, regulada ou restrita pela lei quando as suas capacidades de conexão e comunicação são reconhecidas pelo público geral. A imagem é considerada muitas vezes ofensiva, o que é o caso de diversas instâncias de nudez artística ao longo da história da arte; algo que se deve à antropomorfização da imagem e à capacidade do ser humano de estabelecer uma relação de semelhança entre uma representação artística e a sua realidade, atribuindo à obra qualidades intrinsecamente humanas o que leva a respostas humanas; uma ação que se reflete maioritariamente na representação da nudez divina e da semelhança do corpo do divino ao humano, que estabelece a base deste processo de antropomorfização.¹⁰⁶

¹⁰³ Ibidem, p. 374.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 383.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Cf. Ibidem, p. 385.

Assim é possível estabelecer uma relação entre censura, iconoclastia e a antropomorfização da representação artística e as repercussões que esta última tem para com a resposta à obra de arte. Ao se relacionar profundamente com a representação artística do corpo humano, o observador vê algo que se assemelha à sua imagem estabelecendo uma ideia de familiaridade com esta, mas no entanto esta conexão não é necessariamente real, a representação não é real, é simplesmente uma imagem que corresponde ao real; com isto, o observador quebra essa conexão escolhendo censurar a imagem para que outros não tenham uma experiência semelhante.

*“A tensão está precisamente no facto que apesar das imagens que representam a morte, ou o divino, quando olhamos para estas com um olhar que lhes traz vida, as nossas respostas são semelhantes, se não idênticas às que teríamos com qualquer outro ser humano. (...) É esta a tensão que temos nos assuntos que tocam à censura.”*¹⁰⁷

A censura surge-nos aqui como uma tentativa de corte da antropomorfização da imagem; que é algo que iremos encontrar mais adiante nesta dissertação, bem como a resposta iconoclasta a esta antropomorfização da imagem e as repercussões que esta percepção e interpretação da imagem poderá ter no ataque à obra de arte no seu espaço.

Desta forma, podemos observar a censura como uma resposta à obra de arte de conotações claramente iconoclastas, mas enquanto esta última visa a completa destruição a censura restringe, controla e altera a conexão entre a arte e o observador, ainda que esta censura seja um sinal ou sintoma de uma possível ação iconoclasta.

Com isto, a censura, apesar de alguma forma ceder à obra de arte o seu estatuto de arte, a mesma é igualmente problemática dentro e fora da esfera do estudo da iconoclastia como um fenómeno devido à sua capacidade transformadora que destorce os sentidos quando se observa uma obra ou objeto artístico. No ramo da história da arte a censura, tal como a iconoclastia é devidamente problemática devido às limitações que esta impõe no estudo de uma obra ou movimento artístico; desta forma, esta deve ser estudada dentro do próprio fenómeno iconoclasta como uma ação, pois apresenta-se como uma tentativa de destruição ou ocultação da memória ou património de uma comunidade, quebra o diálogo entre o observador e a obra, tem potencial para ocultar a verdade histórica de um contexto sociocultural – vendo a arte como um espelho da realidade onde se insere – e de afastar o historiador da elaboração de um estudo desprovido de parcialidades na elaboração do seu

¹⁰⁷ Ibidem, p. 393.

registro. Assim, o seu reconhecimento como ação iconoclasta torna-se relevante no estudo da iconoclastia como uma das diversas respostas à obra de arte que ao longo desta dissertação pode ser reconhecido como respostas de carácter auto destrutivo da mente humana para com a sua produção artística quando esta não se insere devidamente nos valores ou contextos sociais que se pretendem ser normalizados.

O Chegar das Trevas

No ano de 310 d.C. a variedade cultural e religiosa albergada pelo território imperial era vasta, diversificada e omnipresente na vida social do típico cidadão do Império. Não necessariamente igualitária para todos os cidadãos, as festividades religiosas eram um acontecimento quase diário nas cidades, populações que seguiam procissões dedicadas a divindades pouco ou bastante conhecidas, o cheiro de incenso e o som da música que pairava no ar, uma melodia de celebração para aqueles que nelas participavam.

Mas mais colorida e deslumbrante que a cidade de Roma, a invicta joia do Império Romano e todo o seu esplendor, teriam a sua igual, a sua concorrente, na cidade de Alexandria; a cidade que segundo fontes, albergaria dentro das suas muralhas cerca de dois mil e quinhentos templos, ou seja, um templo para cada vinte habitações¹⁰⁸; para além deste elevado número de templos, estátuas de mármore e bronze, imagens e outras formas de representação eram uma presença constante na arquitetura da cidade, desde Júpiter até Ísis, a representação destes deuses era algo que até o mais simples e iletrado habitante conheceria avidamente, sendo familiarizado pelo constante contacto com estas representações. Desta forma, é bastante presumível que os seus habitantes tivessem contacto direto e constante com as diversas festividades religiosas, que ocupavam certos dias do calendário romano, as mais tradicionais como Júpiter, Juno ou Minerva teriam uma especial importância e dominância na vida religiosa dos cidadãos, a população aderindo às diversas festividades, que eram neste período, um dever cívico no qual todos os cidadãos do império teriam de participar, a sua ausência tendo de ser devidamente justificada.

O templo mais frequentado desta ilustre cidade seria o Serapeu de Alexandria, que se situaria na colina mais alta da cidade, e cujo trágico desfecho irá ser abordado mais adiante neste capítulo. No entanto, as festividades dedicadas a Serápis seriam as mais célebres e significantes do

¹⁰⁸ C.f. Edward J. WATTS: "The Final Pagan Generation: Rome's Unexpected Path to Christianity", Universidade da Califórnia, 2020. p. 18.

quotidiano religioso da cidade; Aquilles Tatiús, escritor neste período, descreve as celebrações que dominariam as ruas da cidade nestas datas, sendo desta forma o mesmo os olhos para este passado distante antes de qualquer presença cristã.

*“Era o maior espetáculo que alguma vez observei. Pois seria tarde, após o sol se ter posto, mas não havia qualquer sinal de que a noite teria caído – era como se outro sol tivesse nascido, mas um sol distribuído entre as pequenas partes em todas as partes da cidade.”*¹⁰⁹

Também festivais de pequenas dimensões tinham uma forte presença na cidade; Apuleio descreve-nos por sua vez, outro festival dedicado a Ísis na mesma cidade; cuja procissão era ouvida antes de ser vista, através dos sons da multidão ecoando pelas ruas. Ao ser avistada, Apuleio descreve-nos homens vestidos de soldados, caçadores, filósofos e magistrados que acompanhavam a procissão, liderados por grupos de ursos domesticados, primatas, pastores e mulheres que atiravam flores para a rua. Apuleio muda então, o seu foco para as mulheres que delicadamente escovavam os cabelos da estátua da deusa, espalhavam unguentos perfumados por onde a procissão passava. Atrás delas, seguiam diversas pessoas segurando lanternas e tochas, músicos tocando flautas e um coro de jovens rapazes que cantavam uma canção que descreve as origens do festival que estaria a decorrer, seguidos de sacerdotes, a procissão encerrando com pessoas que seguravam imagens de outros deuses. A procissão terminaria quando o grupo alcançasse o templo, os sacerdotes colocando novamente as imagens nos seus respetivos lugares, então um dos sacerdotes diria uma pequena oração pelo Imperador e o Senado daria por encerrada a celebração.¹¹⁰ Estas celebrações são, segundo o mesmo, visualmente e esteticamente impressionantes, bem como ruidosas e odoríficas.

Os unguentos perfumados e incensos usados diversamente nas várias procissões teriam também uma função prática e higiénica: o elevado número da população que moravam dentro das muralhas seria um dos fatores que mais contribuía para a propagação de odores mais desagradáveis como dejetos de animais e esgotos, sendo o uso destes unguentos e incensos uma forma de suprimir estes odores mais desagradáveis. Desta forma, as procissões eram também uma forma de manter a saúde e higiene pública através de aparato religioso.¹¹¹

Mas mais que questões de saúde pública e aparatos religiosos, a celebração de diversas divindades era algo pesadamente importante por todo o império, não sendo algo exclusivo da vida

¹⁰⁹ Cf. Clifford ANDO: “The Matter of Gods: Religion and the Roman Empire”, Berkeley, 2010. p. 87.

¹¹⁰ APULEIO, “O Burro de Ouro”, Livros Cotovia e Delfim Leão, Lisboa, 2018. pp. 254-257.

¹¹¹ Cf. Edward J. WATTS: “The Final Pagan Generation: Rome’s Unexpected Path to Christianity”, Universidade da Califórnia, 2020. p. 25.

citadina. O calendário romano, que apresenta cento e setenta e sete dias do ano de 354 d.C. dedicados a diversas festividades de natureza religiosa mostram uma hierarquia de importância entre as mesmas, divindades como Júpiter ocupando mais dias que Vénus ou Ártemis¹¹²; mostrando que nem todas tinham a mesma importância no panteão imperial, muito possivelmente esta hierarquia seria diferente dependendo de região para região e de população para população, desta forma o panteão romano apresentava uma flexibilidade e ambiguidade dependente de que divindade era mais significativa no quotidiano local, um caçador ou agricultor iria favorecer o culto a Ártemis ou Ceres ao de Minerva ou Marte, cujos domínios são mais relevantes para soldados ou Generais.

Estas medidas eram possivelmente uma forma de manter a população não tradicionalmente romana, em constante contacto com as tradições romanas, pois mais do que um simples marco arquitetónico ou um aparato para a comunidade, a religião é um foco tanto da vida social como da política no contexto imperial.

Esta maneira flexível e ambígua de funcionamento provinha da forma como o próprio território se auto governava. Ora, o sistema de governação das diferentes províncias, capitais e cidades era feito de uma forma quase independente, muitas tendo inclusive, as suas próprias leis e impostos diferentes do que seriam administrados nas restantes. Desta forma, pense-se no Império Romano não como uma única consciência em perfeita harmonia e sincronização com todas as outras, mas como um território dinâmico, quase independente das restantes províncias, algo semelhante a um *Oikos* ou às cidades estado, do que propriamente uma ideia fantasiosa de um reino medieval.

No entanto, para os mais supersticiosos, seriam uma forma de apaziguar uma futura ira divina através da veneração coletiva, com o propósito de salvaguardar o império, de o favorecer e proteger dos caprichos divinos¹¹³ – o que talvez seria uma das razões para a perseguição de cristãos pelas forças imperiais, que se recusariam a participar nestas celebrações devido à exclusividade da sua escolha – desta forma haveria uma sensação de dever cívico para um bem comum na participação destas festividades, bem como as suas funções políticas. Isto é algo denominado de *Pax Deorum*¹¹⁴, a paz dos deuses, e a assegução desta caberia não só aos membros do senado e o próprio imperador, como também à população, isto era um dever cívico que todos teriam de cumprir para que não sofressem consequências desastrosas. O crime de “conspiração” através da recusa de

¹¹² Cf. Bart D. EHRMAN: “The Triumph of Christianity: How a forbidden religion swept over the world”, Oneworld Publications, Londres, 2019. p. 17.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Cf. Allen BRENT: “A Political history of Early Christianity”, T&T International, Londres, 2009. p. 32.

participação nas tradições e rituais pagãos perturbava a *pax deorum* e da prática de rituais de magia secretamente que poderiam alterar a ordem cósmica era denominado em contexto Romano de Conspiração, e castigos para este crime como forma de apaziguar a ira dos deuses teriam de ser impostos, isto nos demonstra Tertuliano, na seguinte passagem:

*“(...) Acham que os cristãos são a causa de todos os desastres, doenças daqueles por quem passam ou visitam. Se as águas do Tibre chegam até às muralhas da cidade, se as águas do Nilo não chegam para a colheita, se dos céus não cai chuva, se há terremotos, fome ou doença, rápido é o apelo “Atirem os cristãos aos leões!””*¹¹⁵

Com isto, logicamente que a religião estaria intrinsecamente ligada à rotina do típico cidadão do império, sendo esta talvez um dos elementos mais fundamentais para a vida quotidiana em território imperial. Se haveria algo que todas estas regiões teriam em comum seria uma fervorosa necessidade de preservação da história das suas cidades num ideal de profundo patriotismo e orgulho de uma cultura pré-romana. No caso de Atenas, por exemplo; completou-se o templo dedicado a Zeus sobre ordem do Imperador Adriano, após um lapso de seiscentos e trinta e oito anos, usando cópias exatas de edifícios e exemplares arquitetónicos de forma a tornar o templo o mais próximo possível do período de início da sua construção.¹¹⁶

Mas mais do que preservações de património arquitetónico, as famílias de alto nível social atenienses valorizavam os locais considerados sagrados para os seus deuses, bem como os respetivos sacerdotes elevando estes a estatuto social elevado no contexto local, em receio que no próprio império, extremamente vasto, as suas tradições se perdessem entre as demais que o território albergava. Foram também cunhadas moedas por diversas províncias que honravam certas divindades locais ou até inscrições que incentivam esse tipo de patriotismo e orgulho para com a realidade local.

Desta forma, a realidade romana era nada mais do que um colorido mosaico de uma extrema variedade cultural, cada uma com as suas características distintas que a destacavam das restantes províncias do Império. Ligadas somente pelo território onde se inserem e o em constante expansão panteão de divindades, inclusive o próprio imperador que se igualava ao divino e ao governo do mesmo, sendo desta forma, a rotina de todos os habitantes semelhante no que toca à vida social e religiosa.

¹¹⁵ Gerald H. RENDALL: “Tertullian: Apology; De Spectaculis”, Loeb Classical Library 250, Harvard University Press, Cambridge, 1931. p. 45.

¹¹⁶ Cf. Peter BROWN: “The World of Late Antiquity”, ed. Thanes and Hudson, Londres, 1989. p. 60.

Mas era esta mesma independência que se tornaria uma das causas para a ascensão do Cristianismo e do aumento do número de indivíduos que lentamente viraram costas às tradições dos seus antepassados em prol do que achavam ser a melhor solução para as suas vidas. Haveria aqui uma densa problemática social que se insere igualmente na vida particular: a necessidade de um manual, um guia, um código de regras sobre as quais alguém deveria viver a sua vida. Propulsionado por uma geração que cresceu num período de conflitos internos, guerra civil e incertezas, esta geração – a última geração pagã conforme lhes designou Bart D. Ehrman – ter-se-á visto perdida, sem propósito ou consolo dos seus próprios problemas. A educação, religião, sociedade e até governo onde cresceram, a única realidade que conheceriam metamorfoseia-se lentamente diante dos seus olhos, uma realidade familiar tanto a esta geração como à dos seus pais, tios e avós; neste sentido, a última geração pagã encontrava-se perdida, presa entre um passado tradicional e um futuro próximo.

As tradições pagãs – como viriam a denominar futuramente as massas e textos cristãos – não traziam respostas a estas necessidades de um conjunto de normas e leis que governariam todos os Homens, estas tradições somente traziam respostas a vagos conceitos, ideias e fenómenos naturais, uma reflexão de uma sociedade e cultura que já não existiria na sua totalidade; a mesma não apresentava conforto os problemas sociais pelos quais a grande maioria da população passava neste período. Uma população que progressivamente procurava uma resposta para estes problemas, ou algo no futuro que reconfortasse as suas precariedades.

Apesar destas precariedades, as rotinas sociais, políticas e religiosas dos habitantes continuavam. Esta invasão do divino na vida quotidiana iria mudar no século III d.C. através dos números cada vez mais elevados de cristão que se recusaram a participar nas festividades do calendário romano. Assim sendo, antes de abordarmos as consequências desta recusa à tradição, há que ter em conta dois fatores que definitivamente foram favoráveis à ascensão do Cristianismo perante o Paganismo – este último um termo criado pelos próprios Cristãos da época e que não tinha qualquer valor religioso para os restantes, sendo uma simples forma de designação de alguém não cristão – e como é que ambos estes fatores favoreceram a ascensão do Cristianismo como a religião dominante e oficial do Império.

É de salientar que, segundo o historiador alemão Adolf von Harnack, entre 7% e 10% da população do Império Romano seriam cristãos¹¹⁷; após a conversão de Constantino – cujas

¹¹⁷ Cf. Adolf HARNACK: “The Expansion of Christianity in the First Three Centuries” vol. 2, Nova Iorque: G. P. Putman’s Sons, 1908.

consequências deste ato, bem como as legislações que o mesmo criou favorecendo os cristãos irão ser abordadas neste capítulo – estes números atingiram valores altíssimos, no final do século IV d.C., historiadores estimam que cerca de metade da população do império teria se convertido ao cristianismo e abandonado as tradições pagãs. Isto não se tratou de uma simples epifania coletiva, mas sim destes dois fatores extremamente relevantes para a ascensão do cristianismo: o seu princípio de exclusividade e a sua vertente totalitarista. Complexos termos, para algo que acabaria por se tornar uma questão não tão complexa como se esperaria.

O clima de incerteza no qual grande parte dos habitantes do território imperial se encontravam, e como o Cristianismo rapidamente se tornou a solução ideal para estas incertezas, uma bússola que indicasse o caminho para os perdidos nas margens sociais. No entanto, o facto de ter sido o Cristianismo que se revelou como a solução para estas questões nada mais foi do que uma fortuna coincidência, a natureza destes problemas indicava que se não tivesse sido o Cristianismo, teria sido outro culto semelhante que ocuparia o seu lugar.

“Uma das razões do sucesso do Cristianismo foi simplesmente a exaustão e fraqueza do seu oponente.”¹¹⁸

O Cristianismo, com o seu rigoroso monoteísmo e altos ideais éticos era percebido como uma oferta muito mais vantajosa do que qualquer culto pagão seu contemporâneo na realidade romana. Gibbon elaborou que o eventual sucesso do Cristianismo provinha desta superioridade e exclusividade espiritual que o mesmo oferecia, a sensação de pertença a algo único e reservado para os seus semelhantes.

“Um objeto menos merecedor (que o Cristianismo) teria sido o suficiente para ocupar o vazio nos corações, para satisfazer as incertezas das suas paixões. Aqueles que se dedicam a seguir esta reflexão (...) surpreender-se-ão com o facto de que o seu sucesso não foi tão rápido como aparentava, mas muito mais universal.”¹¹⁹

O que destacava o Cristianismo de qualquer culto pagão, secreto ou não; é que este não se apresentava como uma simples adição ao vasto panteão de outras semelhantes.

Não estamos a afirmar que o quotidiano pagão fosse uma realidade anárquica carregada de vícios e hábitos destrutivos, não, esta não era a realidade. O que realmente seria o problema aqui, é seriam as tradições, que na sua maioria, ter-se-iam tornado para grande parte da população,

¹¹⁸ Cf. Eric Robertson DODDS: “Pagans and Christians in an age of anxiety: Some aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine”, Norton and Company, Nova Iorque, 1965. p. 132.

¹¹⁹ Edward GIBBON: “Decline and fall of the Roman Empire”, Wordsworth Editions, Londres, ed.1997.

sobretudo a de maior estatuto social, somente um vazio aparato social, um dever político que deve ser cumprido. Fazendo parte da vida diária, mas as divindades que são honradas não necessitam de ser exclusivamente as mesmas, poderiam ser outras. Desta forma, segundo diversos autores contemporâneos que estudam as realidades pagãs no contexto greco-romano, vendo estas tradições como um bizarro mercado competitivo de oferta.

A escolha de uma divindade não anula a existência da outra, era apenas uma escolha pessoal com justificações e preferências de teor pessoal que dependiam de cada um e do que pretendiam honrar mais avidamente. O culto de Ísis não tirava a realidade divina de Vénus ou a anulava ou negava, por exemplo. Caberia ao templo e aos seus sacerdotes elaborar as razões porque a escolha do seu templo e da sua divindade eram as mais adequadas; podendo haver assim mais do que uma escolha, não se estando limitado a um único culto. Por sua vez, a realidade cristã aparentava ser completamente diferente; o Deus cristão não era escolhido como um dos diversos a ser venerado. Não, a escolha deste implicava a total negação dos demais, era a eterna oposição, a conversão e a dedicação a novas tradições. Isto é o caráter exclusivista do Cristianismo.

Olhe-se o exemplo de “*O Burro de Ouro*” de Apuleio, mais concretamente, o seu desfecho. Lucius, o protagonista, após uma série de aventuras e desventuras preso num corpo de um mero burro, tem uma profunda experiência religiosa, uma epifania que não só muda a sua atual realidade como o seu futuro que o muda não só fisicamente como espiritualmente.

No texto a deusa Ísis comunica com Lucius num sonho, onde lhe declara que conseguirá desfazer o feitiço em que o mesmo se encontra se ele lhe dedicar a sua nova vida como humano, e concede-lhe uma existência após a sua morte, como compensação pela sua fidelidade e devoção; mas somente se Lucius lhe dedicar toda a sua devoção e lhe dedicar todos os seus restantes dias no mundo mortal. Após prometer eterna devoção a Ísis como uma deusa superior às restantes, é-lhe restaurado como prometido, a sua forma humana no dia seguinte; após a iniciação, Lucius torna-se um seguidor de Ísis. Desta forma, o nosso fortunato protagonista não só restaura a sua humanidade completamente, como renasce na realidade terrena.

Isto é tudo bastante semelhante à conversão das populações pagãs ao Cristianismo, onde após o batismo as mesmas renascem no mundo, restauram a sua condição humana e lhes é prometido uma existência para além da mortal. Neste sentido, “*O Burro de Ouro*” poderá ser analisado em comparação da conversão ao Cristianismo na Antiguidade Tardia.

O outro aspeto a ter em contraste com o paganismo seria este aspeto totalitário. Enquanto que os cultos pagãos não teriam um código moral restrito e severo, um manual para a vida terrena; o

Cristianismo por sua vez, teria exatamente isso. A Bíblia não só indicava a que deus dedicar orações exclusivamente, não era somente participar em rituais ou deixar oferendas; ser Cristão e seguir a Bíblia englobava todos os aspetos da vida do fiel, desde a maneira como interagira com os seus semelhantes até ao estilo de vida que o mesmo deveria perpetuar, o que vestir, como pensar e como encarar a sua religião a nível pessoal e espiritual. Claramente que rituais como o batismo, a comunhão as canções e rezas eram também importantes; mas ao contrário do paganismo, onde estes aspetos seriam simplesmente o culto em si, no cristianismo, estes englobam somente alguns aspetos do mesmo, não sendo somente a própria religião.

Assim, o Cristianismo organizou o seu culto como um sistema coerente e uma simples narrativa de histórias sobre intervenção divina no passado. Desta forma, o Cristianismo oferecia, através dos seus propagadores, que usufruíram da rede de estradas imperiais, uma nova maneira de viver neste mundo terreno, de coexistir com os seus semelhantes. Sim, semelhantes; pois o Cristianismo apresentava-se como um culto igualitário: não dando ênfase ao estatuto social dos seus fiéis, de onde vinham ou o seu passado; pois aos olhos de Deus todos seriam iguais, independentemente do seu papel na vida terrena. O Cristianismo eram assim, um local de acolhimento tanto para os que viviam fora das margens sociais como para aqueles que desesperadamente tentavam escapar da sua realidade na mesma, era como mencionado previamente, um renascimento, uma abstenção de uma separada por estatutos sociais e riquezas pessoais, uma separação das diferenças entre senhor e escravo.

Numa realidade brutal, onde a fome, a doença, a pobreza; onde motins e violência nas ruas se tornava cada vez mais recorrente e a morte reinavam, os cristãos apresentaram-se como um pináculo na sociedade, um grupo familiar que rapidamente se dedicou ao enterro dos mortos e à distribuição de mantimentos pelos mais desfavorecidos. Em Roma, no ano de 250 d.C. a igreja apoiava cerca de quinze mil viúvas e pobres.¹²⁰

Neste sentido, a inflexibilidade cristã no que toca à sua exclusividade e dedicação a um Deus, o seu elevado código moral e ético; a rigorosa organização eclesiástica que teria as suas próprias hierarquias de autoridade completamente diferentes dos exemplos não cristãos; os milagres supostamente realizados pelos apóstolos e outros propagadores da fé convenceram as massas de que este Deus, o único deus, estaria do lado dos cristãos. Mas mais do que isso, seria a doutrina da imortalidade, previamente exclusiva a deuses como Júpiter ou Neptuno, que traria cada vez mais fiéis para o lado do Cristianismo. A ideia pela qual os pagãos mais se interrogavam, do que haveria

¹²⁰ Cf. Peter BROWN: "The World of Late Antiquity", ed. Thanes and Hudson, Londres, 1989. p. 67.

para além da morte, o conforto de que a alma, a vida continuaria após a morte terrena numa pacífica existência.

Mas se houve algo, ou neste caso, alguém que mais impulsionou a conversão radical de centenas ao Cristianismo; terá sido, sem qualquer sombra de dúvidas, o Imperador Constantino I ou Constantino o Grande; cuja vida foi registada na obra *Vita Constantini* por Eusébio de Cesareia, que foi terminada após a morte do imperador. O mesmo menciona a afinidade do Imperador pelo divino e pela adivinhação, mais especificamente as suas supostas visões; este interesse pelo sobrenatural será provavelmente o que o levaria a cultivar um certo interesse pela fé cristã mais tardiamente na sua vida.

O início da sua tomada ao poder é marcado por conflitos contra as tribos de Pictos na Grã-Bretanha, assegurando controlo do Norte das suas dioceses; a reparação de bases militares cuja construção teria sido ordenada pelo seu pai, Constâncio; campanhas militares expansionistas, e finalmente, uma guerra civil. Este último aspeto seria de salientar, já que normalmente, guerras civis afetaram profundamente as fundações imperiais, a população e a própria capital com um ambiente de pesada incerteza e instabilidade, estas que, neste período, se tornaram vantajosas para o triunfo do Cristianismo.

No entanto, Constantino muito certamente estaria longe do imperador piedoso, devoto e cristão que Eusébio de Cesareia nos descreve. Ora, todas as fontes desta época que falam sobre este imperador, ou melhor, as que sobreviveram até à atualidade nada mais terão sido do que ferramentas de propaganda política¹²¹ algo bastante recorrente nas práticas imperiais. Assim, os acontecimentos que Eusébio de Cesareia nos descreve podem não corresponder exatamente ao que realmente se terá sucedido, mas, de qualquer forma, estarão na mesma de entre as poucas fontes e talvez das mais íntimas que temos relativamente à vida de Constantino I. Mas talvez o que é mais curioso na jornada de Constantino desde imperador numa realidade pagã para a sua conversão ao cristianismo seria o seu carácter inventivo que Constantino I transmite nas suas ações, tentando ser o novo Augusto, tentando criar uma nova era; algo que teve grande sucesso em realizar.

É desta forma, importante sublinhar que até agora as tradições e honras imperiais eram praticamente as mesmas de à séculos atrás tais como a deificação do Imperador, o culto imperial, títulos como *Augustus* e *Pater Patriae*; também a iconografia imperial era tematicamente a mesma, sofrendo pequenas alterações consoante as modas da época, sendo nesta altura bastante comum a

¹²¹ Cf. Diliانا N. ANGELOVA: "Sacred Founders: Women, Men and Gods in the Discourse of Imperial Founding, Rome through Early Byzantium", University of California Press, Califórnia, 2015. p. 111.

representação de mulheres imperiais no papel de divindades femininas como Ísis ou Juno. Constantino I herdou estas tradições e costumes imperiais quando foi declarado Imperador, contribuindo também para as mesmas como era muitas vezes costumeiramente com diversos antecessores ao longo da história imperial. É neste aspeto que primeiro se nota a relação de Constantino I com o divino, ou melhor, o seu interesse pelo mesmo através dos seus retratos imperiais, monumentos seculares e numismática, mais especificamente este último, tendo sido cunhadas moedas com o seu retrato e o de Apolo, aludindo a uma ligação entre ambos. Tendo isto em mente, pense-se agora em Constantino I na realidade pagã: muito antes da sua conversão ao cristianismo, entre os anos de 309 e 312¹²² o mesmo alegava ter visões divinas, inicialmente de Apolo entre 309-310¹²³ e antes da Batalha da Ponte de Mílvia em 312 onde defronta Maximiano II na tentativa deste último de usurpação do poder imperial, o Imperador iria ter novamente uma visão, mas desta vez diferente, de outro deus que não conhecia, inicialmente tendo atribuído esta visão a Apolo e após a sua conversão, a Cristo.

Este tipo de “intervenção divina” via visões é algo que curiosamente é datado até aos mitos de Rómulo ou a Eneida de Virgílio; uma temática quase essencial em narrativas heroicas, onde o herói é auxiliado por um ou mais deuses na sua demanda; podendo-se desta forma pôr em questão o facto de esta visão simplesmente ter sido simplesmente um elemento narrativo.

E mais do que um elemento narrativo de carácter heroico, é também igualmente presente no velho testamento; a vitória de Constantino I sobre Maximiano II é semelhante, e também narrada em associação a episódios e imagens do mesmo: o episódio da libertação dos egípcios. Maximiano II optando por não defender a cidade de Roma do seu interior, pretendendo marchar contra as forças de Constantino I em campo aberto, foi a decisão que asseguraria a sua derrota; pois a corrente do rio Tibre, que as suas legiões teriam de atravessar em barcos para se confrontarem com os seus oponentes, encontrava-se demasiado forte, as forças de Maximiano II afogaram-se nas águas do Tibre, e Constantino I entra nos portões de Roma como vitorioso.

Este acontecimento é comparado tal como mencionado anteriormente, à libertação dos egípcios no Velho Testamento, mais concretamente à passagem onde as carroças do faraó se afundam no Mar Vermelho depois de Moisés, através de intervenção divina conseguir separar as águas e escapar das forças do faraó que os perseguiam. Nisto, Eusébio de Cesareia vê a oportunidade perfeita para erguer Constantino I como o semelhante de Moisés, cuja chegada e salvação dos

¹²² *ibidem*, p. 113.

¹²³ *Idem*.

cidadãos de Roma teriam sido predizidas nos textos, sendo esta comparação com esse episódio em particular, a comparação dessa premonição, que rapidamente a população acreditaria cegamente.

Apesar das conotações e influências cristãs, seriam as figuras de Eneias, Rômulo e Augusto que mais influenciaram as ações de Constantino I após a tomada de Roma no ano de 312 d.C. onde ordena a construção de um templo – a basílica constantina – mantendo assim as tradições pagãs, sobretudo as de Rômulo, onde o mesmo ergue um templo onde depositou a sua *spolia* após uma batalha de forma a agradecer aos deuses por lhe terem concedido aquela vitória; um exemplo que imperadores como Augusto e outros tantos continuariam.

Para além da já mencionada representação numismática, há também que ter em conta o facto de que após a guerra civil, Constantino I pretendeu afastar-se das políticas e mensagens tetrarquistas, tentando assemelhar a sua imagem à de Augusto e afastando-se igualmente da Tetrarquia. Também nos retratos o mesmo se assemelha a um ser divino, *Apollo Sol*. Isto deve-se ao discurso de um orador proveniente da província da Gália no ano de 310 conta uma visão que teve do Imperador no templo de Apolo, associando Constantino I ao deus, como o seu interveniente nos mortais:

*“(...) o teu Apollo, acompanhado por Vitória, oferecendo-te uma coroa de louros.”*¹²⁴

Segundo as fontes, foi neste instante que Constantino se reconheceu na figura de Apolo e se viu como o seu semelhante entre os mortais, profetizado a governar sobre todo o mundo; assim o imperador afirmou-se como um molde semelhante à figura de Augusto e do que o mesmo representava, de um novo Apolo, uma nova reencarnação do próprio deus. Esta nova iconografia estende-se até à conversão de Constantino I ao cristianismo no ano de 312. (*vide* fig. 10)

Assim Constantino I associa-se a Apolo, que seria o deus dos fundadores, dos conquistadores e precursores de uma nova era. Com isto, as intenções do imperador eram claras; a fundação e criação de uma nova era; começando pela cidade de Constantinopla, onde o retrato onde o mesmo se assemelha ao deus Apolo, no centro do fórum deixaria essa mensagem clara para todos os que a queriam testemunhar.

Agora assim surge a questão, por que razão o imperador Constantino o Grande, até agora assemelhado a Apolo, uma divindade não cristã, escolhe converter-se ao Cristianismo? Porque haveria o mesmo de abdicar da sua herança pagã, que tanto o favoreceu no seu poder imperial, na sua fama e nos seus feitos? As razões do mesmo, ao contrário do que Eusébio de Cesareia propagou

¹²⁴ *Ibidem*, p. 121.

ao longo de séculos, são muito mais claras e objetivas do que a narrativa construída pelo mesmo. Inicialmente, a concepção de um Império Cristão teria sido vista como uma ideia obsoleta, abstrata, mas com os números cada vez maiores de conversões, esta ideia tornava-se a cada número de convertidos, cada vez mais real.

Isto deve-se a algo que é extremamente presente na história da humanidade, sobretudo em tempos de crises em que a ameaça de aniquilação da humanidade, ou de um grupo social abre portas para um fenómeno social e psicológico de realização da sua própria mortalidade, procurando assim sinais, confirmações, imagens, no passado que apelem ou apontem para algo sobrenatural ou místico; havendo assim uma noção de uma ideia de fatalidade, de um ciclo que não se pode quebrar, de Criação, Seguido de Caos e finalmente Renascimento. Desta forma, a guerra, a fome e a doença que a população passavam um símbolo desse caos, dessa destruição que daria à luz um novo reino, o reino de Deus, ou neste caso, um Império Cristão.

Estes tipos de profecias apocalípticas sempre foram inúmeros e todas seguiam esta linha de pensamento, espalhadas por diversas culturas, um fenómeno humano que se adapta à cultura e período histórico onde se insere. E quando estas não se realizam, quando a Humanidade continua a viver, é que surgem inovações, criam-se novas narrativas e projeções dos valores e ideais que podem ser inseridos na sociedade que deveriam ter existido na que se seguia após a completa destruição da anterior, é uma reinterpretação e análise de valores para as gerações futuras; e é exatamente nisto, que o Império Cristão tem os seus primórdios.

No entanto, esta transição aparentou ser muito mais lenta do que se acreditava, tendo passado por diversas etapas, desde a sua clandestinidade durante o período da condenação e perseguição de cristãos pelas forças romanas, à legalização do Cristianismo do Édito de Milão e à subsequente oficialização desta como religião oficial do Império Romano. Com a sua inicial propagação nas margens da sociedade através das estradas imperiais, Constantino I terá visto o potencial que o Cristianismo teria na expansão do território, ou seja, a expansão pela religião, não pela guerra: ao terem a fé em comum, as populações fora das margens imperiais, mais concretamente os líderes destes territórios, mais facilmente e rapidamente se anexaram ao império por terem isso em comum.¹²⁵

Outra razão seria também como uma forma de parar os motins que ocorriam nas cidades entre os dois polos – cristãos e pagãos – que se tornavam cada vez mais violentos, apelando neste caso

¹²⁵ Cf. Edward J. WATTS: “The Final Pagan Generation: Rome’s Unexpected Path to Christianity”, Universidade da Califórnia, 2020, p. 45.

aos Cristãos que neste período constituíam a maioria da população imperial, assim sendo, a conversão ao Cristianismo seria a melhor solução para estabilizar os conflitos internos no território. Esta ideia é reforçada pelo facto de que mesmo após a sua conversão, Constantino I continuou a estabelecer propaganda que apelava a ambas as facções até ao ano de 324, onde derrotaria Licínio o seu semelhante e participante no Édito de Milão usando a expulsão de funcionários cristãos da sua corte pessoal como pretexto para exilar o mesmo, derrotando-o e tornando-se assim, único imperador.¹²⁶

Sem mais ninguém que lhe pudesse opor, Constantino I, possivelmente através da influência dos seus conselheiros, começou subtilmente a antagonizar os não cristãos, inicialmente através de legislações e medidas administrativas que muitas vezes explicitamente favoreciam a maioria cristã: os membros clérigos eram dispensados de funções consulares, são financiadas congregações cristãs e a construção de igrejas no local de pequenos templos e atribui algum poder judicial a bispos das comunidades locais cristãs para a resolução de conflitos internos.¹²⁷

Começa assim o processo de cristianização do Império. Assim, o Cristianismo era de certa forma visto por Constantino I como uma ferramenta, um potencial expansionista para as suas ambições de dar à luz uma nova era, uma era onde o paganismo não teria espaço para existir.

Assim, Constantino I e os seus conselheiros veem a conversão total do Império como algo essencial para o renascimento desta nova era; sendo a existência do agora já atribuído pelo nome de Paganismo, obsoleta, desnecessária, quase insultuosa para o futuro império cristão. Com isto havia igualmente uma necessidade de reestruturação política e religiosa, havendo algumas limitações do que teria de ser mantido ou eliminado em prol de uma nova ordem religiosa; Eusébio de Cesareia em *Vita Constantini* apresenta-nos uma dessas medidas, através da proibição da oferta de sacrifícios por parte de governadores locais e dos seus superiores.

*“Após isto, duas leis foram promulgadas por volta do mesmo tempo; uma que pretendia reter as abominações idólatricas que no passado teriam sido praticadas em todas as cidades, em todas as províncias. (...) ninguém irá erguer imagens, praticar adivinhação ou outras artes de natureza enganadora, não haverá sacrifícios de qualquer natureza (...) como seria de esperar agora que a loucura do politeísmo foi completamente apagada, que quase toda a Humanidade se prestariam em serviço de Deus.”*¹²⁸

¹²⁶ Cf. Paul VEYNE: “Quand notre monde est devenu chrétien”, Paris, Albin Michel, 2007, pp.111-114.

¹²⁷ Cf. Edward J. WATTS: “The Final Pagan Generation: Rome’s Unexpected Path to Christianity”, Universidade da Califórnia, 2020, p. 46-49.

¹²⁸ Ibidem, p. 50.

Neste sentido, o objetivo destas restrições seria a morte lenta das tradições não-cristãs através da proibição dos sacrifícios, da destruição e desmantelagem de templos, e das preparações imperiais para a fundação de novas igrejas cristãs para os novos convertidos. A fundação e construção da cidade de Constantinopla, a nova capital deste novo império, é uma reflexão disso através das medidas que são estabelecidas de forma a tornar a nova cidade completamente diferente da antiga capital, Roma: a nova capital não teria qualquer alusão a um passado não cristão ou às "glórias *passadas de Roma*"¹²⁹ a conversão de Constantino I não foi no entanto algo radical, total, pois o imperador opta por se estabelecer como Imperador primeiro, e Cristão depois. Com isto, as igrejas que manda erguer rivalizam as ainda existentes construções pagãs e contra aquilo que Eusébio de Cesareia quer fazer acreditar, Constantino I privilegia diversas vezes a sua imagem à de Cristo, tanto como Imperador como Fundador, apesar da sua quebra das tradições pagãs, Constantino I não tinha como objetivo promover o Deus cristão por si mesmo, optando por uma faceta tradicionalmente imperial.

Mas, no entanto, há que admitir que o Cristianismo determina a planificação urbana da cidade de Constantinopla: o Imperador escolhe a sua fé como um aspeto determinante da sua imagem pública como fundador, havendo assim igrejas em residências imperiais e cruzeiros nas imagens e retratos imperiais enquanto que a cunhagem de moedas e a construção de palácios seguiam uma tradição mais imperial. Ainda há aqui esta mesma relação com o divino que o Imperador impunha no seu passado como pagão e ainda a mesma ambiguidade que teria usado para apelar a ambas as facções, havendo ainda alguns elementos e tradições pagãs que se mantêm, como o retrato de Constantino I como Apolo no fórum, o hipódromo, a casa do Senado e outros elementos que tornam Constantinopla uma cidade semelhante a Roma; elementos esses que Eusébio de Cesareia opta por não dar tanto ênfase, ou no caso da estátua mencionada, omitir completamente por se revelar como uma falha na sua narrativa. Em vez disso, Eusébio dá ênfase às características cristãs da cidade:

*“Em honra com excepcional distinção a cidade que partilha o seu nome, (Constantino) embeleza-a com diversos locais de devoção, de altares a mártires, de esplêndidas habitações, umas fora da cidade, outras dentro das muralhas. (...) Ele ao mesmo tempo honra os túmulos de mártires e consagra a sua cidade como a cidade de Deus e dos seus mártires.”*¹³⁰

¹²⁹ Cf. Diliiana N. ANGELOVA: “Sacred Founders: Women, Men and Gods in the Discourse of Imperial Founding, Rome through Early Byzantium”, University of California Press, Califórnia, 2015. p. 118.

¹³⁰ Ibidem, p. 209.

Há aqui uma dualidade na figura de Constantino I, que fervorosamente quer criar um caminho para uma nova era enquanto se prende a algumas tradições não cristãs. No entanto, este caminho que pretende construir abrirá portas a um Império devidamente cristão, mais futuramente.

Segundo Eusébio de Cesareia, Constantino I não atribui todos estes feitos piedosos somente a si mesmo, explicando que muita da planificação e construção da cidade deve-se também à sua mãe, Helena que era igualmente cristã. Assim sendo, espelhando Roma e o mito de fundação da mesma, Constantinopla necessitava também do seu mito de fundação, um mito que refletisse a natureza cristã da nova cidade, e que melhor narrativa do que a relação entre uma mãe e um filho, bastante semelhante à de Cristo e a Virgem Maria; é neste aspeto que Eusébio vê potencial para a criação deste mito.

A figura de Helena é agora a de uma mãe devota, honrada com a geração do seu filho que irá reinar sobre todo o mundo, havendo outros paralelismos com as figuras de ambos com textos e passagens do Antigo Testamento, mais concretamente as figuras de reis estabelecendo subtilmente uma ideia de linhagem entre ambos. Desta forma, em vez da narrativa pagã onde o Imperador é uma divindade em si, há aqui uma nova narrativa onde o Imperador depende da luz e da graça de Deus através da fé que lhe devota.

Nesta nova narrativa, Helena é Maria, no seu papel como fundadora de uma nova era cristã, sendo a ela atribuída a recuperação dos pregos e da madeira usada para crucificar Cristo e o seu papel como mãe piedosa é o elemento central deste mito de fundação, pois é nela que cai a responsabilidade de trazer ao mundo o futuro imperador cristão, o primeiro, o que trará a nova era, como destaca Aurélio de Milão na seguinte passagem da sua obra *Obitu Theodosii*, no ano de 394 d.C. décadas após a ideia proposta por Eusébio de Cesareia:

“(...) Maria foi visitada para libertar Eva. Helena foi visitada para que os imperadores fossem redimidos.”¹³¹

A fé de Helena é, no entanto algo verídico, fontes afirmam que é a mesma a parceira de Constantino I na construção de um império cristão, é igualmente a ela que também se atribui a conversão do Imperador, seria ela a mão por detrás da ordem de construção de diversas igrejas. Sendo ela tão importante como Constantino I na fundação de um império cristão.

Com isto, a chegada das trevas não foi algo repentino, chocante, doloroso. Foi um longo e processo de avanços e recuos, de clandestinidade e morte – castigos que, como irá ser analisado

¹³¹ Ibidem, p. 213.

futuramente na redação, os cristãos nunca esqueceram – o triunfo do Cristianismo e a sua ascensão como fator dominante da vida do novo império romano foi um fruto do acaso, das incertezas e da declinação do paganismo através do destaque de características que o seu oponente não aparentava possuir.

Foi exatamente nestas vantagens que o Cristianismo apresentava, que o Imperador Constantino I viu as ferramentas que necessitava para começar um novo império, para se tornar o novo Augusto e para acabar com o legado da Tetrarquia e de separação do território; primeiro através da guerra, do conflito armado, e depois usando a política, as leis, trazendo para o Paganismo uma morte lenta, antagonizando as antigas práticas, denominando-as de loucuras, malignas e bárbaras. No entanto, as ações de Constantino seriam o passo necessário para a dominação do Cristianismo no território, e o próprio Imperador terá visto esse potencial como algo necessário para os seus ambiciosos objetivos, para a fundação de uma nova geração, de uma nova era; instalando as ferramentas necessárias que os seus sucessores usariam para dar por terminado permanentemente as “loucuras do paganismo” e de todos os subsequentes ensinamentos que o seu oponente teria ensinado.

Com isto, as ações de Constantino I podem ser vistas de duas formas: como as de um imperador demasiado ambicioso, que tal como Augusto pretendia atingir alguma espécie de divindade, que poderá ter sido o caso, pois a relação de Constantino I com o divino aparentava-se como bastante intrínseca, com uma necessidade de associação com algo sobrenatural ou metafísico. Como um imperador que queria ter o seu nome permanentemente presente na história da Humanidade no seu papel de fundação de uma nova era, de uma nova geração utilizando os meios que o rodeavam como ferramentas para o seu objetivo.

No entanto as suas ações podem também ser o resultado de um Imperador que pretendia manter a paz no seu território, apelando à maioria da sua população, que tentava unificar de novo, após décadas de motins e guerras, de prisões e execuções públicas, de forma a tentar trazer de novo a glória de Roma e do seu Império; sendo com isto a antagonização do Paganismo algo que o Imperador e os seus conselheiros – que de certa forma também o influenciariam – como um mal necessário, um sacrifício a fazer para que o Império sobreviva.

O nascimento do império cristão pelas mãos de Constantino I, o “novo Augusto” é o nascimento da “*era dourada*” segundo as palavras de Virgílio, de um período de paz antes da segunda vinda de Cristo, do apocalipse e do julgamento final, é para a visão cristã um ato de salvação da humanidade e de asseguaração da mesma numa vida após a morte. Mas antes das visões proféticas de Constantino I, da construção de Constantinopla, e da criação de um Império Cristão; os

seguidores de Cristo, eram somente como qualquer outro cidadão romano, um cidadão que lentamente se afastava da sociedade do seu tempo, e é sobre este cidadão e o seu culto que, recuando atrás nos acontecimentos, nos iremos centrar através da troca de correspondência entre Plínio o Jovem e o Imperador Trajano sobre um novo culto que teria se espalhado entre a província que agora, nos tempos modernos é denominado como Turquia; numa das únicas fontes da época que sobreviveram até à atualidade, o primeiro registo da perspectiva pagã dos Cristãos.

Após um tempo de condenação, da Roma que testemunhou as atrocidades de Nero, do derrame de sangue de centenas de Cristãos e de um incêndio que dizimaria grande parte da cidade; o crescente número dos seguidores de Cristo cada vez mais centraria toda a sua atenção na sua própria mortalidade; a execução uma realidade recorrente, o castigo daqueles que se opunham contra o grande Inimigo, aquele que tentava condenar toda a Humanidade ao castigo, ao fogo eterno, à negação de uma vida eterna no Paraíso, ao lado de Deus, do seu filho, dos anjos, apóstolos, santos e mártires. Sim, mártires, cujo sacrifício, cuja dolorosa morte, derrame de sangue lhes concedeu uma passagem para a glória eterna, à direita da mão de Deus.

O Culto da Morte

O uso da expressão “culto da morte” é certamente carregado de conotações negativas nos tempos modernos; no entanto, na análise que se segue, será uma forma de categorizar a filosofia cristã, de justificar o seu foco na vida após a morte, na alma humana e tudo o que se sucede após o último batimento cardíaco. Desta forma, “culto da morte” será um termo utilizado para denominar uma crença cristã; ou seja, neste sentido não seria a morte em si que seria valorizada, mas sim a possível vida após a mesma. A expressão é assim uma forma de explicar a valorização e glorificação da vida no paraíso sobre a vida terrena, e o porquê desta escolha, o porquê da escolha de um culto que não valorizava uma vida longa, confortável, luxuosa ou calma. Assim sendo, ir-se-á trazer novamente, algo mencionado brevemente no capítulo anterior e desenvolvê-lo novamente.

Como foi mencionado previamente, seria a crença num Paraíso, na imortalidade da alma, na recompensa de uma vida carregada de sofrimentos que mais atraiu números para o lado Cristão. As questões de alma na realidade pagã não eram certamente bizarras ou inexistentes; as mesmas existiam, em figuras como a de Hades, Perséfone; em mitos como o de Orfeu, em obras como a Odisseia e a Eneida, onde jornadas por mortais ao mundo dos mortos, ao submundo, é bastante

recorrente, quase um ritual de passagem para o herói, um teste, um desafio. Mas nestes, a recompensa seria para os vivos: Orfeu tenta resgatar a sua mulher Eurídice do submundo e ainda que falhe na sua missão, falha o seu teste, o mesmo não sofre qualquer consequência para além do que tinha sido acordado com Hades¹³², Ulisses teria de passar por Cérbero, o guardião do submundo, claramente um desafio que põe à prova a sua astúcia e determinação e finalmente, Eneias revê os seus familiares e amigos que os encorajam na sua jornada, que se despedem do herói, é quase como uma forma de renascimento do mesmo, do fecho de um capítulo na sua jornada para que os seus objetivos sejam conquistados, e depois desses objetivos, a sua recompensa.

Mas nem todos são Orfeu, Ulisses ou Eneias; nem todos são auxiliados por Deuses para embarcarem em jornadas épicas, cheias de aventuras e desafios; e é isto que a crença pagã perderia em prol do Cristianismo. Enquanto que a glória era algo desejado pela comunidade pagã, a imortalidade dos seus feitos, as recompensas após os desafios conquistados; o Cristianismo valorizava a humildade, a vida simples, sem glórias, nem desafios épicos ou aventuras; “lembra-te que és pó e ao pó voltarás” são as palavras proferidas por Deus no livro do Génesis, e é este versículo o centro da doutrina, do estilo de vida cristão.

Pouco importam as conquistas terrenas, a glória, as riquezas e o conforto, pois no final tudo isso significaria nada aos olhos de Deus, ao auge do Apocalipse e do Julgamento Final. A promessa de uma vida eterna no Paraíso, rodeado dos que viram a luz e seguiram o caminho de Cristo como seus seguidores era muito mais apelativa que qualquer ouro, prata ou joias na Terra; era a recompensa de todo o sofrimento, precariedade, injustiça e miséria na sua existência terrena, uma recompensa acessível aqueles que abrissem os olhos para a luz, para a verdade.¹³³

É o castigo da desobediência de Adão e Eva e da sua expulsão do paraíso, condenados a uma vida trabalhosa, dolorosa onde os seus meios de sobrevivência teriam de vir do próprio trabalho árduo. No entanto, com a morte de Cristo às mãos dos Romanos, a consequência do fruto proibido torna-se um desafio a ser ultrapassado por todos aqueles que pretendem entrar no paraíso; é um obstáculo que deverá ser ultrapassado para obter a recompensa final, a recompensa da lealdade, devoção, humildade perante Deus. É o prémio de uma vida inteira de sofrimento terreno, de martirização na forma humana para que a alma prossiga triunfante para o seu destino final.

¹³² Cf. Karl KERENYI: “The Heroes of the Greeks”, Thames and Hudson, Londres, 1959.

¹³³ Cf. David BRAKKE: “Demons and the making of the Monk: Spiritual Combat in Early Christianity”, Harvard University Press, Cambridge, 2006.

O mais célebre exemplo deste estilo de vida cristão afastado da norma social às margens da sociedade romana, é encontrado na figura de Santo Antão, ou Santo Antão do Egito; e na biografia redigida por Santo Atanásio de Alexandria, *Vita Antonii* revela-nos a figura do santo como um fervoroso cristão que teria levado o próprio Evangelho à letra, distribuindo os seus bens aos pobres e, seguindo as pegadas de Cristo, seguindo em peregrinação até ao deserto onde pretendia passar o resto dos seus dias.

*“Como se Deus lhe houvera proposto a lembrança dos santos, e como se a leitura houvesse sido dirigida especialmente a ele, Antão saiu imediatamente da igreja e deu a propriedade que tinha de seus antepassados: trezentas aruras, terra muito fértil e formosa. Não quis que nem ele nem sua irmã tivessem algo que ver com ela. Vendeu tudo o mais, os bens móveis que possuía, e entregou aos pobres a considerável soma recebida, deixando só um pouco para sua irmã”*¹³⁴

No entanto a sua jornada pelo deserto foi particularmente atribulada, os servos do inimigo, demónios seguindo no seu encalço, tentando-o a pecar a cada momento que poderiam, tendo até fisicamente atacado Santo Antão, no entanto tendo este uma forte fé e resiliência, teria conseguido escapar a tentação de todas as tentativas destes demónios.¹³⁵

Após esta perseguição pelos servos de Satanás, possivelmente exasperado e exausto, o Santo refugiou-se numa caverna, esperando obter alguma paz dos seus perseguidores; no entanto não obtendo aquilo que desejava, estando cercado de demónios, que o teriam atacado na forma de animais selvagens e o teriam espancado, tendo um dos seus compatriotas, após o encontrar nessa mesma caverna, de o carregar já sem vida até à sua casa. Quando os outros eremitas rodearam o cadáver do Santo, chorando a sua morte; Santo Antão teria voltado à vida, ordenando que o depositassem novamente na caverna onde teria sido espancado; aí teria desafiado estas criaturas malignas, que teriam emergido na forma de bestas selvagens e sedentas de sangue. No entanto, antes de que as mesmas pudessem atacar o Santo, surgiu uma luz que afugentou os demónios; Santo Antão por sua vez, sabia que a luz tinha vindo do próprio Deus, ao qual ele questionou o porquê da sua ausência quando foi atacado, ao qual Deus responde:

*“Eu estava aqui, mas gostaria de ver e permanecer para ver a tua batalha, e porque tu principalmente lutaste e mantiveste bem a tua batalha, farei com o que o teu nome seja espalhado por todo o mundo.”*¹³⁶

¹³⁴ Cf. ATANÁSIO DE ALEXANDRIA, *Vida de Antão*, 2, 1-5, (ed. G. J. M. BARTELIK), SCh, 400, 133.

¹³⁵ Cf. ATANÁSIO DE ALEXANDRIA, *“Vida de Antão”*, 53, 1-3, (ed. G. J. M. BARTELIK), SCh, 400, 277.

¹³⁶ Cf. Cf. ATANÁSIO DE ALEXANDRIA, *“Vida de Antão”*, 8-10, (ed. G. J. M. BARTELIK), SCh, 400, 157-165.

Toda esta história de Santo Antão é o modelo do Cristão perfeito, daquele que resiste à tentação, que abdica dos confortos terrenos e vive em comunhão com Deus. Para os cristãos, era esta a sua batalha, a luta contra as tentações na terra, mesmo perante a face da morte mantendo-se resilientes com a luz do Paraíso guiando a sua consciência e os seus atos. Era algo que o mais comum dos seguidores de Cristo tinha em mente, recompensa do seu esforço, martírio e resiliência no corpo humano; a história de Santo Antão é desta forma o exemplo perfeito deste ideal de vida, deste combate com o inimigo invisível, sempre desposto a condenar a humanidade, mas não bastava somente viver por este Deus, mas estar disposto a se sacrificar por Ele.

Há que apontar, que esta mesma narrativa apresenta algumas características épicas, ou quase heroicas na figura de Santo Antão: um homem que batalha contra forças sobrenaturais, triunfando sobre as mesmas apesar da sua condição mortal; este é um possível exemplo de diversos, da adaptação cristã de elementos culturais, literários e narrativos da cultura greco-romana. No entanto a “recompensa” de Santo Antão não é riquezas ou glória, mas sim um lugar junto de Deus, e é aqui que esta adaptação se desvanece e temos uma narrativa totalmente construída para demonstrar como deve ser o homem cristão ideal, em contrapartida de figuras como Eneias, Augusto ou Rómulo, que seriam o pináculo idealista para o cidadão romano.

É nesta noção de “uma vida no paraíso em paz junto de Deus” que assenta a visão do cristianismo como um “culto da morte” onde a martirização e a humildade são vistas como algo que se deveria valorizar. Catherine Nixey, em “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World” evidencia esta imagem nuançada da ideologia Cristã, e mais especificamente o ato de Martírio, e o porquê de histórias que circundam esta temática especialmente violenta serem especialmente populares, tanto no século IV d.C. como no século XXI, milénios após as mesmas tendo supostamente ocorrido, a memória destes atos de extrema violência ainda viva na mente da população Cristã.

Para tal, recuaremos agora para o tempo de Nero, segundo diversas fontes cristãs, foi sobre a sombra deste imperador que começaram as perseguições contra os cristãos; sendo Nero “o primeiro dos Imperadores a ser declarado inimigo de Deus”¹³⁷ cuja crueldade e possível loucura o tornaram o candidato perfeito para a construção desta narrativa quase caricata de Imperadores que estariam possuídos por demónios, o que os levava a cometer atrocidades na história Cristã. Realmente, as fontes indicam que Nero era certamente louco, cruel e absolutamente inconsequente nas suas ações como Imperador, as suas ações escalando desde o preciso momento que foi

¹³⁷ Cf. EUSÉBIO DE CESAREIA, “História eclesiástica”, p. 169, 2-25, (Trad. Wolfgang Fischer).

declarado Imperador; desde a sedução de homens e mulheres casadas, à violação de uma Vestal – uma sacerdotisa da deusa Vesta, que serviria durante trinta anos, essa devoção que lhe seria atribuída entre os seis e dez anos de idade, a virgindade e a castidade era algo que as mesmas teriam de preservar avidamente, sendo um atentado contra estas um sacrilégio aos deuses e à sociedade romana¹³⁸.

*“[...] Para além do abuso de rapazes, e do deboche de mulheres casadas, cometeu uma violação sobre Rubria, uma Virgem Vestal.”*¹³⁹

O casamento com um rapaz “castrado”, suposto incesto com a sua própria mãe, a captura de homens e mulheres que seriam amarrados em postes para que Nero, vestido em peles de animal arremessasse contra estes, como um animal selvagem.¹⁴⁰

*“Petulância, lascívia, luxo, avareza e crueldade, praticou primeiro com reservas e em privado, como se apenas pela loucura da juventude; mas, mesmo nessa altura, o mundo era de opinião que eram as falhas da sua natureza, e não da sua idade.”*¹⁴¹

Mas seria o incêndio de Roma talvez das maiores demonstrações de absoluta crueldade do Imperador; enquanto Roma ardia e a os seus habitantes pereciam nas chamas, Nero deleitava-se na sua visão, passando os seis dias e noites do desastre observando avidamente as chamas que se teriam alastrado pela cidade da sua torre, passando o seu tempo vestido de uma forma teatral, cantando e tocando a sua cítara, nas cinzas dos seus próprios súbditos, construiu um extravagante palácio, um monumento alusivo à sua falha como Imperador e à sua crueldade. Monumento esse que não passou despercebido entre os sobreviventes na cidade, que entre si segredavam o seu nome, atribuindo a culpa da catástrofe ao Imperador, acusando-o de planejar o incêndio de forma a libertar espaço para o seu luxuoso palácio.

*“Durante seis dias e sete noites esta terrível devastação continuou, o povo ser obrigado a voar até aos túmulos e monumentos para abrigo [...] este incêndio de que ele se afastou uma torre na casa de Mecenas, e "estar muito satisfeito", com os belos efeitos da conflagração", e cantou um poema sobre a ruína de Troia”*¹⁴²

Quando passados cinco dias de fogo, nas cinzas que deixariam centenas desamparados, e destruíram completo ou parcialmente quatro distritos; o descontentamento da população era

¹³⁸ Cf. Mary BEARD; John NORTH; Simon PRICE, “Religions of Rome: A sourcebook. Vol.1”, p .51.

¹³⁹ Cf. SUETÓNIO, “Os Doze Césares: Nero”, 28 (ed. Assírio & Alvin) SCh, 2.

¹⁴⁰ Cf. Catherine NIXEY, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, pp. 51-52.

¹⁴¹ Cf. SUETÓNIO, “Os Doze Césares: Nero”, 26 (ed. Assírio & Alvin) SCh, 2.

¹⁴² Cf. SUETÓNIO, “Os Doze Césares: Nero”, 38. (ed. Assírio & Alvin).SCh, 2.

bastante evidente entre os afetados, que apesar dos esforços do imperador em amparar a população e os sacerdotes e templos que os tentavam confortar, se encontrava cada vez mais desconfiada do seu líder. É certo que Nero não era certamente um imperador com alguma popularidade entre os habitantes, era evidente a todos a sua natureza e a sua suposta loucura que se agravaria ao longo da sua vida no poder. Ninguém certamente confiava ou teria esperança no seu líder, mas os acontecimentos que se sucederam chocaram até o mais resiliente dos romanos.

O bode escapatório, a quem seria atribuída a culpa seriam aos Cristãos, um culto relativamente novo, que era visto entre os restantes cidadãos como anti social, pois estes preferiam existir nas margens da sociedade, criando a sua própria estrutura e hierarquia social dentro da realidade romana: as suas lealdades eram para com os seus semelhantes e não para com a sua família como era o caso dos valores tradicionalmente romanos. Isto criava naturalmente um clima de desconfiança entre ambas as partes, pois quando um fiel se convertia ao cristianismo teria de renunciar todo o seu passado como pagão, o que poderia incluir também a sua família, renascendo na igreja cristã. Este aspeto iria contra todos os valores sociais de Roma, e alienava os Cristãos do resto da população; o que originava rumores sobre este novo culto que surgia no Império, sendo os cristãos acusados de cometerem atos de canibalismo e incesto pelos restantes cidadãos, algo que nada mais era do que uma caricatura de natureza maliciosa e hiperbolização dos rituais de culto cristão contados aos olhos da intolerância dos seus vizinhos.¹⁴³

No entanto, há também que salientar que os Judeus também se encontravam numa situação semelhante, mas ao contrário dos Cristãos, estes ainda tinham algum respeito pelos restantes cidadãos devido à antiguidade da sua religião e à cultura patriarcal que esta teria em comum com a romana, uma sociedade também pesadamente patriarcal. É também de salientar o suposto favoritismo da esposa de Nero, Popeia Sabina que teria uma especial afeição pelos judeus, alguns que curiosamente se opunham igualmente aos Cristãos. Assim, o Cristianismo encontrava-se extremamente isolado e alienado dos seus semelhantes, quer por existir nas margens sociais, por se recusar a participar na vida religiosa romana ou pelos conflitos constantes que tinha com os Judeus. Nesta situação, o Cristianismo encontrava-se em extrema desvantagem.

Seria com estas acusações que Nero usaria os poucos Cristãos que habitavam a cidade como bodes escapatórios do seu suposto crime, começando a condenação e perseguição dos mesmos, na sua típica crueldade, uns vestidos em peles de animais eram rasgados em pedaços por cães

¹⁴³ Cf. Joyce E. SALISBURY, "The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence", Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004. p. 9.

selvagens, outros acusados de começarem o incêndio, morreram queimados num maior espetáculo de desprezo para com a vida dos seus cidadãos ou talvez numa forma de aviso, para todos que tentassem contestar Nero.

Esta é a primeira história de mártires, de sacrifício e condenação, de derramamento de sangue inocente, um elemento central nas histórias daqueles que se sacrificam em nome de Deus, que escolhem a morte dolorosa como uma afirmação fervorosa de fé; ainda que não estejam presentes neste chocante episódio, é o mesmo que lança todas as histórias que se sucederam. Começa assim, o que seria eventualmente nomeado pela futura igreja católica e textos apostólicos como a era dos mártires.

“Nós tornamo-nos mais numerosos cada vez que nos oprimem. O sangue dos cristãos é a semente.”¹⁴⁴

Isto declara Tertuliano, numa das suas mais célebres obras literárias “*Apologeticum*” uma obra onde o mesmo defende o Cristianismo, exigindo tolerância no Império Romano para que os mesmos sejam tratados como qualquer outra seita que existiriam no território imperial. Quando os primeiros cristãos morrem nas areias do coliseu e nos jardins imperiais às mãos dos romanos, talvez não fosse previsível que as suas mortes se iriam tornar no molde do que viria a ser um dos maiores fenómenos sociais alguma vez testemunhado pelos romanos do seu tempo.

Durante os três primeiros séculos do Cristianismo, o sangue do sacrifício por Deus tornou-se o fator decisivo para a conversão de centenas em seguidores de Cristo. A resiliência e a coragem perante a morte certa desafiavam tudo aquilo que os romanos entendiam como típico comportamento humano; pois ao contrário de outros prisioneiros, os Cristãos abraçavam a morte de braços abertos na arena. O espetáculo de horrores de Nero, a sua mensagem e exemplo para com os sobreviventes acabaria por converter os seus espectadores ao Cristianismo; a coragem cristã era algo de louvar entre os romanos, aqueles que previamente questionavam a veracidade das suas crenças religiosas e espirituais viam alguma semblante de verdade nas atitudes cristãs, a demonstração da aceitação da sua morte e o ato de sacrifício do seu deus como a confirmação e afirmação das suas verdades religiosas e espirituais; com isto quer-se dizer que na mente pagã, estes mesmos queriam não temer a morte da mesma maneira que os cristãos não a temiam, assim sendo nesta lógica, a conversão ao Cristianismo seria uma porta de partida para o que era percebido como a resposta para a o destino da alma após a morte.

¹⁴⁴ Cf. TERTULIANO, “*Apologeticum*”, 50 (ed. R. SIDER).

Também as histórias destes mártires, dos seus últimos dias de vida e a sua morte se tornam extremamente populares entre a população, inspirando os fiéis e espalhando pelo mundo estes atos de coragem - tal como é descrito na história de Santo Antão após a sua morte quando é atacado por demónios - as histórias tornam-se assim sensacionais, espalhadas via tradição oral ou texto, esta última registada através da recolha de testemunhos de supostas testemunhas do julgamento do mártir que eram depois de registadas, transportadas em pergaminho por peregrinos que viajavam pelas estradas imperiais. Estes primeiros testemunhos têm na visão cristã tanta importância como os textos apostólicos ou as cartas de S. Paulo, sendo estes textos os primeiros registos de literatura cristã encontrados na Antiguidade.

Mas há no entanto de salientar, que existem dois tipos distintos de narrativas de mártires, ambos igualmente importantes, mas que se apresentam de uma forma diferente na literatura cristã: a primeira é em forma de registo de diálogos a *Acta Martyrum* ou atas dos mártires, normalmente do ato de julgamento via testemunhas do mesmo, normalmente um diálogo entre o juiz e os acusados ou confessores, que foram certamente reescritas com o passar do tempo sendo este tipo de registo visto aos olhos da atualidade como uma fonte histórica não muito fiável.

Isto é o caso da história de Santo Inácio de Antioquia, o bispo da cidade, preso pelas forças romanas e executado no coliseu de Roma, onde foi lançado aos leões. Quando estaria a ser transportado para a capital após a sua prisão, o santo teria sido abordado por diversos cristãos com os quais dialogou brevemente e escreveu alguma correspondência antes da sua morte; o sensacionalismo da sua morte e a popularidade do futuro santo atribuíram às mesmas quinze cartas, das quais apenas sete seriam autênticas.¹⁴⁵

A segunda forma é mais direta e também mais aceite pela história, denominados de “*Paixões*”, que se tratavam da escrita dos últimos dias da vida de um mártir e da sua morte; estes poderiam até ser escritos pelo próprio condenado como é o caso da Paixão de Perpétua, uma mártir norte africana executada em Cartago, no ano de 203 d.C.¹⁴⁶ É também de salientar que estas paixões eram igualmente submetidas a um misticismo proveniente daqueles que as contavam aos restantes fiéis, tornando-se bastante imaginativas e fantásticas com um fundo baseado em verdades fatuais.

Ainda que fruto da realidade do seu tempo, as elaborações de textos sobre mártires transpõem a época da sua ocorrência; anos após as suas mortes, as criações de narrativas literárias em torno

¹⁴⁵ Ibidem, p. 14.

¹⁴⁶ Cf. FÁVARO, A. M.; NÁPOLI, T. A.; LIMA, R. C. "A Paixão de Santa Perpétua e Santa Felicidade" (*Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*), Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, 2019. pp. 37-68.

destes sacrifícios continuam a circular entre os cristãos entre os séculos IV e V d.C. quer para celebrar o aniversário das suas mortes, quer para relembrar os feitos do mártir. Estas pequenas contribuições dão início a diversas lendas e histórias de aparições dos mesmos, fantasiando e mistificando ainda mais a ideia do mártir.

Mas não era somente entre os Cristãos que eram contadas e repassadas estas histórias, também as artes aderiram a este fenómeno cada vez mais incontrolável - poetas como Prudêncio (c. 348-410 d.C.) um poeta cristão no século V compõe uma série de poemas sobre as paixões dos mártires, a sua poesia atribuindo uma dimensão incrivelmente simbólica a estas histórias;¹⁴⁷ não seria só na lírica que os mártires ganharam fama, mas também no desenho através das ilustrações de manuscritos, que seriam uma representação caracteristicamente gráfica das paixões.

Décadas mais tarde, provavelmente extremamente hiperbolizadas pelos próprios Cristãos, histórias de mártires, mais concretamente daqueles vitimizados nas perseguições e condenações de Nero tornaram-se outro degrau de elevação do Cristianismo, o sangue daqueles que tinham perecido em nome da sua fé algo que deveria ser vangloriado e glorificado pelos restantes; uma narrativa ainda hoje propagada, uma de heróis que ativamente confessaram a oficiais imperiais a sua identidade como Cristãos.

A crueldade de Nero foi de tal forma impactante e chocante que o próprio imperador seria a figura da besta que se ergue do mar durante o apocalipse no Apocalipse de S. João. A violência extrema e o derrame do sangue de mártires criam uma imagem do Imperador que pouco corresponde à realidade, criando um ciclo vicioso de narrativas parciais que predominam até hoje na realidade cristã. Os seus atos criam a imagem do Imperador cruel, cujos demónios manipulam e sussurram no seu ouvido compulsando-o a cometer atrocidades para com os seguidores de Cristo e supostos precursores da verdade, com isto a morte às mãos do Imperador leva ao martírio e à passagem para o céu e comunhão com Deus no Paraíso, onde o seu sacrifício seria recompensado, traria fama e inspiração aos sobreviventes e aumentaria o número de convertidos que viam este sacrifício como prova da verdade de Deus através da dedicação e lealdade dos Cristãos para com a sua causa levam à radicalização da população cristã que procuraria o martírio e o sacrifício de forma a obter recompensa e imortalidade entre os seus semelhantes.

Todo este ciclo leva à movimentação de Cristãos em massa que se prostraram perante juízes e oficiais confessando-se como cristãos e esperando a morte. Isto dá início a inúmeras histórias onde

¹⁴⁷ Cf. E. J BRILL, "Early Christian Poetry: A Collection of Essays", Köln, 1993. p. 38.

cristãos se sacrificavam muitas vezes num estado de euforia ou alegria pela sua fé. Eusébio de Cesareia descreve-nos o seguinte:

“(...) teria o primeiro grupo acabado de ser sentenciado (...) outros que surgiam de todos os lados ocupariam a plataforma em frente ao juiz e se autoproclamavam como cristãos.”¹⁴⁸

De acordo com a crença popular, os Cristãos declaravam que o testemunho do sofrimento dos seus semelhantes de certa forma uma forte ferramenta de conversão para os seus números, a morte destes condenados, destes mártires uma bizarra inspiração para que mais se convertessem; afinal, na mente de alguém não cristão, teria de haver alguma fonte de verdade para que centenas optassem por morrer por este novo Deus, teria de haver algo de valor neste estranho fenómeno, até para o mais séptico e curioso dos romanos. No entanto, autores cristãos apontam esta martirização, estas execuções públicas, estas demonstrações de uma violenta crueldade para com o outro, uma forma de expansão, de conversão.

Mas, no entanto, apesar destas chocantes histórias serem de certa forma, inspiradoras; é muito provável que as mesmas não sejam inspiradas por factos históricos, pois não teriam ocorrido assim tantos anos de perseguição como os próprios cristãos pretendiam afirmar, apesar dos pequenos e escassos casos locais, a primeira perseguição oficializada pelo próprio Imperador teria sido a que foi começada por Nero, e esta, como observado previamente, era somente um meio de distração, de bode escapatório dos seus próprios crimes. Ou seja, ter-se-iam passado cerca de três séculos nos quais as forças imperiais teriam deixado os cristãos em paz.¹⁴⁹ A ideia do imperador romano possuído, sedente de sangue cristão era somente um mito, um mito de muitos para elaborar uma convincente narrativa propagada até à atualidade. No entanto a figura do Imperador como inimigo do Cristianismo nada era mais do que uma hiperbolização de Nero, pois como será indicado mais adiante, imperadores como Trajano ou Adriano opõem-se firmemente à perseguição, apreensão e condenação de cristãos, tendo o imperador Adriano até criado um édito que proibia a condenação e execução de cristãos com base em rumores e acusações de terceiros, obrigando à recolha de provas de algum crime antes da prisão de Cristãos.

Nos anos a que se seguiram estas perseguições, tornou-se claro que os heróis cristãos não eram os mais humildes, os mais pobres ou os que realizavam as mais honradas das caridades e ações; mas sim aqueles que morreriam das formas mais violentas, os que viam o seu fim na arena, rodeado de uma multidão que os desprezava, aplaudindo o seu sofrimento; sofrimento esse que lhes

¹⁴⁸ Cf. EUSÉBIO DE CESAREIA, “The History of the Church from Christ to Constantine”, p. 8-9 (ed. Andrew LOUTH).

¹⁴⁹ Cf. Catherine NIXEY, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, p. 58.

concedia uma passagem quase instantânea para o Paraíso, pois supostamente, a martirização apagaria todos os pecados do indivíduo prévios à sua morte.

As ideias como as de Orígenes de Alexandria reforçavam e propagavam esta mesma ideia através da crença da recompensa no Paraíso, da multiplicação de irmãos, pais, mulheres e até bens materiais e propriedades¹⁵⁰; para aqueles mais desesperados, os que não viam o fim das suas condições precárias, a conversão poderia ter sido vista como um fim à sua miséria, uma recompensa pelo sofrimento vivido. Tão piedosas eram estas recompensas, que cristãos nascidos fora dos territórios de perseguição expressavam descontentamento pela negação da oportunidade de uma morte honrada, da martirização. Quando o Imperador Juliano (361-363 d.C.) se recusou a demonstrar qualquer intolerância religiosa ou a começar a condenação e perseguição de cristãos, foi alvo de uma onda de negação por autores cristãos, pois o Imperador estaria a “*negar a honra do martírio aos nossos combatentes.*”¹⁵¹

Era um incentivo, não só de morrer no auge da sua vida, mas de se morrer da forma mais dolorosa possível para os cristãos, quanto maior o sofrimento, maior seria a recompensa no Paraíso, as histórias daqueles que teriam morrido antes, extremamente glorificadas ao ponto de uma sinistra teatralidade até ao mais mórbido dos detalhes do seu castigo não poupando ao ouvinte ou leitor todos os mais violentos detalhes do método de tortura deste mártir, que seria lembrado pela sua trágica morte, e não pela vida honrosa que o mesmo poderá ter vivido.

A correspondência entre Plínio, o Jovem e o Imperador Trajano, o primeiro registo do Cristianismo a partir de uma fonte documental não cristã, as epístolas 96 (escrita por Plínio, o Jovem) e 97 (escrita pelo próprio Imperador) mostra-nos uma imagem dos oficiais imperiais e do próprio Imperador completamente diferente daquela propagada pela literatura cristã.

Enviado pelo Imperador Trajano para a província da atual Turquia, Plínio discute inicialmente com o Imperador sobre assuntos relativamente a pequenos crimes, oficiais corruptos, no entanto, estas discussões levam outro rumo quando cristãos começam a ocupar a província, e os templos começam a ser abandonados enquanto os números de cristãos aumentam. Mas o que mais incomoda Plínio não é esta mudança radical de religião, mas o descontentamento dos restantes cidadãos perante os Cristãos, e os conflitos que causavam; e quando panfletos de natureza anónima que listavam os nomes de Cristãos começaram a surgir pelas ruas, Plínio não teve outra escolha se não reagir, pois era certo que se não o fizesse um motim poderia ocorrer na cidade. Desta forma,

¹⁵⁰ Cf. ORÍGENES, “Contra Celsum”, p.16 (ed. Henry CHADWICK).

¹⁵¹ Cf. GREGÓRIO NAZIANZO, “Ofensiva contra Juliano”, p. 58 (ed. Philip SCHAFF e Henry WACE).

o primeiro registo de contacto entre Cristãos e Romanos não é um de violência e opressão, mas de lei e ordem, sendo o dever de Plínio o de manter a ordem e paz na população.

No entanto, estas execuções deixavam Plínio extremamente desconfortável, pois apesar destes conflitos o mesmo não os via como inimigos do Império, mas sim como pessoas em possível perigo.

*“(...) A questão parece ser merecedora da sua consideração, especialmente em via ao número de pessoas em perigo; pois os números são grandes, desde homens e mulheres de diferentes classes e idades estarão a ser julgados.”*¹⁵²

Ao qual o Imperador responde atempadamente:

*“Os cristãos não devem ser perseguidos. Se forem denunciados e a culpa provada, devem ser castigados. No entanto, aquele que nega ser cristão e o demonstre de fato, isto é, venerando aos nossos deuses, embora se suspeite de ter sido cristão no passado, deve obter a absolvição por sua retratação. Quanto às denúncias anónimas que podem aparecer fixadas em lugares públicos, não devem servir a nenhum tipo de acusação, pois é uma prática detestável e imprópria de nosso tempo.”*¹⁵³

Entre 64 e 250 d.C. as detenções de cristãos apresentam-se como algo esporádico, motivado por dois distintos fatores: o primeiro devido a distúrbios locais¹⁵⁴, normalmente disputas entre vizinhos e a segunda, normalmente consequência da primeira; como forma de apaziguar a população. A desconfiança e o clima de tensão entre pagãos e cristãos era ainda algo bastante prevalente, o que levava a acusações, confrontos e disputas muitas vezes e outras em execuções no coliseu como uma forma dos governadores demonstrarem o poder de Roma e o controlo e supremacia que esta tinha sobre aqueles que lhe opunham e ameaçavam a ordem social, que seria o caso dos Cristãos, devido aos fatores já mencionados e ao facto também do carácter anti social dos mesmos que os distanciava e os destacava como uma minoria alienada pela sociedade romana.

O futuro imperador Antonio Pio durante o seu preconsulado na Ásia no final do século II tinha até à data executado um significativo número de cristãos, no entanto, em vez dos restantes fugirem pela sua sobrevivência apresentaram-se perante o cônsul no que seria uma grande multidão; após ter ordenado a morte de alguns, ter-se-á dirigido aos restantes, exasperado declarando, supostamente exasperado.

¹⁵² PLÍNIO, O JOVEM. “Epístolas”, p. 96. (Ed. Thiago David Stadler)

¹⁵³ ibidem p. 97.

¹⁵⁴ Cf. Joyce E. SALISBURY, “The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence”, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004. pp. 14-15.

“Se desejam tanto morrer, têm penhascos dos quais se poderão atirar e laços de onde se podem enforcar.”¹⁵⁵

E no que poderá ser um desenvolvimento extremamente irónico de acontecimentos, alguns cristãos o fizeram; na África do Norte aqueles que foram poupados de uma violenta execução recorriam então ao suicídio, os métodos variando entre afogamento, pegando fogo a si próprios e atirando-se de penhascos. No entanto, apesar destas escolhas, o objetivo era sempre o mesmo: martírio, glória eterna no Paraíso e fama na terra. Se o sofrimento e a morte lhes fossem negados, os mesmos procurariam outras formas de obter a sua glória, mesmo que o isto implicasse que tivesse de ser feito por eles mesmo.

“(…) Pois desejam o elogio dos seus semelhantes mais do que a caridade divina, matando-se.”¹⁵⁶

Desta forma, a ideia de o que poderia ser um mártir era bastante clara, glorificada e até cobiçada pelos seus semelhantes, havendo uma inicial ideia de recompensa dos sofrimentos e castigos na terra para a morte assistida via martírio para aqueles demasiado desesperados para obter algum tipo de fama e glória. Também as narrativas cristãs não ajudavam neste caso, optando por aplicar uma caricatura de Nero a todos os oficiais do Império e Imperadores numa forma de possivelmente isolar ainda mais os seus números dos restantes cidadãos. Era esta ideia do Paraíso um dos temas centrais do Cristianismo, e o que mais converteu populações à sua causa.

No ano de 249 d.C. quando uma peste desola o Império, os Cristãos vêm-se novamente sobre perseguição pelas forças imperiais, mas ao contrário do que se tinha sucedido previamente, apenas as figuras influentes para estas comunidades cristãs foram aprisionados; o Imperador ciente do poder que as execuções teriam nos restantes cristãos, tenta uma nova abordagem para a aniquilação do Cristianismo; a tortura.

Torturados das formas mais horripilantes e cruéis de modo a confessar a verdade, esta verdade sendo, renunciar a sua fé; aos quais muitos perderam a sua vida, outros tornavam-se resilientes, imóveis e em silêncio, o que era certamente confuso para os romanos mas explicável para a atualidade: segundo diversos estudos de métodos de interrogação e tortura, é observado que o indivíduo posto a tamanho sofrimento e extrema dor física leva ao colapso da sua mente pela forma de desassociação, onde o cérebro cria uma realidade ou parcial realidade alternativa de forma a se confortar e conseguir processar as extremas condições físicas onde se encontra; nestas desassociações alucinações são bastante recorrentes, quer visuais ou auditivas, o que levava muitos

¹⁵⁵ NIXEY, Catherine, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World” p. 71.

¹⁵⁶ PSEUDO-JERÓNIMO. “Indiculus de Haeresius”, p. 182.

destes interrogados a verem e comunicarem com Deus, Jesus e os outros mártires, estes casos de extrema desassociação eram vistos aos olhos dos cristãos como serem completamente absorvidos por Deus. Esta comunhão e comunicação direta com Deus semelhante à de Santo Antão, era certamente admirada entre os Cristãos e talvez até incentive as confissões em massa de cristãos perante oficiais romanos tentando igualmente obter este diálogo exclusivo que seria possível através da “paixão” do sofrimento extremo que levava à união total com Deus.

*“É outra carne que sofre quando a alma está no Céu. O corpo não sente nenhuma dor quando a mente está absorvida por Deus.”*¹⁵⁷

Temos então aqui, aquilo que mais atribuía valor e algum aspeto semelhante a divindade para com a figura do mártir: a união com Deus. É desta união gerada no momento da dor e do sofrimento extremo que nasce a verdadeira figura do mártir cristão; e seria desta mesma ideia que surge o culto dos mártires.

Mas antes, há que relembrar um aspeto que põe novamente em confronto ambas as realidades – pagã e cristã – e como novamente temos outro dos diversos aspetos que demonstram a incapacidade de coexistência de ambas no mesmo império, e as conotações que esta incapacidade implicam para com o futuro do mesmo.

Para os romanos de uma forma geral, a morte e os cadáveres eram vistos como uma poluição para os vivos; assim sendo, os rituais funerários eram realizados após a cremação do corpo nos arredores da cidade na forma do culto dos antepassados. Isto devia-se ao facto de na crença romana, era comum a ideia da permanência da alma, que protegeria os vivos através do culto dos antepassados e da atribuição de oferendas.¹⁵⁸ Com isto, quer-se dizer que para a realidade romana, a alma do defunto era bastante mais importante que o corpo, que era rapidamente cremado por ser visto como algo em decadência, poluente e até prejudicial para os vivos. Ora, quando em coexistência com as comunidades cristãs, há aqui uma forte oposição; sobretudo para com os cristãos que pretendiam recolher os seus mortos – os seus mártires – do coliseu ou local da sua execução, os oficiais romanos despunham do corpo do executado muitas vezes através de métodos questionáveis como a sua cremação e deposição das cinzas no rio, de forma a que não fossem recolhidos pelos cristãos; como foi o caso dos Mártires de Lyon no ano de 170 d.C.¹⁵⁹ Estes

¹⁵⁷ SALISBURY Joyce E. “The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence”, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004. p. 17.

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 20-21.

¹⁵⁹ Idem.

recolhiam os seus mortos pela possível divindade e poder que teriam no seu corpo após este contacto direto com Deus e para os prepararem para o dia do Julgamento Final.

Mas seria inicialmente este possível poder, ou em termos mais cristãos: esta possível capacidade de realização de milagres, que mais atraía cristãos para o corpo dos mártires, ao qual lhes era concedida coragem e resiliência para que suportassem a sua morte, este toque divino da mão de Deus era acreditado pelos restantes cristãos como algo permanente no corpo do mártir, mesmo após a ascensão da sua alma para o Paraíso, o poder divino permanecia, ajudando os fiéis através da realização de milagres.

Mas é também de mencionar que não seria somente o corpo que teria estas propriedades, também o sangue era visto como igualmente importante, muitas vezes recolhido por testemunhas da execução através de panos de linho que atiravam para o chão junto do corpo do mártir.

*“Quando S. Cipriano se preparava para o seu martírio por decapitação, ele pousou uma túnica no chão onde se encontrava e esperava pelo seu executor. Os fiéis que assistiam à sua morte atiravam lenços para a túnica de forma a recolher o sangue do mártir na esperança de que este sangue deste se tornasse uma relíquia capaz de realizar milagres.”*¹⁶⁰

Mas não era somente aos fiéis que a crença no poder das relíquias era uma realidade, até para os seus executores, como é o caso de Tarbu irmã de Simeon bar Sabba'e (ܬܝܒܘܫܘܬܐ) ¹⁶¹. Nesta narrativa há uma clara interseção entre a crença pagã na magia e a crença cristã no poder do sangue dos mártires, a história da paixão de Tarbu é datada de o ano de 341 d.C. ¹⁶² após o Império Romano ter cessado a perseguição cristã.

*“Quando a rainha persa, esposa de Sapor, adoece (...) os seus conselheiros acusam as cristãs Tarbu e a sua serva como as causadoras da sua doença.”*¹⁶³

A rainha acreditava que as mesmas teriam realizado algum tipo de magia contra si e as mulheres foram assim aprisionadas e interrogadas o juiz acusa Tarbu de bruxaria: *“Mereceis morrer, já que trouxestes este mal para a rainha de todo o Oriente”*. ¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ibidem, p. 36.

¹⁶¹ Cf. Van L. ROMPAY, “The Georgia’s Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage”, Piscataway, NJ: Georgia’s Press, 2011. pp. 373-374.

¹⁶² Cf. Joyce E. SALISBURY, “The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence”, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004. p. 37.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem.

Esta acusação teria vindo do facto de o seu irmão ter sido martirizado às mãos dos persas pouco tempo antes destas acusações. No entanto, é esta parte da narrativa que demonstra esta correlação entre a magia pagã e o sangue do mártir:

*“O rei deu permissão aos sacerdotes – os magos – que decidissem entre si a forma de execução mais apropriada para ambas as cristãs, ao qual os sacerdotes decidem executar alguma magia ritualística usando o sangue das jovens, o sangue de mártires. (...) os corpos das mulheres deveriam ser divididos em dois e a rainha teria de passar entre as duas metades, após o qual estaria curada do seu mal.”*¹⁶⁵

Há aqui dois aspetos: a crença na magia e a crença no poder do sangue mártir. Não é somente nesta narrativa que encontramos a atribuição de poderes curativos à relíquia de um mártir, aliás este tipo milagre, o da cura é bastante prevalente em diversas histórias sobre diversos santos e relíquias desde os apóstolos até aos mártires cristãos após a morte de Cristo. Apesar das suas crenças cristãs, a magia era algo acreditado tanto por estas comunidades como pelos seus vizinhos pagãos a diferença estaria na forma como ambos a praticavam, neste caso seriam as relíquias dos mártires que praticavam essa magia – ou melhor, milagres - diferente da magia ritualística pagã.

Mas não eram somente os mortos capazes deste tipo de habilidades, alguns convertidos também exibiam algo semelhante, ainda que não tão forte como a relíquia de um mártir, estes milagres eram vistos pelos cristãos como um sinal da presença de Deus no seu corpo, uma ligação destes com o Divino. Eusébio de Cesareia reconta a manifestação destes poderes de origem divina em pequenas comunidades cristãs:

*“Alguns conseguem obter algum conhecimento ou visão do futuro e visões proféticas (...) outros através do toque de suas mãos conseguem curar os doentes, e restaurar-lhes a vitalidade (...) alguns mortos ressuscitam, e permanecem entre os vivos por anos.”*¹⁶⁶

Somente aos mártires é garantido uma profunda e forte ligação com o divino, o que permite aos seus corpos a habilidade de realizar milagres mesmo após a morte, a paixão permaneceria neste, para auxiliar os fiéis, uma habilidade que estendia até aos objetos que um mártir tocasse. Pode-se ainda argumentar que ambos os lados teriam isto em comum: a tentativa de aproximação entre o humano e o divino. A magia ou milagres de certa forma alteravam a realidade e provavam a existência do sobrenatural – do divino – e estes feitos eram também vistos como uma manifestação ou intervenção divina; a diferença aqui seria que no caso pagão esta intervenção viria do Deus ao qual o ritual foi dedicado enquanto que para os cristãos o milagre viria da relíquia do mártir que

¹⁶⁵ Ibidem, p.38.

¹⁶⁶ EUSÉBIO DE CESAREIA, “História eclesiástica”, p. 159, 18, (Trad. Wolfgang Fischer).

teria estado em contato com Deus e cujo contato teria deixado para trás alguma semblante de habilidade sobrenatural que se manifestaria através da oração deste mártir.

E era certamente, mais que a retórica, os milagres que convenciam as multidões à conversão. Como é nos descrito em diversos episódios do Novo Testamento quer através dos milagres de Jesus como dos próprios Apóstolos.

Assim sendo, já no ano de 360, sobre o governo do Imperador Juliano, após a afirmação do Cristianismo como a religião oficial do Império e a conversão de Constantino; o culto dos mártires é incrivelmente prevalente na comunidade cristã: temos agora a presença de pequenos humildes altares dedicados a estes mártires e a procissão de relíquias, que se tornam centrais nas práticas cristãs mas ao qual o Imperador comenta num tom de desaprovação:

*“(...) O transporte dos cadáveres dos mortos através de grande aglomeração de pessoas, no meio de densas multidões, manchando a visão com todas as visões ilusórias dos mortos. (...) Que dia tão tocado pela morte poderia ter tanta sorte?”*¹⁶⁷

Também nas práticas funerárias a adoração dos mártires é igualmente prevalente, como observado no sistema de catacumbas de Roma que começa a ser usado como local de sepulturas cristãs no século II d.C. isto devia-se ao facto do desejo dos fiéis de serem sepultados perto do local onde o sangue dos mártires tinha sido derramado.¹⁶⁸

Mas para além da sua morte em nome de Deus há também outras razões que levam ao culto destes supostos heróis cristãos, apesar desta capacidade de realizar milagres, a adoração cristã destes seus mortos vai para muito além do seu contacto com o Divino, a figura do mártir, ou talvez neste caso, a sua morte é também o verdadeiro símbolo do poder de Deus e da vitória deste para com a morte. Para se perceber tal conceito, é necessário lembrar algumas noções relativamente ao futuro da alma após a morte que prevalecem nas religiões abraâmicas deste tempo e como ambas são semelhantes, mas divergindo em pequenos aspetos.

A ideia do destino da alma após a sua morte surge-nos primeiro concebida no Judaísmo, que transparece depois para o Cristianismo bem como algumas ideias relativamente à alma. Aqui o corpo e a alma estão ligados, acreditando-se não poder haver uma vida após a morte sem ambos.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ibidem, p. 31.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 32.

¹⁶⁹ Cf., Paull Simcha RAPHAEL, “Jewish Views of the Afterlife”, 3ª edição, Rowman & Littlefield, 2019.

Mas para o lado cristão, a vida após a morte está intrinsecamente ligada com o Julgamento Final. A ideia da alma imortal é algo central para os ideais cristãos e o centro das suas crenças, havendo diversos textos que visam explicar o propósito da alma e até da vida dos cristãos, que seria neste caso o de preparar a alma para transcender o plano terreno, assim sendo, como é também verificado na história de Santo Antão, o mundo material e tudo o que existe nesse mundo não tem qualquer valor para este propósito.

Assim, para transcender o plano terreno – como defendem diversas filosofias e literaturas cristãs – há para os cristãos dois momentos cruciais na sua vida na Terra: a morte, vista como algo necessário e inevitável para que se chegasse ao segundo momento, a ressurreição no dia do Julgamento Final; neste sentido, tanto a alma como o corpo permaneceriam juntos dormindo enquanto aguardavam pelo retorno de Cristo.

Se Cristo tinha sacrificado a sua carne para a salvação da Humanidade e se Deus a ressuscitou, então o corpo é certamente o centro da vida e da salvação, o seu último ato seria a morte, e dessa morte vem a salvação da alma na forma do Julgamento Final.

No caso dos mártires o ciclo acabava com a sua morte às mãos dos seus executores, o seu sofrimento a chave para que o Paraíso fosse alcançado, mas seriam os seus corpos a verdadeira prova desta salvação.

*“A única chave para a abertura do Paraíso é a tua própria vida e sangue.”*¹⁷⁰

Mas também a forma como estes mártires morreriam, a maioria devorados por bestas no coliseu, atribui à morte uma ligação com a digestão, com todo um ciclo digestivo iniciado pelos animais que tiravam a sua vida e essa mesma digestão como uma prova da decadência do corpo humano, a prova da futilidade da vida na terra e a lembrança da mortalidade do Homem.¹⁷¹ A ideia da morte como uma digestão torna-se uma ideia caracteristicamente cristã sobretudo na imagética medieval, onde o Inferno é representado como uma boca de uma besta que devora as almas dos condenados.

Com isto, a decadência é associada com a perdição, um corpo que se desfilha logo após a sua morte será até uma prova de corrupção, de ausência do divino para um cristão. Assim a morte ainda que vista como parte do ciclo que leva à ressurreição e vista como algo inevitável, é igualmente observada como algo nefasto, a prova do pecado original que leva à condição mortal

¹⁷⁰ TERTULIANO, “Apologeticum”, 50 (ed. R. SIDER).

¹⁷¹ Cf. Joyce E. SALISBURY, “The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence”, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004. p. 29.

do homem como castigo na terra. Mas para um mártir, esta decadência – a digestão – não existiria, o contacto com Deus durante a sua paixão concede-lhe a vitória para com esta decadência, mantendo-se o corpo intacto aguardando o Julgamento Final, onde a alma habitaria de novo o corpo para ser julgada. No entanto nem todos os mártires tiveram o seu corpo intacto ou a salvo no cuidado dos seus fiéis, àqueles mortos por bestas, decapitados, cremados e desfigurados pelos seus executores, São Agostinho declara o seguinte:

*“(...) Para aqueles com feridas, não haverá deformidade, mas somente dignidade e a beleza do seu valor.”*¹⁷²

As cicatrizes dos últimos momentos destes mártires são vistas pelo teólogo como medalhas de honra do seu combate contra os seus executores, uma luta vista pelos cristãos como uma luta entre o bem e o mal, a luta pela salvação da Humanidade.

Esta resistência à decadência é a evidência de presença do divino, de manifestação do milagre no corpo, o odor da morte é muitas vezes inexistente no corpo de um mártir, dando lugar a um perfume que em certos casos tem até habilidades curativas:

*“Naquele mesmo instante, a terra tremeu e o cheiro de um doce perfume veio de um lugar que jamais algum Homem tenha conhecido, de tal forma que julgámos estar no jardim do Paraíso, e nesse mesmo momento, com o cheiro daquele perfume, setenta e três pessoas foram curadas.”*¹⁷³

Dados estes pontos, é assim evidente a importância da figura do mártir – aquele que se opõe ao Mal, ao pagão em nome de Deus – quer como prova da existência do divino e da sua manifestação nos seus fiéis, e como tal se traduzia no contexto histórico, social e religioso de seu tempo; como prova da vitória sobre a morte e a perdição e mais significativa ainda, o sacrifício como ferramenta de conversão.

Realmente, o sangue dos mártires foi a semente que fez crescer a igreja, foi o último sacrifício destes cristãos em prol do seu Deus que convertem centenas ao Cristianismo e é a sua suposta conexão profunda com o divino que atraem multidões de fiéis e curiosos para testemunhar esta magia, estes milagres, juntando-se a estes imensos outros que procuram algo que lhes conforte, algo em que acreditar. Certamente, é neste culto que existe também a esperança, a esperança de salvação da Humanidade; o preço desta mesma salvação a abdicação de certa forma, da própria

¹⁷² Ibidem, p. 30.

¹⁷³ Ibidem, p.39.

vida, da coexistência com os outros seus opostos e a batalha pelo destino da Humanidade estava longe de ser concluída.

A próxima etapa desta batalha estaria prestes a começar, e para o triunfo do Bem teria de ser erradicada qualquer memória de um passado prévio a Deus. Desta forma, a atenção destes cristãos vira-se para a arte pagã, para aquilo que esta representaria e a forma como estes a compreendiam e de que forma esta batalha iria ser travada. Cristo pode se ter sacrificado pela salvação da Humanidade, mas o inimigo permanecia, esperando pacientemente a sua vez de retaliar, e cabia aos combatentes de Cristo erradicar permanentemente a influência do inimigo na Terra e de silenciar as suas mentiras.

*“Muitos desses templos eram dos mais esplêndidos e belos monumentos da arquitetura grega e o Imperador não estava interessado à partida, em desfigurar o esplendor das suas cidades ou diminuir o valor das suas propriedades. Aqueles edifícios públicos poderiam ser tolerados como troféus da vitória de Cristo (...) Porém, enquanto durassem, os pagãos alimentariam a secreta esperança que uma revolução auspiciosa, um segundo Juliano, pudesse restaurar de novo os altares dos deuses, e o ardor com que dirigiam as suas vãs orações ao trono exacerbou o zelo dos reformadores cristãos decididos a extirpar, impiedosamente, a superstição pela raiz.”*¹⁷⁴

A batalha espiritual estaria apenas agora, a atingir o seu êxodo.

O inimigo invisível

A ideia deste dever de salvação da alma dos castigos do Inferno não era a única motivação por detrás da animosidade para com o paganismo, pois a derradeira batalha era aquela com o verdadeiro inimigo da Humanidade, o seu eterno oponente cuja influência existia subtilmente no coração daqueles que negavam Cristo, corrompendo a essência da alma e condenando-a a uma eternidade de sofrimento. Este inimigo alusivo e invisível estaria em todo o lado, esperando, pacientemente pela oportunidade perfeita de tentar a sua próxima vítima para o pecado. O Cristianismo encontrava-se em guerra, uma guerra diferente das demais, uma guerra entre o bem e o mal, uma guerra contra os demónios, os verdadeiros inimigos da Humanidade e estes cristãos não cessariam até que todo o Império visse a luz do seu Deus, e as moradas destes demónios fossem destruídas, banindo-os para sempre. Se antes os seguidores de Cristo se encontravam numa

¹⁷⁴ NIXEY, Catherine, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, Pan Books, Londres, 2017, p. 40.

batalha pela salvação da Humanidade entre os seus semelhantes, então este inimigo invisível seria o êxodo, a sua derrota libertando a Humanidade das correntes do pecado.

Teria de habitar algures no plano terreno, esperando a sua próxima oportunidade de atacar. E para os cristãos, a obra de arte, ou neste caso a arte pagã seria o local ideal para este inimigo habitar; a estatuária pagã, com a sua representação natural, fiel à forma humana era certamente o local ideal para a habitação dos servos deste inimigo, que enganariam os Homens com falsas promessas e ilusões, atraindo seguidores, convencendo-os a pecar.

Mas para melhor se entender toda esta ideologia, ou até superstição por parte dos cristãos, é necessário novamente recuar-se para um tempo onde Deus não teria renascido ainda no mundo, onde Nero não teria sacrificado centenas nas suas arenas e onde a presença dos deuses se encontrava entre a Humanidade.

“No início, estaria a Grécia e a sua condição de inocência. Tal como o Egito e a Mesopotâmia, ao qual sucedia; a Grécia deu forma aos seus deuses.”¹⁷⁵

Na realidade grega, a arte de cariz religioso era algo em constante desenvolvimento em busca da perfeição; no entanto, uma das vertentes religiosas do seu tempo, a filosofia - que neste período era igualmente uma vertente religiosa como as restantes - foi das que mais começou a refletir na ideia do divino, e na representação do mesmo: seria nesta instância o surgimento do que Alain Besançon denominou como o ciclo iconoclasta nas ideias do conceito de *mimesis* introduzido por Platão nos seus textos e discursos. Ao contrário das ideias pré-socráticas - cuja conceção do divino não correlata com a própria mitologia ou até os textos de Homero - Platão deu à ideia do divino uma tão elevada importância que as repercussões desta ainda são tão evidentes na atualidade como nos séculos anteriores, mantendo-se uma das mais relevantes ideias centrais do estudo do ciclo iconoclasta.

Duas ideias teriam sido estabelecidas, ideias estas que Platão iria transmitir igualmente nos seus discursos, aceitando estes até como factos sobre a natureza humana: que deveríamos contemplar o divino pelo que este é; pois somente isto averigua a necessidade da sua contemplação e que a representação deste é um ato extremamente fútil, inconcebível e sacrilégio. Aqui nestes supostos factos, é possível estabelecer paralelismos entre estes e as ideias propagadas pelo Paleocristianismo e até ainda mais pelo Judaísmo de contemplação e comunicação com o divino

¹⁷⁵ BESANÇON, Alain. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 13.

diretamente, sem a necessidade de rituais, ferramentas, templos ou mensageiros e a aversão que estes subconscientemente tinham à imagem do divino e às suas possíveis interpretações.

Estas ideias podem ter levado, segundo Besançon, à destruição das imagens, à iconoclastia; ainda que o mesmo não tenha inicialmente ocorrido devido à percepção da filosofia na sociedade grega, vista muitas vezes como um grupo elitista que não teria qualquer influência no resto da população, esta continuando a produção de imagens dos seus deuses.

A representação artística dos deuses seria uma prática imposta pela população comum, atribuída aos textos de Homero e Hesíodo que atribuíam aos deuses as suas respetivas honras, características, habilidades bem como alusões à forma física, que era na sua essência humana em aparência, afastando-se assim das supostas formas antropomórficas e zoomórficas que se antecederam a estes autores.

“Foi o Mundo que deu à luz os Deuses.”¹⁷⁶

Neste sentido, ao contrário do que se encontra nos textos Cristãos, foi o mundo que deu à luz os deuses. Deuses nasceram, foram concebidos através de gerações, o que se assemelha à condição humana, havendo assim pouca distinção entre o Humano e o Divino, sendo os deuses de certa forma os mais privilegiados, pois são o símbolo de pureza aos quais a morte nada significa, sendo a natureza dos deuses e a humana duas raças diferentes que provinham da mesma origem. Com isto, apesar das significativas diferenças que os distinguem, ambos são semelhantes quer em aparência como em inteligência e perseverança; esta dinâmica de proximidade e distância torna a conexão e comunicação com os deuses possível.¹⁷⁷ Esta relação de proximidade é também observada através da arte, a *mimesis*, a tentativa de representação do “natural” e da figura do divino é visto como um reflexo dessa dinâmica de proximidade; se os deuses são semelhantes ao Homem, então é natural que partilhem as mesmas características físicas.

“(...) No entanto, nós de alguma forma somos semelhantes aos Imortais, tanto na grandiosidade da nossa mente como na nossa natureza corporal.”¹⁷⁸

Os deuses neste sentido, são uma reflexão sobrenatural da condição humana, contribuindo para a ordem do mundo, semelhantes ao Homem não só em aparência como nas suas ações, emoções e

¹⁷⁶ Ibidem, p. 13.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 14.

vícios. Ao contrário do Deus cristão, estes estão submetidos à ordem cósmica, à hierarquia social onde convivem e ao Destino, que reinava sobre todos os seres.

Assim entende-se que há aqui uma reflexão da condição social do seu tempo; tal como na realidade mortal, existem como já foi mencionado, hierarquias sociais, que também influenciariam a condição humana e a relação desta com o divino: deuses mais próximos ao homem na hierarquia mais facilmente comunicariam com estes, atendendo às suas preces ou pedidos, consumindo as suas oferendas e auxiliando os seus fiéis, mas a escolha destes deuses não provém da sua natureza, pois esta não os compele a tal, mas devido à escolha do divino em intervir e à relação de proximidade e familiaridade que estes têm para com os seus seguidores.

Mas a função da arte neste tempo não era também uma de comunicação entre ambos os lados, ainda que fosse inerentemente esta a mais aceita pelos devotos, a arte teria também outra função, ligada intrinsecamente à ideia da cosmologia. Este método, encontrado inicialmente entre os gregos na Escola Jónica, trata-se de um método que parte da existência de uma realidade superior para chegar à aparência sensível; deduzindo o inconcebível o conhecimento que o observador tem diante de si.¹⁷⁹

Neste sentido, os deuses inseriam-se igualmente nesta ideia; como seres puros capazes através desta sua natureza divina contemplar o cosmos e o imaterial; algo cujo o Homem consegue ainda que brevemente através da contemplação da obra de arte, que funcionaria como uma ferramenta não só de comunicação como de contemplação; a arte apresenta-se assim como um objeto de ligação entre o Humano e o Divino. Assim sendo, neste plano de ideias, a criação artística seria igualmente uma ação de contemplação; pois a mesma provinha da mesma natureza que o Divino, ainda que o Homem pudesse simplesmente meditar sobre a representação do mesmo através dos deuses, e não o cosmos em si, que seria algo imaterial.

“A meditação de um deus contemplando o cosmos é da mesma natureza que a meditação do ato de representação, que é na sua essência um ato de contemplação do divino pelo artista.”¹⁸⁰

Com isto, a criação dos cânones artísticos provinha entre outros aspetos, da natureza divina dos sujeitos representados, nunca podendo ser radicalmente alterado ou recriado; a função do artista

¹⁷⁹ Cf. Raymond BAYER. “História da Estética”, Editorial Estampa, Lisboa, 1995. p. 32.

¹⁸⁰ BESANÇON, Alain. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 15.

nesta realidade seria a de aperfeiçoar a sua prática, não havendo espaço para as suas próprias interpretações; o artista era assim semelhante na sua prática a um sacerdote.

*“A atitude do artista – até a do mais notório, o mais divino – perante a sua arte era análoga da prática de um sacerdote em relação aos seus costumes sagrados.”*¹⁸¹

Assim sendo, o próprio ato de criação assemelhava-se ao do Divino, através da produção artística e de contemplação em relação ao sujeito representado. Ao contrário do que encontramos na perspectiva Cristã, onde a forma do divino não é inicialmente relevante, pois existe uma clara distância entre o Divino e a Humanidade, pois neste caso Deus existiria fora do plano mortal, comunicando através de mensageiros, não havendo assim esta mesma relação de proximidade que temos no paganismo.

No contexto pagão, seria o oposto que se apresentava, a representação e figuração humana do divino dá ao Homem, na sua condição de mortalidade uma leve impressão de imortalidade que este nunca obteria. A presença do divino seria o suficiente, não sendo necessárias as transmissões de mensagens ou a comunicação direta, pois a presença de um deus num espaço de culto era muito mais revezada do que qualquer comunicação que se poderia estabelecer. Contra-argumentos como a impercetibilidade do Divino no espaço de culto eram desmantelados através da ideia dos Deuses como seres com forma incorpórea; escolhendo a aparência humana para se apresentar perante os Homens, sendo esta mesma o sujeito de representação.

Vernant justifica esta ideia afirmando que devido ao facto de os deuses terem a sua própria estrutural social, na qual existem diversas hierarquias, era natural que estes necessitassem de corpos, formas e nomes que os diferenciasssem entre os mortais. Daí, quando Hesíodo nos apresenta na Teogonia a fundação teológica para a natureza corporal dos Deuses, a incorporalidade deixaria de ser um aspeto problemático:

*“Os Deuses emergiram na sua perfeição (...) somente porque foram acompanhados pela emergência de um cosmos estável onde qualquer ser, particularmente os divinos, tinham um domínio e individualidade definidos.”*¹⁸²

Com isto estabelece-se que os Deuses poderiam livremente escolher a sua forma, devido à definição da sua individualidade e ao privilégio da sua natureza, ao contrário do Homem que se

¹⁸¹ Ibidem, p.16.

¹⁸² VERNANT, Jean- Pierre. “The Origins of Greek Thought”, Cornell University Press, 1984. p. 90.

encontrava enclausurado no mesmo corpo mortal. O Homem é sujeito à evolução, à idade, à mudança devido à sua natureza não divina, ao contrário dos Deuses, que permaneciam imóveis perante o ciclo da Humanidade. Na perspetiva sobretudo grega, mais tardiamente revivida pelo Império Romano, a perfeição não é algo exclusivamente divino, é desta forma, algo que qualquer humano pode alcançar - a relação entre o Humano e o Divino é algo familiar, próximo, alcançável; os deuses encontravam-se entre os humanos, alguns até certamente ouviriam atentamente os seus pedidos escolhendo interferir nos seus assuntos, ou até o contrário.

Os deuses poderiam ser impercetíveis ao olhar mortal se tal escolhessem, então o Homem opta por lhes dar forma através da arte, arte esta que seria mais do que uma simples reflexão do seu tempo, do que o fruto do trabalho do seu criador, era o elemento de conexão entre o os deuses e a humanidade, o local que estes habitavam para comunicar entre si, um objeto de culto e mais do que isso, de meditação. Eram também a estes ídolos que os gregos e mais tarde os romanos pagavam tributo; numa combinação entre dever cívico e religioso, os cidadãos sentiriam a necessidade de agradecer pela suposta intervenção divina através de oferendas e sacrifícios, era comum este tipo de cerimónias sobretudo após vitórias bélicas, onde a presença divina certamente influenciaria o campo de batalha.

Em cidades como Delphi, Olímpia e Atenas, os deuses recebiam as suas recompensas pelo seu favor, uma tradição que se estendeu até ao Império Romano, onde como já se tinha observado previamente, estas cerimónias se tornam um dever cívico que se estende a todos os habitantes do Império, as consequências da ausência neste dever catastróficas para todos.¹⁸³

Mas mais do que a ira divina que poderia destruir a humanidade, a adoração dos deuses era igualmente importante para a existência dos mesmos; em histórias como Eros e Psique, em algumas versões, quando Afrodite deixa de ser adorada, sendo substituída pela bela mortal Psique, a deusa começa a desvanecer e o seu poder e influência nos mortais a enfraquecer.¹⁸⁴ Desta forma, nota-se aqui a importância das oferendas e dos sacrifícios para os deuses, sem estes, a sua influência e existência enfraquecem, tornando a conexão com a humanidade difícil e até quase impossível; por outro, a ausência desta adoração poderia ser vista como um insulto à sua natureza divina, despoletando um castigo, lembrando a humanidade do seu dever para com os deuses, e a existência complementar entre ambos.

¹⁸³ Cf. Mercea ELIADE. "A History of Religious Ideas Vol. 1: From the Stone Age to the Eusinian Mysteries", University of Chicago Press, 1981. p. 109.

¹⁸⁴ Cf. APULEIO, "O Burro de Ouro", Livros Cotovia e Delfim Leão, Lisboa, 2018. p. 90.

Por outro lado, a ideia dos deuses, a sua imagem e personalidade são igualmente uma forma hiperbolizada da natureza humana, estabelecendo a origem de ambos como algo extremamente caótico e ambíguo, uma margem cinzenta que estabelece a moralidade de ambos como algo sujeito a mudança; se a natureza ao redor da humanidade, onde esta coabita é caótica; então o Homem é na sua essência semelhante, a moralidade é uma criação humana, e aos deuses, a escolha entre moralidade e amoralidade cabe somente a si. Daí a existência de histórias onde aos olhos da modernidade, deuses cometem atrocidades como consequência de um simples insulto, como o caso da história de Níobe, que se assumiu como superior a Leto por ter dado à luz catorze filhos, enquanto esta última teria somente dado à luz Apolo e Ártemis numa cerimónia de tributo a Leto; isto foi certamente um derradeiro insulto à mãe do gémeos, que rapidamente executaram uma vingança pela honra da sua mãe, massacrando em algumas versões da história os seus sete filhos, e noutras, todos os catorze.¹⁸⁵

O Divino neste sentido, habita na própria arte, sendo o artista o mediador – o sacerdote – e a sua obra o sacramento dessa mediação: o divino partilha o cosmos com a Humanidade, e o artista é assim o instrumento do Homem.¹⁸⁶

Os deuses eram assim uma reflexão espelhada e hiperbolizada do seu tempo, sujeito às circunstâncias sociais e culturas da sua época. Neste sentido, a religião greco-romana é espiritual e ambígua, é consciente da natureza polarizada humana e prospera avidamente na mesma; não é uma guerra entre o bem e o mal, mas uma forma de explicar a natureza humana e as razões por que a mesma assim o é. Assim, enquanto que o seu sucessor, o Cristianismo é na sua essência uma guia de moralidade, costumes e estilo de vida que visam impor a ordem social e moral da realidade onde se inserem, o Paganismo trata-se de uma possível explicação para a origem da humanidade e a sua ligação com o metafísico e o cosmos.

Mas é nesta dinâmica de proximidade que muitos encontram a justificação de aversão ao paganismo e de destruição da sua presença artística e cultural; a crítica desta ideia de representação antropomórfica do divino cria uma onda de questionamento da natureza deste mesmo divino, argumentos estes que, mesmo antes da ascensão do Cristianismo e do combate aberto à idolatria serão usados como justificação para os crimes cometidos para com a obra de arte.

¹⁸⁵ Cf. OVÍDIO, “Metamorfoses”, Livros Cotovia e Delfim Leão, Lisboa, 2018, 146-312 p. 153.

¹⁸⁶ Cf. Alain BESANÇON. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 18.

*“(...) Somente um deus sem qualquer relação à raça humana, sem qualquer relação a qualquer Homem é digno de ser um deus.(...) Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo / Tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura / Roubo, adultério e fraude mútua (...) Tais coisas são incompatíveis com a natureza moral grandiosa do divino.”*¹⁸⁷

Besançon diz-nos que estas afirmações de Xenófanes de conceição teológica da natureza do divino é transmitido, através dos anos e da transmissão de conhecimento e troca de ideias, aos patriarcas da igreja, que a apropriam como um pilar da teologia cristã. Mas não seriam somente as ideias de Xenófanes a justificação por detrás da destruição cristã da memória artística pagã; também Platão – nomeado por Besançon como o pai da iconoclastia e da iconofilia¹⁸⁸ – e os seus diálogos serviram como justificação narrativa e teóloga do ataque à obra de arte. Tendo este uma posição particularmente aversiva para com a produção artística.

A ideia do conceito de “forma” na visão de Platão é algo denominado como divino, sendo os deuses também parte deste divino, mas esta suposta “forma” é diferente da que Aristóteles descreve, esta forma só perceptível quando a alma abandona o seu corpo, a sua forma terrena e se torna pura. Com isto, os deuses são incorporais, cabendo ao homem a criação da sua forma terrena através da produção artística que estes poderiam habitar; assim, a forma concebida pela estatuária é uma imitação terrena do Divino, cabendo aos deuses habitar esta forma que lhes é concebida se tal desejarem. Nesta linha de pensamento, se a forma é pura pois está mais próxima do divino através do abandono da figura material, então esta última é assim, segundo esta ideia, impura havendo uma abertura para o caos e a desordem - a imperfeição atrai a imperfeição - pois o mundo material é imperfeito e não corresponde à realidade sobrenatural.

*“Nós atribuímos um nome, o nome do modelo, à sua cópia. A cópia nunca é perfeita (...) a forma não é extraída ou abstraída do objeto sensível. Em vez disso, o objeto funciona como uma reprodução – mas sem sucesso – do sublime da forma. A forma é eterna e a sua cópia, uma coleção das qualidades sensíveis é desfeita pela mudança.”*¹⁸⁹

O material é assim somente uma cópia do imaterial, sendo esta mesma réplica algo imperfeito aos olhos de Platão; com isto, o filósofo vê a arte como algo falso, uma cópia imperfeita do Divino e do deus que esta representava. Assim, Platão condena a Arte por iludir e afastar os Homens da

¹⁸⁷ XENÓFANES DE COLOFÃO, Fragmentos, 16 p. 25.

¹⁸⁸ Cf. Alain BESANÇON. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 36.

¹⁸⁹ PLATÃO. “Diálogos VII- Suspeitos e Apócrifos”, Edipro, 2017. p. 244.

verdade e da verdadeira imagem do divino, pois a natureza deste torna a sua imagem impossível. Mas esta problemática tem somente uma simples solução, a forma divina não é assim somente algo único ou estático, mas um elemento com três aspetos completamente diferentes: a primeira a sua mais primitiva e estável, uma forma de existência corporal, a segunda em movimento com o mundo agitada pelas emoções, pelo amor e ódio e a final, a sua forma definitiva. A forma divina é assim guiada pelas mesmas forças que a natureza obedece; amor, discórdia e a lei que mantém a ordem.

No mundo inteligível, é a forma que é a ordem, e é abaixo desta forma – a forma do Bem – que todas as outras são criadas e comandadas através da sua essência, para Platão é esta a forma mais próxima do divino.

*“Todas as formas devem ser um objeto de pura intenção, de visão, de argumento e finalmente de imitação.”*¹⁹⁰

Platão usa o termo *eikon* em associação à teoria das formas, como algo que é sempre um objeto sensível que nada mais é do que a imagem de um modelo eterno. Para se conceber esta imagem, é necessária a participação de um modelo, ainda que a sua participação não tenha de ser necessariamente direta, pois devido à condição material do *eikon*, este estará sempre limitado, a sua natureza material algo que nunca é completamente eliminado. Desta forma, a imagem não é equiparada ao modelo, é somente uma criação deste, radiando da forma que ordena e dita o material. Assim sendo, temos primeiro o modelo (ou forma) que é encontrado no imaterial; o Homem que no mundo sensível cria uma possível imagem do inteligível, imagem esta enviada pela forma do Bem para a alma do Homem; é criado assim o *eikon* como um objeto sensível que estabelece um *oikeiosis*, uma relação e união com o divino.¹⁹¹

Há aqui uma relação que irá ser encontrada novamente no Cristianismo: a ligação da alma com o imaterial, ligação que provém tanto do sensível como do inteligível; no qual Deus habitaria entre ambos, guiando para o mundo inteligível. Os deuses encontravam-se entre ambos os planos – o material e o imaterial – vivendo em plena contemplação com o Cosmos. O Homem, infelizmente, não possui essa mesma capacidade ou habilidade pois reside no mundo sensível, assim este recorre à criação na tentativa de obter essa mesma contemplação que é natural do divino. Mas, no entanto,

¹⁹⁰ Ibidem, p.248.

¹⁹¹ Cf. Raymond BAYER. “História da Estética”, Editorial Estampa, Lisboa, 1995. p. 39-40.

as imagens sensíveis – os *eikon* – são criadas pela mão humana, sendo assim bastante limitadas, tratando-se somente de uma imagem.

“A imagem está condenada assim, a uma certa superficialidade. Não é realmente o que está representado. Apenas significa que com algum trabalho isto seja possível. Isto dá ao artista alguma liberdade para que possa adicionar ou subtrair para que a imagem pareça o objeto que representa, ainda que mantenha alguma distância necessária deste.”¹⁹²

Platão afirma que o ser humano não deve limitar a sua mente às percepções humanas, mas sim tentar estabelecer uma ligação com a imortalidade, sendo esta possível através da convivência com o divino, aprendendo com os deuses e imitando os seus métodos de contemplação do cosmos. Tal como foi afirmado previamente, Besançon declara Platão como o pai da Iconoclastia, em “O Sofista” esta vertente platónica fica exposta na sua forma mais clara, pois este afirma que a arte deveria ser avaliada pelo critério de verdade, o qual segundo o filósofo evidentemente carece.

Aqui a arte é somente uma imitação, que está dividida entre o Humano e o Divino na forma de arte da criação. Enquanto que as criações divinas como os animais, plantas, e sementes são associadas e exclusivas do Divino, as criações humanas, neste caso a arte são somente fabricações de algo já existente. No entanto, segundo Platão, tanto o Humano como o Divino são capazes de criar realidades ou simulacros (ao qual Platão denomina de *eidôlon*) mas somente um, o divino é capaz de dar às suas criações vida própria.

Aqui o artista não é um criador, mas sim um espelho, um imitador das criações do Homem; estando assim para Platão no último lugar na hierarquia da criação. Em primeiro teremos, claramente os Deuses, que através das suas capacidades de criação, criam o *eidôlon* através de sonhos e visões; de seguida temos o Homem, que cria através das suas próprias mãos as replicações que os Deuses criaram nos seus sonhos, mas completamente consciente através do trabalho árduo; e por fim temos o artista, que simplesmente replica ou imita a criação do seu semelhante.¹⁹³ A imitação, ao contrário da admiração que tinha no contexto da *mimesis*, é vista assim como uma ilusão, uma mentira que engana os homens; sendo esta uma ilusão, então encontra-se longe da realidade e da verdade.

¹⁹² BESANÇON, Alain. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 30.

¹⁹³ Cf. PLATÃO, “O Sofista”, Fundação Callouste Gulbenkian, Lisboa 2011. p. 234-235.

*“Essa imitação é uma ilusão (...) uma imitação que engana crianças e homens desprovidos de razão. Estará bem equipada para representar tudo, mas essa capacidade universal é simplesmente uma charlatania, que impressiona apenas aqueles que são incapazes de distinguir entre o conhecimento, a ignorância e a imitação. O artista é um trapaceiro.”*¹⁹⁴

Voltando novamente à Teoria das Formas, se a Forma é algo bom, puro e belo; então a imagem do divino partilha estas mesmas características, sendo assim extremamente bela. O valor do *eidôlon* criado pela arte é assim algo meramente o de produzir no contemplador o desejo de alcançar uma beleza inteligível e não algo sensível. Pois o verdadeiro belo está na Forma, que habita o imaterial e é invisível para o Homem, não sendo assim possível a sua verdadeira representação plástica.

Sendo a natureza do divino algo ligado à realidade inteligível e também sendo invisível aos olhos do Homem, a representação imagética deste é simplesmente impossível para Platão. A arte é assim uma vaga tentativa de contemplação do belo que o divino transmite, mas esta mesma engana os homens e afasta-os da verdade e da verdadeira imagem.

No entanto, apesar destes argumentos, Besançon atribui a Platão este lado iconófilo; isto deve-se ao facto de o filósofo, apesar de se opor à arte compreende a adoração desta como objeto de contemplação, algo necessário para a ascensão da consciência humana no Cosmos. Esta adoração poderia até muitas vezes tocar nos limites da iconofilia e da idolatria como foi denominada pelos cristãos e o Judaísmo. Platão vê a adoração da imagem e da arte como a tentativa da mente humana de se reunir com o Cosmos e da obsessão da beleza divina que tão desesperadamente tenta recriar na representação artística; pois na condição humana é natural que esta se sinta impulsionada a procurar o divino através do eros, a única experiência que retém da sua existência imaterial.¹⁹⁵

Assim, o papel da arte neste cenário é uma de contemplação do divino, o Homem que contempla a Arte de forma a estabelecer uma conexão com a divindade que estaria representada, esta que por sua vez contempla o cosmos na sua realidade inteligível, algo que o Homem dificilmente conseguiria alcançar sem ser através da contemplação da obra de arte; no entanto este vê a arte como um “mal necessário” e justificado pela admiração da perfeição e da beleza que somente o divino é capaz de obter. No entanto a arte é também desnecessária quando o Homem atingisse este

¹⁹⁴ Ibidem, p. 236.

¹⁹⁵ Cf. Alain BESANÇON. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p. 37.

novo nível de consciência, não precisando futuramente da arte para conseguir atingir esta contemplação.

Ainda que os argumentos de Platão sejam certamente persuasivos no que toca à visão do papel da arte, serão estes mesmos argumentos, esta narrativa que irão tomar uma nova forma na visão da primeira religião abraâmica, o Judaísmo. Mas antes de se analisar as perspectivas abraâmicas, considera-se necessário explorar a perspectiva romana da arte do seu tempo, o papel desta no seu contexto sociocultural e a construção do espaço divino e o impacto que este teve na aversão ao paganismo e a destruição do ídolo.

Tal como foi igualmente apresentado nos capítulos anteriores nesta redação relativamente à religião e espiritualidade; também as práticas visuais do mundo romano eram regional e temporalmente diversas por todo o território imperial. Estas diferenças eram também evidentes na perceção que a população tinha sobre a arte e o seu papel e função na realidade religiosa, estando estas divididas em dois polos que por sua vez refletiam igualmente a disparidade social típica do seu tempo.

A imagem do divino, tal como foi descrito previamente, era uma presença constante na realidade quotidiana romana, tanto na realidade social como religiosa. No entanto, para os grupos sociais mais educados na filosofia, lírica e retórica; a arte era primeiro, um objeto de apreciação estética, uma obra de arte observada e apreciada como tal pelo seu valor estético ou até citando autores mais contemporâneos, pela *Aura*¹⁹⁶ que a obra transmite para estes; e segundo pela presença divina que esta obra poderia transmitir ao observador.¹⁹⁷

Mas a valorização de um aspeto do ídolo não anulava a presença do outro; apesar desta diferença educacional que proporcionava a apreciação da arte de uma forma diferenciada; ambos os aspetos estão igualmente presentes na espiritualidade e religião romana, e ambos apresentam importâncias significativas para as práticas religiosas e espirituais no contexto politeístico, sendo estas supostas superstições bastante presentes e aceites pelas próprias elites. Pausânias é um bom exemplo deste meio termo; vindo de uma realidade mais cultuada e de uma educação mais refinada do seu alto teor social, é este estatuto que lhe permite viajar por todo o Império, que o faz

¹⁹⁶ Cf. Walter BENJAMIN. "A obra de arte na era da sua reprodução mecanizada", traduzido por João Maria Mendes, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2010.

¹⁹⁷ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. "The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity", Aarhus University Press, 2013. p. 40.

escrevendo avidamente em árduo detalhe tudo o que observa; no entanto, a sua visão e apreciação artística seria tudo menos elitista.

Na sua jornada por Coríntia, geógrafo e escritor Pausânias descreve-nos as suas impressões quando observa uma *daidala*, um tipo de escultura em madeira atribuído a Dédalo o lendário artista e inventor grego. Pausânias aponta-nos inicialmente a aparência arcaica da figura que certamente mais se destaca do contexto artístico, cultural e religioso com o qual está familiarizado e de seguida destaca a sua atenção para o olhar desta figura e a presença divina que este lhe transmite, declarando na sua escrita que esta não seria certamente desprovida desta.¹⁹⁸

Também igualmente a realidade imperial aceitava estas crenças que poderiam ser consideradas arcaicas ou supersticiosas pelos seus futuros contemporâneos – que irá ser explorado mais adiante nesta redação – aceitava estas como uma realidade do seu tempo. Moedas originárias da Ásia Menor retratam a figura de Ártemis acorrentada pelos seus braços (*vide* fig. 11); isto devia-se à crença popular de que este ídolo era capaz de se movimentar se tal fosse necessário, assim os seus sacerdotes acorrentam os braços da deusa para que esta não escape através do ídolo do espaço sagrado, uma prática que encontramos igualmente em ídolos de Saturno, cujas correntes seriam libertadas durante a Saturnália.¹⁹⁹ Certamente que haveria aqui também uma função prática e estrutural nas correntes que seguravam o ídolo, impedindo que o mesmo caísse aquando de alguma catástrofe natural; no entanto seriam estas conotações mais religiosas que se destacavam aos olhos da população. A presença desta prática na numismática de certa forma, segundo Kristensen oficializa esta crença dando-lhe uma certa ênfase de realidade religiosa. Mas também segundo outros autores, a crença na animação do ídolo pela divindade (ou o potencial para tal) apresenta-se como algo consistente no quotidiano religioso, estabelecendo uma relação entre o divino e arte que já foi previamente explorada neste capítulo.

Já para a grande maioria da população, a arte era quase exclusivamente uma tentativa de captar a presença do divino dando-lhe um local onde este pudesse habitar independentemente da estética que o ídolo possuísse. O que dava assim, valor ou aura ao ídolo para a grande maioria dos habitantes de Roma era a presença divina que este transmitia, sendo o seu valor estético algo inerente das elites mais educadas.

¹⁹⁸ PAUSÂNIAS, “The Description of Greece vol. 3”, Princeton University, Londres, 1980. Livro 9, p. 6.

¹⁹⁹ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 46.

Mas mesmo assim, há que se compreender que a arte não necessitava de ser estética para que o divino a habitasse, somente que este fosse representado; o seu valor estético não era necessário – talvez até exclusivamente apreciado pelas elites – mas certamente o seu processo de criação era importante, tal como foi explorado previamente relativamente ao papel do artista como criador do ídolo e a importância que este tinha para a captação do divino.

Cada ato neste processo teria uma particular importância, algo que encontramos igualmente em outras práticas religiosas ao longo da história. Mas o elemento em comum que todas estas partilham é a captação do olhar; a inserção ou pintura dos olhos era talvez das mais relevantes em todo o processo; o olhar dava à obra o reconhecimento da presença do divino, era uma prova desta no espaço sagrado e no ídolo. Com isto, diversas escolas romanas educavam aprendizes neste tipo de prática, os *ocularii*, que se especializavam exclusivamente nos olhos e na retratação do olhar.²⁰⁰ No entanto, tanto as imagens maiores criadas pelas mais prestigiadas escolas de escultura como as mais arcaicas criadas pelo mais humilde dos carpinteiros tinham igual valor e significância nas práticas religiosas greco-romanas.

Mas não seria somente a arte que se apresentava como o objeto dotado de presença divina, esta existiria num espaço que contribuiria para a sua exaltação como ídolo ou objeto de culto, observe-se agora a construção do espaço sagrado através do Templo de Júpiter em Damasco.

Este apresenta-se como uma construção bastante típica do século IV d.C. as escavações arqueológicas no local apontam para três momentos de construção: sendo o primeiro datado do século I d.C. o templo teria sido abandonado por volta do século da sua última fase de construção. As duas primeiras fases correspondem ao culto de Hadad, que os romanos associavam a Júpiter, sendo a terceira fase menos aparente que as outras duas. O templo é constituído por dois edifícios separados por um pátio interior; no lado oeste temos uma basílica que se apresenta como o edifício principal e a entrada para o restante espaço. (*vide* fig. 12) Neste local foram encontradas pequenas imagens de culto fragmentadas e uma escultura cuja cabeça de uma das esculturas nunca foi encontrada, mas acredita-se que esta seria uma representação de Júpiter ou Serápis.²⁰¹

Acredita-se que estas imagens teriam sido posicionadas em seis pequenos pedestais em três das quatro paredes da sala; no centro estaria a estátua encontrada no local assim como o seu altar. Temos também resíduos de pigmentos nas paredes o que sugere a sua pintura; das portas da *cella*

²⁰⁰ Cf. *ibidem*, p. 49.

²⁰¹ Cf. *ibidem*, p. 59.

temos acesso a duas divisões laterais mais pequenas que seriam iluminadas por velas dando ao visitante uma sensação de proximidade e familiaridade com a divindade cultuada na sala, o ambiente destas divisões seriam possivelmente um de cariz mais íntimo do que o da sala principal; há também um ideia de culto a outras divindades em grupos de três na fase final da sua construção.

O posicionamento do ídolo no espaço e a elaboração deste é igualmente importante para evocar a presença divina; isto seria feito através do uso de velas, jogos de luzes e incenso sendo a arte que era apresentada ao visitante o motivo central do seu culto, mas sendo todo o ambiente que era criado em torno desta necessário para criar a sensação de comunhão com o Divino, assim a manipulação do espaço era o elemento fundamental, e também a maneira como o sacerdote e os restantes seguidores da divindade interagiam neste espaço; sacrifícios, cânticos e refeições reforçavam esta sensação de contacto e evocação do divino no espaço religioso.

Era nestas precisas práticas que o cristianismo teria as suas críticas e desconfianças, o tratamento e interação ritualizada com a imagem de culto e a ligação íntima entre esta e os seus seguidores esta relação de íntima proximidade com o divino era vista como uma anomalia para os cristãos. Com isto, não era a arte em si que era a única causa da sua destruição, mas sim toda a interação do paganismo para com esta; o objetivo da iconoclastia seria o de destruir a presença divina, ou demoníaca para os cristãos através da destruição da imagem que a evocava.

Mas os primeiros passos no início do combate à idolatria surgem-nos no contexto Judaico, e seriam estas narrativas que inspirariam o combate à idolatria cristão. A aversão do Outro e o ídolo pagão surge-nos inicialmente no Antigo Testamento e também nos Dez Mandamentos; aqui temos tanto a proibição absoluta da adoração de imagens inclusive as do próprio Deus como a representação de um Deus ciumento que não tolera a adoração ou veneração de outros deuses antes de si.

“(…) Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás, porquanto Eu, o SENHOR teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e quarta geração dos que me odeiam.” ²⁰²

²⁰² A BÍBLIA. Êxodo 20:5. Tradução de João Ferreira de Almeida, Salt Lake City Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, Velho Testamento 2015. p. 128.

Podará ser verificado mais adiante que esta ideia de punição dos que praticam a idolatria é uma sequência narrativa bastante comum na Bíblia, essa punição muitas vezes exercida por Deus de modo a castigar aqueles que se recusariam a aceitar a verdade desde Deus ciumento.

A proibição não se limitaria somente à abolição e proibição da idolatria pelos fiéis como à criação de altares, de imagens de Deus e de todas as outras coisas divinas; algo que se estenderia também a qualquer território habitado por judeus para além da Terra Santa. Mas a proibição não bastava para este Deus ciumento, esta guerra com o inimigo invisível estender-se-ia para muito mais do que uma simples convivência em mútua ignorância, afinal estaria aqui em jogo o destino da humanidade, a inatividade não bastava, o mal teria de perecer e largar a sua influência que tão preciosamente mantinha, no Homem. É aqui que nos surge a primeira ordem de destruição da arte do outro, a primeira ordem iconoclasta nos textos bíblicos.

*“Não te inclinarás diante dos seus deuses, nem os servirás, nem farás conforme às suas obras; antes os destruirás totalmente, e quebrarás de todo as suas estátuas.”*²⁰³

Mas esta animosidade não era somente guardada para os deuses do outro, tal como encontraremos futuramente no Cristianismo, a exclusividade dos seguidores de Cristo e o afastamento da sociedade que o rodeia são certamente algo que herdamos e moldamos à sua imagem dos ensinamentos judaicos.²⁰⁴ A completa negação da possibilidade de coexistência de ambas as realidades é algo que antecipa os seguidores de Cristo; esta posição isolacionista que leva à antagonização do Outro que pretendem subjugar é aqui claramente evidente, o combate à idolatria face à afirmação de um único verdadeiro Deus e a proteção dos seus fiéis da influência da tentação; neste sentido, a destruição dos objetos que poderiam trazer esta tentação ao Homem teriam de ser destruídos antes que condenassem toda a humanidade.

*“Guarda-te para que não faças aliança com os moradores da terra onde hás de entrar, para que não seja por laço no meio de ti. Mas os seus altares derrubareis, e as suas estátuas quebrareis, e os seus postes-ídolos cortareis.”*²⁰⁵

²⁰³ A BÍBLIA. Êxodo 23:24. p. 135.

²⁰⁴ Cf. Alain BESANÇON, “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. pp. 65-67.

²⁰⁵ A BÍBLIA. Êxodo 34:12. p. 157.

Nos versículos seguintes temos também a antagonização da realidade pagã e novamente, ideias de divisão e antagonização do seu vizinho, algo que o Cristianismo adota perante a cultura greco-romana no seu tempo.

*“Para que não faças aliança com os moradores da terra, e não seja que, prostituindo-se eles após os seus deuses, e sacrificando aos seus deuses, tu, como convidado deles, comas dos seus sacrifícios, E tomes mulheres das suas filhas para os teus filhos, e suas filhas, prostituindo-se após os seus deuses, façam que também os teus filhos se prostituam após os seus deuses.”*²⁰⁶

Novamente surge-nos a palavra *eidolon*, mas agora o seu significado, distorcido e incompreendido pela passagem do tempo assume uma nova forma na cultura judaica, a junção das palavras *eidolon* e *latreia* que no para um pagão significaria simplesmente veneração de um ídolo que encontramos em alguns textos profanos. Mas infelizmente, nesta constante demanda pela alienação da sociedade que os acolhia e tolerava, a palavra é apropriada pela cultura judaica, à qual lhe dedicam as mais diversas conotações negativas, sobretudo no Novo Testamento. A palavra agora significaria, para os seguidores de Deus algo vazio, uma vaidade ou uma abominação; a inicial natureza divina da realidade pagã é lhe retirada através da calúnia, significando agora “*o símbolo de um falso deus*”²⁰⁷ que se associaria a toda a arte de origem pagã.

O discurso de cariz preconceituoso para com o paganismo através da apropriação de elementos da sua literatura e cultura atribuindo-lhes conotações negativas não é certamente algo novo, é uma ferramenta de propagação de intolerância e ódio praticada por diversas culturas antes e até depois da judaica, e certamente esta caminha ao lado da Iconoclastia, como se pode verificar. Para a literatura abraâmica, a representação ou criação de um ídolo implicava sempre a falsidade deste, uma representação de algo que não existiria. Intelectuais e defensores pagãos da sua própria cultura tentaram clarificar o que significava para eles um ídolo, e que função este teria nas suas práticas religiosas, mas estes argumentos simplesmente serviram para antagonizar e afastar cada vez mais ambos os lados.

*“(…) Argumentaram que a veneração e adoração não era direcionada para a imagem, mas para a divindade que habitaria na imagem. Admitiram também que os deuses habitavam as suas estátuas.”*²⁰⁸

²⁰⁶ A BÍBLIA. Êxodo 34:15 p. 157.

²⁰⁷ BESANÇON, Alain, “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000. p.66.

²⁰⁸ *ibidem*. p. 67.

Seria esta breve afirmação, uma defesa do seu direito à sua cultura, individualidade e liberdade religiosa que começaria, às mãos do Cristianismo, uma das mais violentas épocas de destruição de arte que a Humanidade e os homens do seu tempo alguma vez teriam testemunhado. Esta passagem de testemunho da desconfiança da arte pagã não se limitava somente a rumores ou à desconfiança do outro, a tradição literária foi também igualmente importante para perpetuar esta aversão à devoção não cristã-judaica. Existem vários episódios associados à idolatria, ou mais concretamente à punição desta por Deus, uma das mais significantes no combate à idolatria seria a história do Rei Salomão.

*“Porque sucedeu que, no tempo da velhice de Salomão, suas mulheres lhe perverteram o seu coração para seguir outros deuses; e o seu coração não era perfeito para com o SENHOR seu Deus, como o coração de Davi, seu pai. Porque Salomão seguiu Astarote, deusa dos sidônios, e seguiu Milcom, a abominação dos amonitas.”*²⁰⁹

Nestas passagens, este sábio rei filho de David e as suas mulheres viram as costas a Deus, seguindo o culto de outras divindades, neste caso Baal e Molech, ao contrário do que o seu pai teria feito.

*“Assim, fez Salomão o que parecia mal aos olhos do SENHOR, e não perseverou em seguir ao SENHOR, como Davi, seu pai. Então edificou Salomão um alto a Quemós, a abominação dos moabitas, sobre o monte que está diante de Jerusalém, e a Moloque, a abominação dos filhos de Amom.”*²¹⁰

As consequências desta decisão trouxeram consequências catastróficas para os súbditos de Salomão e para a família real, consequências essas perpetradas pelo próprio Deus que Salomão resolve, na perspectiva cristã-judaica abandonar e trair em prol de falsos ídolos.

*“Pelo que disse o SENHOR a Salomão: Visto que houve isto em ti, que não guardaste o meu convénio e os meus estatutos que te ordenei, certamente rasgarei de ti este reino, e o darei a teu servo.”*²¹¹

E isso mesmo aconteceria, tal como Deus teria declarado a Salomão ainda que não no seu tempo, as consequências da sua idolatria são punidas nos seus descendentes e no futuro da sua linhagem; a idolatria do seu rei levou à divisão do povo, à seca e à fome, até que outro rei disposto a se devotar a Deus se erguesse e acabasse com a idolatria em Israel, através da figura do profeta Elias, que terá confrontado os profetas de Baal, num tom de provocação:

²⁰⁹ A BÍBLIA. 1-REIS 11:4. p. 585.

²¹⁰ A BÍBLIA. 1-REIS 11: 6. p. 585.

²¹¹ A BÍBLIA. 1-REIS 11:11. p. 586.

*“E sucedeu que ao meio-dia Elias zombava deles, e dizia: Clamai em alta voz, porque ele é um deus; pode ser que esteja falando, ou que tenha alguma coisa que fazer, ou que intente alguma viagem; porventura dorme, e despertará.”*²¹²

Quando Elias traz consigo a chuva, que para o povo que observa este confronto é certamente uma prova da superioridade do seu Deus, curvando-se perante este; Israel é salvo da idolatria. No entanto nestas passagens, sobretudo nesta última é possível confirmar a presença de um discurso de provocação e humor da figura do outro que é nos aqui retratada como um fanático ignorante que não compreende que simplesmente os deuses perante os quais se curva são falsos. Este tipo de atitude irá ser novamente encontrado na realidade Cristã quando os seguidores de Cristo provocam os pagãos que assistem em pleno horror e choque à destruição da sua memória e património.

São diversas as evidências ao longo da história da posição de desconfiança dos profetas perante a existência do outro diferente de si, algo que se estende não só à cultura greco-romana. O Livro da Sabedoria, atribuído por alguns a um autor judeu anónimo que residiria em Alexandria contém novamente diversas menções da idolatria, sobretudo na forma de uma antítese entre o destino que Deus reservou para Israel e para o Egito.

Na linha de pensamento do autor, os egípcios eram supersticiosos que adoravam *“o sem significado e as bestas aberrantes”*²¹³ que nada mais seria do que os animais considerados sagrados da sua cultura, como o crocodilo, o falcão ou o escaravelho. No entanto, o autor não se fica só pelas suas posições perante a cultura egípcia, o mesmo faz alguns pontos relativamente a assuntos como a obra de arte, o culto imperial e a adoração de ídolos.

O mesmo justifica o culto de outras coisas para além de Deus como a celebração da beleza das criações de Deus, no entanto, enquanto que a Bíblia celebra a grandiosidade deste ato de criação, que é válido por si mesmo; considerando este como uma obra de arte, a criação artística humana não é nem poderia ser dotada desta mesma grandiosidade e beleza, o culto desta beleza estaria assim errado, pois não deveriam ser os deuses criados pelo homem que dominariam elementos como o fogo ou o vento - criações de Deus - cuja beleza deveria ser adorada, pois isto seria desnecessário e afastaria os homens da verdade e do seu verdadeiro criador.²¹⁴ Neste sentido,

²¹² A BÍBLIA. 1- REIS 18:27. p. 602.

²¹³ BESANÇON, Alain, *“The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”*, The University of Chicago Press, 2000. p. 68.

²¹⁴ Cf. *ibidem* p. 69.

também o culto imperial é visto assim, como algo desnecessário; sendo este segundo o autor a fonte de diversos pecados, também atribui à criação deste ídolo o pecado da fornicação, que neste contexto significaria infidelidade religiosa. Assim, o resultado da criação do ídolo e da sua subsequente idolatria seria o pecado. A adoração dos ídolos no tempo dos profetas é novamente algo presente na sua narrativa; sendo atribuída a esta mesma adoração atos como a prostituição e abominação, que seriam repugnadas por Deus e os seus seguidores.

*“Tudo o que tornasse a veneração e a adoração para a criatura em vez de o seu criador era visto com algum repúdio.”*²¹⁵

Na realidade greco-romana, a mimesis, praticada arduamente pelos artistas e as escolas de escultura era aqui atacada por figuras como S. Agostinho, que à semelhança dos seus antecessores, desconfia da estatuária clássica, talvez até temendo as emoções que lhe despoletar se a contemplasse, as tentações que esta poderia criar. O santo declara que qualquer coisa inventada pelo Homem para que fosse venerado para uma criatura ou qualquer criatura seria uma superstição; que neste contexto seria um outro método de denominar a idolatria.

Na perspetiva cristã, a humanidade encontrava-se à margem do seu fim, o Dia do Juízo Final, aproximando-se lentamente, onde o destino da humanidade seria revelado por todo o mundo autores como S. Paulo apontam para este final e a ideia de uma guerra cósmica entre o Bem e o Mal e a posição dos seguidores de Cristo nesta batalha pelo seu destino. O mal habitava na terra, seriam estes demónios, estes anjos rebeldes condenados ao Inferno que tentavam a humanidade pretendendo destruí-la e caberia aos seguidores de Cristo a sua salvação; primeiro pela palavra, depois pelo milagre, pelo martírio e finalmente, pela total destruição da sua morada.

*“O demónio e os seus seguidores (...) enredam contra a humanidade: querem que estejamos perdidos como Eles. Os seus métodos de ataque são diversos, então o monge deveria ter um coração, conhecimento e espírito (...) para que reconheça os seus segredos malévolos.”*²¹⁶

Este inimigo alusivo e invisível estaria em todo o lado, esperando pacientemente pela oportunidade perfeita de tentar a sua próxima vítima para o pecado. As ideias iniciais profanas do Divino e da presença deste na realidade material tinham sido distorcidas, apropriadas e adaptadas a uma nova narrativa sobre a forma do medo, da superstição e da desconfiança para com o outro

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ BRAKKE, David, “Demons and the making of the Monk: Spiritual combat in Early Christianity”, Harvard University Press, Cambridge, 2006. p. 16.

ao longo de séculos, as ideias brilhantes do intelectual e do pensamento do seu tempo teriam sido reduzidas a meras superstições e munição de combate à idolatria e à memória artística e até como justificação dos crimes cometidos em prol de um bem maior e da salvação.

O combate à idolatria presente no Antigo Testamento foi sem dúvida um dos elementos mais fundamentais para a futura destruição de obras de arte às mãos dos cristãos, sendo estes episódios de punição vistos como uma justificação dos seus atos, que seriam vistos como uma salvação mesmo que estes fossem demasiado ignorantes e demasiado influenciados pelo mal para o compreender.

Com isto, é evidente que as suas raízes judaicas estabelecem logo na criação do cristianismo uma relação problemática com as imagens. No entanto, o combate à idolatria não foi exclusivamente um ato de violência do iconoclasta. Nos primórdios do Cristianismo como um culto atribuído a minorias, muito antes da sua ascensão como religião oficial do Império; os ataques à idolatria, tal como grande parte da doutrina e literatura cristã eram exclusivamente verbais ou retóricos e encontrados particularmente em textos apologeticos como os de Tertuliano.²¹⁷

A iconoclastia seria neste tempo um fenómeno ou movimento exclusivamente retórico, os ídolos pagãos sendo somente o alvo de ridicularização e duras críticas em textos e discursos cristãos. Figuras como Tertuliano ou Clemente de Alexandria repetem inúmeras vezes em diversas instâncias a inutilidade dos ídolos e sua condição como objetos de fabrico humano que nada de divino possuem.²¹⁸ Tal como no judaísmo, a idolatria era também ligada a outros pecados como a fornicação, sendo o ídolo visto como a maior fonte e tentação destes.

*“Se considerarmos as formas físicas como deuses, então seremos cegos ao verdadeiro Deus por igualizar as coisas mortais e frágeis com as eternas.”*²¹⁹

Com a proibição do paganismo durante o tempo do Imperador Teodósio, o abandono dos templos permitiu inúmeras oportunidades aos cristãos de destruição e mutilação dos ídolos. Mas há que também compreender que estes atos não eram somente o fruto do fervoroso fanatismo ou intolerância, não eram algo espontâneo; o movimento iconoclasta cristãos ultrapassa eventualmente as suas raízes judaicas na sua posição perante a imagem e adquire todas outras

²¹⁷ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 66.

²¹⁸ Cf. ibidem, p. 70.

²¹⁹ Ibidem, p. 67.

motivações que fazem com que a violência para com a obra de arte escale para níveis mais violentos. Para alguns cristãos, a destruição dos ídolos era uma forma de se afirmar a fé e identidade religiosa entre os seus semelhantes, bem como uma forma mais ativa de proteção contra os demónios que habitariam o ídolo e a tentação que causariam. As multidões iconoclastas eram mais do que uma simples manifestação coletiva de fé, alguns autores defendem que estas não se movimentavam sozinhas, certamente haveria alguma instigação à ação – como seria o caso do Serapeu de Alexandria – onde a multidão foi liderada por alguém dotado de autoridade no contexto cristão.

Autores como Garth Fowden apontam Bispos como os principais instigadores do combate físico à idolatria e a revolução para com a população pagã; isto devia-se ao interesse particular que estes teriam na destruição de ídolos como prelúdio ao proselitismo dos restantes pagãos. É também uma clara demonstração de autoridade religiosa, de poder e subjugação do outro e da sua cultura.²²⁰

A literatura e narrativas cristãs, inspiradas em histórias do Velho Testamento reforçavam não só, crenças na habitação do mal, do demoníaco no ídolo como reforçavam a ideia de vitória e superioridade do Deus Cristão perante a futilidade do demónio; a presença na estátua sendo evocada e combatida através da intervenção divina, como encontramos igualmente nos testemunhos de santos. Estas narrativas tratavam-se de demonstrações metafóricas das supostas futilidades das práticas pagãs.²²¹

As narrativas heroicas que encontramos no contexto cristão têm também como propósito glorificar os seus protagonistas, usando o conflito com o outro como uma ferramenta narrativa que daria ênfase à autoridade deste na realidade Cristã. Estas eram também um fruto do contexto social e religioso do seu tempo e uma reflexão desse conflito com mínimo ou até sem qualquer fundamento histórico; o que explica a sua natureza retórica e a dramatização dos acontecimentos narrados. Estas histórias serviam também como ferramenta de união entre as comunidades, como é o caso da cristianização de Gaza em *Vida de Porfírio*.

A história inicia-se apresentando Gaza cerca de uma década antes dos acontecimentos em Alexandria que irão ser analisados no capítulo seguinte. Aqui, Gaza é nos descrita como uma das mais fortes resistências pagãs que apresenta uma forte hostilidade para com as comunidades cristãs

²²⁰ Cf. Garth FOWDEN. “Empire of the Commonwealth: Consequences of Monotheism in Late Antiquity”, Princeton University Press, 1994. p. 89.

²²¹ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 73.

suas vizinhas. Inicialmente Porfírio tenta dialogar com estas populações, mas falha na sua missão pois estas se encontravam “*entregues às loucuras da idolatria*”²²² e se opunham ferverosamente ao futuro bispo de Gaza. Após algum tempo na corte imperial, onde o santo consegue convencer o Imperador a ordenar o encerramento dos templos em Gaza, Porfírio retorna novamente e confronta os pagãos que lhe opuseram bem como o demónio que habitava a estátua de Afrodite; no final deste episódio, como outros tantos semelhantes, temos uma cena de conversão em massa das testemunhas deste confronto.

Estes episódios tratam-se de uma narrativa dramatizada dos acontecimentos sobre a qual esta se baseia, e destinada a um público local já cristianizado de forma a criar um sentimento de história local e comunidade e estabelecer a autoridade de S. Porfírio de Gaza para com as comunidades cristãs. Assim, não só temos o combate à idolatria como uma narrativa heroica, mas também como uma ferramenta de conversão ainda mais esmagadora do que as histórias de mártires.

Se o sangue dos mártires tinha sido a semente que fez crescer a igreja, seriam agora as mãos dos seus fiéis que dariam o golpe fatal, o golpe final para acabar para sempre com as abominações e supostas loucuras do paganismo. A verdadeira razão por detrás do ataque físico à obra de arte é o de triunfo, de supremacia e de subjugação do Outro seu oponente e da sua cultura através da destruição desta por métodos violentos e conversão forçada; a iconoclastia era agora uma verdadeira ferramenta de conversão e com os próximos acontecimentos, uma década após os episódios em Gaza, a posição da iconoclastia como tal torna-se claramente evidente e longe da sua presença como uma ferramenta retórica. A destruição do ídolo era, para o cristão uma forma de estabelecer a ordem sagrada que a presença demoníaca, a do inimigo teria corrompido.

Este inimigo temido, mas invisível aos restantes distantes da doutrina cristã, teria de habitar algures no plano terreno, esperando a sua próxima oportunidade de atacar. E para os cristãos, a obra de arte, ou neste caso a arte pagã seria o local ideal para este inimigo habitar. Agora minoria pagã viveria momentos de puro horror, observando em choque enquanto estes criminosos atacaram o seu testemunho artístico, que se estilhaçou nas mãos dos seguidores de Cristo a sua beleza perdida eternamente, manchando a história da humanidade.

A batalha pela sobrevivência dos seus semelhantes seria agora a batalha pela salvação da Humanidade, e o seu palco, o Império Romano iria testemunhar a uma das mais radicais transições

²²² MARCOS O DIÁCONO, “Vida de Porfírio”, Livro 4, l. 1. Disponível no site: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/porphyry.asp#life> (consultado pela última vez em 24/04/2022)

do seu tempo e à maior subjugação do outro perante uma nova ordem social; pois como foi evidente nestes últimos capítulos, a convivência entre ambos os lados revelou-se desde início algo impossível; a existência de um único Deus anula qualquer veracidade de todas os outros antes de si; a própria Bíblia indica isto mesmo quando Deus se descreve como um Deus ciumento, e mais do que isso, um Deus cuja fúria deveria ser temida por todos. A atenção dos seus fiéis virava-se agora para a morada do seu inimigo, para o testemunho do paganismo e dos poucos seguidores que ainda lhe restava, esta mudança seria violenta, dolorosa e radical; as consequências desta sentidas ao longo das décadas que se seguiram.

*“E essas vergonhosas coisas, / demónios e ídolos / que corrompem as cousas feitas com as suas mãos / na terra dos Egípcios, / o nosso bom salvador pisou (...) e no seu lugar levantou o pilar sagrado.”*²²³

As loucuras da idolatria iriam finalmente cessar, às mãos da fúria dos seguidores de Cristo.

O Silêncio no Serapeu de Alexandria

O Egito, invicto durante séculos em silenciosa observação dos acontecimentos para além das suas fronteiras – o centro de tradições milenares que deram forma a inúmeras tradições religiosas, culturais e sociais – viu no seu território a emergência e queda de líderes, o surgimento e desmantelagem de cultos ao longo do Nilo. No entanto, os acontecimentos que se sucedem nas décadas seguintes sobre o domínio de Roma, mudarão permanentemente o curso da sua história, bem como de todo o mediterrâneo.

Diferente da realidade romana, a violência para com a imagem na Antiguidade Tardia é encontrada maioritariamente em estudos de “Conversão do Templo”²²⁴, estudos relativamente recentes na temática discutida nesta dissertação. Tal como no resto do Império, também no Egito a imagem é novamente vista como algo poderoso nas práticas religiosas e igualmente como um objeto de culto dotado de poderes sobrenaturais, o que iria novamente instigar a iconoclastia cristã para com a imagem do divino.

No entanto, há que salientar que a iconoclastia que encontramos no território egípcio não é assim tão linear como encontramos no resto do Mediterrâneo. O mesmo deve-se ao estado ou destino de

²²³ MACOULL, Leslie S.B. “Documenting Christianity in Egypt, Sixth to Fourteen Centuries”, *Variorum Collected Studies*, Routledge, 2011.

²²⁴ Cf. Jitse DRIJKSTRA, “The Fate of the Temples in Late Antique Egypt”, *Late Antique Archeology* vol. 7, Leiden, Brill, 2011. pp. 389-436.

diversos locais ou objetos de culto egípcios sobretudo após o abandono dos templos pelos seus fiéis ao longo dos séculos; enquanto que alguns santuários teriam simplesmente sido cobertos pelas areias ao longo dos anos, outros teriam sido reaproveitados, facto que é demonstrado pela presença de relevos ou outras construções de uma datação mais recente relativamente ao resto do espaço. Haveria ainda outros santuários onde simplesmente uma secção deste seria selada ao público para que ninguém tivesse acesso ao espaço, outras práticas também seriam a de cobrir o relevo com a imagem da divindade com uma cortina. Se tais práticas já eram existentes na cultura Egípcia, o conflito religioso teria sido também uma realidade na história da mesma, ao longo dos séculos da história egípcia, encontramos igualmente instâncias de radicalização religiosa, como foi o caso do Faraó Aqueáton quando instala o monoteísmo no Egito através do culto de Atón²²⁵, o sol que tinha sido considerado uma heresia para os seus sucessores e oponentes. Mas para além disso, outros Faraós teriam igualmente aplicado as suas próprias mudanças no panteão e práticas egípcias, assim sendo, a iconoclastia no espaço egípcio é uma temática que apresenta alguns percalços no seu estudo: a instabilidade de alguns períodos, vandalismo nos tempos mais modernos causa uma inconsistência no estudo, bem como a questionabilidade de algumas fontes históricas. Novamente, temos o medo e a superstição para com o outro como uma das principais causas da iconoclastia no espaço religioso, os mistérios e a exclusividade de alguns sacerdotes no templo eram para os cristãos um sinal da presença do inimigo no espaço.

As práticas religiosas egípcias são bastante semelhantes às que encontramos na realidade greco-romana; dessas práticas, a mais documentada para ser denominada de “*ritual diário*”²²⁶ é encontrado em diversos papiros, dando-nos uma visão detalhada do culto ao ídolo no quotidiano de um sacerdote, nomeadamente os de estatuto mais alto. É nos descrito primeiro, o que era feito com a imagem da divindade, que seria adornada com joalharia própria para tal e exclusivamente criada para esta cerimónia; a ornamentação do ídolo, como aparenta ser aqui o caso teria como propósito ativar os poderes da divindade que se encontravam adormecidos na estátua. Outras atividades realizadas pelo sacerdote incluíam a lavagem da estátua e a entoação de cânticos; o que aponta para o mesmo que novamente, encontramos na realidade greco-romana: a presença do divino na arte e esta como algo dotado de vida. Há também alguns textos no período greco-romano que frequentemente evocam o poder das imagens no templo; sendo estas extremamente importantes para o culto devido ao seu poder;

²²⁵ Cf. Aldred CYRIL, “Akhenaten, Pharaoh of Egypt: A New Study”, New Aspects of Antiquity, Londres, Thames and Hudson, 1968.

²²⁶ Cf. Katherine EATON, “Ancient Egyptian Temple Ritual: Performance, Pattern, and Practice”, Nova Iorque, Routledge, 2013.

também encontramos a ideia de união entre o divino e a sua representação, havendo também aqui um planeamento do espaço para criar uma aura divina.

Outro aspeto essencial para a compreensão do poder das imagens no Egito greco-romano era a crença na imagem como um objeto dotado de propriedades mágicas; sobretudo no que toca a propriedades curativas, o que era possível tanto em estátuas como em relevos; com isto, estas eram frequentemente sujeitas a rezas, rituais, entoações que ativariam esse poder. Algumas destas imagens como a de *Hórus Cippi* teriam um algum tipo de substância líquida vertida sobre a imagem, que depois de todo o ritual seria recolhida para propósitos curativos.²²⁷

Também as imagens menores eram importantes para o culto e a religião, sendo frequentemente usadas como proteção; estas eram usualmente encontradas no contexto doméstico ou até em espaços comerciais como mercados. Mas de toda a produção artística que encontramos no Vale do Nilo, a mais relevante e produzida seria a do relevo; que era a mais importante para a espiritualidade e religião desta região.

*“Ela une-se com as suas formas / que foram esculpidas neste santuário. Ela alinha-se com as suas formas / que estão esculpidas na parede.”*²²⁸

Alguns destes mesmos relevos eram cobertos por um véu, cuja função seria ritualística semelhante à mesma prática da ornamentação; quando o relevo se encontrava com este véu, a arte deixa somente de ser um objeto para algo sagrado, para uma imagem de culto e conexão com o divino. Assim sendo, estas imagens devido à sua presença divina, não estavam à vista dos visitantes, sendo a sua presença encontrada nas salas mais interiores do santuário, sendo estas as mais sagradas.

A cidade de Alexandria não viu na ascensão do Cristianismo uma verdadeira ameaça para a sua existência, erguida por Alexandre o Magno, a cidade em seu nome tinha testemunhado ao longo dos séculos inúmeras ascensões e quedas de cultos, civilizações, ideais e até o mais ilustre dos homens. Violência, conflito armado e rixas entre os habitantes era algo que já teria ocorrido inúmeras vezes antes na sua história, e certamente iria ocorrer novamente entre as suas muralhas. Mas aquilo que ninguém certamente esperava seriam os acontecimentos de 392 d.C. e as repercussões que estes teriam para a história da humanidade, e o futuro do império.

A Metrópolis egípcia e o centro da cultura do mediterrâneo, tal como mencionado no início deste capítulo, estava familiarizada, assim como a sua população para com episódios de tensão e conflito,

²²⁷ Cf. Emily TEETER, “Religion and Ritual in Ancient Egypt”, Cambridge University Press, 2011.

²²⁸ Cf. Jan ASSMANN, “From Akhenaten to Moses. Ancient Egypt and religious change”, The American University in Cairo Press, 2014. p. 78.

algo que partilhava com o seu fundador, Alexandre o Magno. Com isto, as tensões entre fações cristãs e pagãs dentro das suas muralhas nos séculos IV e V não eram inicialmente, algo preocupante para os restantes habitantes. Era neste período, uma das cidades com mais habitantes do Mediterrâneo, estima-se que nos tempos de Augusto que a população rondasse cerca de um milhão de habitantes. Com isto, a cidade era o palco de uma vasta diversidade cultural e social, o que se reflete na sua planificação: a cidade era distinguida por três principais distritos, que refletiam a própria história e herança dos seus fundadores cujos descendentes ainda hoje habitariam no mesmo local que estes teriam ajudado a criar: estamos aqui a mencionar três povos distintos, gregos, egípcios e judeus.²²⁹

Comecemos primeiro pelo coração de Alexandria, a sua alma e o palco de trocas de ideias por séculos pelas mais brilhantes mentes do seu tempo: *Brucheion*, o distrito grego ocupava uma posição mais central na malha urbana, para além de outras estruturas de igual relevância temos o Palácio dos Ptolemaicos e outros palácios de menores dimensões que teriam sido adquiridos por outros membros da família real. Era também aqui que se situava a ilustre Biblioteca de Alexandria, assim como o seu museu e finalmente o Mausóleo da Dinastia Ptolemaica e o *Cesareum*, o templo dos césores onde se realizava o Culto do Imperador.²³⁰

A nordeste, teríamos o *Regio Judaorum*, ou *Vici Judaorum*; o distrito dos judeus; os seus habitantes seriam descendentes diretos dos refugiados da Babilónia libertados por Alexandre o Magno, que lhe garantiu a segurança e liberdade na fundação da cidade, desta forma, Alexandria torna-se central para a cultura judaica. Aqui, ao contrário do que encontramos no resto do Império, os judeus de Alexandria participam nos jogos, convivem com os outros habitantes; as gerações mais jovens aprendem grego e filosofia; o que leva à tradução do Torá para grego, tal como outros textos judaicos. Esta proximidade com o outro talvez se deva à libertação de Alexandre o Magno, sendo assim a cultura helenística aceite pelos judeus, ainda que os mesmos sejam separatistas em outras partes do Império. Esta relação entre gregos e judeus é sem dúvida um dos melhores exemplos da harmoniosa troca de ideias entre duas culturas completamente opostas, que apesar das suas polaridades conseguem coabitar harmoniosamente.²³¹

Finalmente, temos o *Rhakotis*, o bairro egípcio, que agora ocupa o local onde previamente à fundação da cidade se encontrava uma pequena vila do mesmo nome; aqui encontravam-se os armazéns

²²⁹ Cf. Matthew HANRAHAN, "Paganism and Christianity at Alexandria", Edinburgh University Press, 1962. p. 36.

²³⁰ Ibidem, p. 37

²³¹ Ibidem, p. 38

de grão da cidade e também onde se iniciou o culto de Serápis, e seria aqui que estaria o palco da última cena de triunfo do Cristianismo, o Serapeu de Alexandria.²³²

Ammianus Marcellinus descreve-nos o Serapeu como – seguido do Templo de Júpiter em Roma – um dos maiores monumentos da Antiguidade. A subida até ao santuário é constituída por cem degraus; a avenida que seguia até aos seus portões era alinhada por esfinges (*vide* fig. 13); numa das colinas sobre o templo encontravam-se escavas no seu interior algumas salas onde se realizavam segundo os cristãos “(...) os mais abomináveis mistérios”²³³ de Serápis; os pilares, por sua vez, eram inspirados na arquitetura helenística, ainda que as suas dimensões aludam à monumentalidade da arquitetura egípcia numa harmoniosa união entre estilos arquitetónicos. Mas mais marcante seria o seu interior, onde no centro, a estátua de culto de Serápis, erguida por ordem de Ptolemaico I tinha-se mantido no seu pedestal desde a fundação do templo e até à ascensão do Cristianismo, assim se teria mantido.

A imagem por sua vez era feita de madeira coberta de camadas protetoras de outros materiais como ouro, prata, aço ou cobre; pedras preciosas decoravam a divindade, o corpo por sua vez era polido e em tons de azul marinho, a cabeça do ídolo era revestida de ouro, coroando Serápis como o supremo senhor do Egito. A estátua estava erguida sobre uma *cella* que iluminava os olhos da estátua, o que lhe dava um brilho de vida que contemplava os visitantes que entravam na escuridão que inundava o resto da sala, deixando somente a divindade iluminada.²³⁴

A divindade que habitava este santuário era para as restantes populações, Serápis seria outro aspeto de Osíris, cujo este novo aspeto seria adorado no templo. A escolha de Serápis como a divindade suprema ou o Senhor do Egito provém da Dinastia Ptolemaica, que inicia o seu culto escolhendo esta divindade como a representante do Faraó; uma prática bastante comum entre as famílias reais ao longo dos séculos; neste período histórico mais concretamente, tanto Serápis como Ísis eram os mais cultuados do território, e no caso de Ísis o seu culto expandindo-se até Roma.

Mas enquanto Alexandria permanecia invicta no seu imaculado pedestal de pilar cultural do Egito, o terror e o fanatismo reinavam para lá das suas muralhas.

A iconoclastia começa nas comunidades mais remotas, homens emergentes do deserto, guiados pela fúria do seu Deus – um deus invejoso ciumento e intolerante perante todos os outros – emergem das areias determinados a salvar a Humanidade, mesmo que esta não necessitasse do seu auxílio; este

²³² *Ibidem*, p. 39

²³³ *Ibidem*, p. 40.

²³⁴ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. pp. 121-124.

grupo, armado com pedras, barras de ferro e certamente, confiantes da sua missão honrosa, que já há diversos meses teria aterrorizado o paganismo das cidades de Roma. Mesmo sobre a sombra do Imperador Constantino e a propriedade deste nos templos mais remotos de pouco serviu para os seguidores de Cristo, que os atacavam e destruíam sempre que tal fosse permitido entre os anos de 378-395 d.C.²³⁵

Mas se a intolerância e o fanatismo viviam na clandestinidade sobre a vigília de Constantino I, quando o imperador Teodósio I assume a sua função, a existência do paganismo torna-se agora obsoleta:

*“ Queremos que todos os povos governados pela administração da nossa clemência professem a religião que o divino apóstolo Pedro deu aos romanos, que até hoje foi pregada como a pregou ele próprio, e que é evidente que professam o pontífice Dâmaso e o bispo de Alexandria, Pedro, homem de santidade apostólica. Isto é, segundo a doutrina apostólica e a doutrina evangélica cremos na divindade única do Pai, do Filho e do Espírito Santo sob o conceito de igual majestade e da piedosa Trindade. Ordenamos que tenham o nome de cristãos católicos quem sigam esta norma, enquanto os demais os julgamos dementes e loucos sobre os quais pesará a infâmia da heresia. Os seus locais de reunião não receberão o nome de igrejas e serão objeto, primeiro da vingança divina, e depois serão castigados pela nossa própria iniciativa que adotaremos seguindo a vontade celestial. Dado o terceiro dia das Calendas de março em Tessalónica, no quinto consulado de Graciano Augusto e primeiro de Teodósio Augusto.”*²³⁶

Os deuses que há séculos habitavam e protegiam Roma eram agora demonizados, o seu culto abolido e as suas tradições erradicadas; não só é proibido qualquer rito pagão em público como até na privacidade do próprio lar, também a retirada do apoio imperial às comunidades pagãs leva estas à conversão enquanto que os cristãos usariam este Édito como uma justificação para os seus ataques, como irá ser confirmado mais adiante neste capítulo.

Segundo as fontes da época, o Serapeu seria o templo mais marcante da cidade; o maior e mais belo. Para além da imagem da divindade e outras estátuas tão naturalistas que pareceriam seres vivos revestidos por pedra, o recinto do templo albergava uma parte da coleção da grande Biblioteca de Alexandria, uma biblioteca pública, que após escavações arqueológicas aparentava ter albergado diversos volumes de qualquer tema possível para o seu período, desde religião a matemática; ao passar a biblioteca estaria o templo, onde a estátua de Serápis se encontraria, numa sala bastante opulenta, digna de um deus. Tal como os seus semelhantes, esta belíssima construção atribuída a Parménisco

²³⁵ Cf. Catherine NIXEY, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, PAN books, Londres, 2017, p. 85.

²³⁶ BETTENSON, Henry. “Medieval Sourcebook: Banning of Other Religions Theodosian Code XVI.i.2”, Londres, Oxford University Press, 1943. p. 31.

revelava-se uma ameaça para a nova era, a nova sociedade que os cristãos planeavam construir, desta forma, este belíssimo templo teria de cair perante a misericórdia dos fiéis de Deus.

Segundo as fontes cristãs, o bispo Teófilo de Alexandria era o patriarca niceno da cidade quando os célebres decretos do imperador Teodósio I, que proibiam qualquer atividade ou culto pagão; este seria o mesmo imperador que já tinha ordenado a proibição das festas sagradas de outras religiões, os sacrifícios em público e fechado diversos templos ao longo do território imperial. Apesar de não apoiar declaradamente o vandalismo cristão aos antigos templos, o imperador também não os impediria, sendo desta forma diversos locais de grandes cultos destruídos e vandalizados, sendo depois abandonados pelos seus fiéis, estes templos abandonados, ou o pouco que restava deles, foi reconstruído e reaproveitado como igrejas.

E seria precisamente em 392 d.C. que pela ordem de Teófilo de Alexandria, que um dos marcos arquitetónicos mais belos do mundo antigo tombaria, nem as suas pedras restariam a memória do templo perdida, por séculos que viriam.

Quando a multidão de cristãos invade e destrói o Serapeu, as consequências desse ato nada mais foram que o golpe final na sombra do paganismo que lentamente se desvanecia perante a luz de Cristo. Com a proibição do culto a qualquer ídolo – ou loucura como muitos cristãos designavam o culto a divindades pagãs – os templos são lentamente abandonados e selados, os seus sacerdotes abandonando as suas posições e retornando à vida civil; estes templos permanecendo ora como troféus de conquista cristã à vista de todos os restantes, ora seriam desmantelados e as suas pedras e muitas vezes obras reutilizadas na construção de igrejas – algo que irá ser discutido no capítulo seguinte – com isto, os acontecimentos que levam à destruição do Serapeu já ocorrem nesta onda de opressão, de construção de uma nova realidade social.

*“E essas vergonhosas coisas, / demónios e ídolos / que corrompem as cousas feitas com as suas mãos / na terra dos Egípcios, / o nosso bom salvador pisou (...) e no seu lugar levantou o pilar sagrado.”*²³⁷

Este golpe final inicia-se com o requerimento de uma autorização imperial. Dada a nova ordem social que se encontrava em construção para todos aqueles que a quisessem testemunhar, era urgente a construção de novos locais de culto, para que a população não se sentisse tentada a novamente cultuar as “*aberrações*” com isto, o Bispo da cidade requiere a construção de uma igreja num local onde estaria situado um templo dedicado a Osíris que se encontrava abandonado; após obter a devida autorização os cristãos começam então a escavar o templo e a construir a fundação da sua nova igreja, encontram

²³⁷ MACOULL, Leslie S.B. “Documenting Christianity in Egypt, Sixth to Fourteen Centuries”, *Variorum Collected Studies*, Routledge, 2011. p. 79.

enterrado possivelmente por sacerdotes que teriam esperança por dias melhores onde as suas práticas religiosas seriam novamente autorizadas, alguns objetos e talismãs atribuídos a alguns dos Mistérios de Osíris que fariam parte das práticas do templo.

No entanto, numa vergonhosa atitude de intolerância os cristãos expõem os seus achados no mercado imitando caricaturalmente a procissão do da divindade nos tempos do seu culto público. Isto seria claramente uma forma de se afirmar perante os números de pagãos que observavam o que se passava ²³⁸, para os ainda fiéis à divindade isto era não só insulto às suas práticas como uma tentativa de supremacia perante as mesmas pelos cristãos. Com isto, um dos prévios sacerdotes de Osíris que testemunha os insultos à divindade que tinha dedicado possivelmente toda a sua vida é insultada pelos cristãos e acusado de “*cometer imodéstias para com a virtude das suas sacerdotisas*”²³⁹. Esta troca mútua de insultos leva à incitação de um motim que rapidamente se alastra por toda a cidade, onde entre as suas ruas a violência escala a níveis extremos, tornando-se uma verdadeira guerra entre duas fações entre as muralhas de Alexandria.

De um lado teríamos os cristãos, os incitadores da violência e a sua pura necessidade de afirmação pública da sua supremacia perante o outro, e do outro lado do conflito teríamos uma minoria que exigiria uma simples consideração e tolerância perante as suas práticas.

Perante este conflito que alguns autores comparam a uma pequena guerra civil na cidade²⁴⁰, os pagãos refugiam-se no Serapeu, não só pela sua posição na cidade, como pela sua resiliência estrutural equiparada à de uma fortaleza. A eterna morada de Serápis era agora o forte daqueles que estariam dispostos a lutar pelo deus; aí repelem os cristãos que pretendem assaltar o templo, capturando outros que forçam a sacrificar em nome de Serápis sobre a ameaça da sua morte caso não o fizessem, um ato igualmente digno de repreensão.

Visto a urgência e a gravidade desta situação, que escalava a níveis cada vez mais violentos; as forças imperiais vêm-se forçadas a intervir ativamente no conflito. Quando o decreto imperial é anunciado para a população de Alexandria, os pagãos optam por baixar as suas armas – ainda que tudo apontasse que o apoio imperial estaria nos Cristãos, dadas as circunstâncias – esperando que pelo menos o Serapeu se mantivesse ileso, mesmo nestas circunstâncias.

²³⁸ Cf. Matthew HANRAHAN, “Paganism and Christianity at Alexandria”, Edinburgh University Press, 1962. p. 42.

²³⁹ KRISTENSEN, Troels Myrup. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 121.

²⁴⁰ Cf. Matthew HANRAHAN, “Paganism and Christianity at Alexandria”, Edinburgh University Press, 1962. p. 57.

A declaração era clara para todos os que a ouviam, e as ordens por detrás da mesma, mais claras ainda:

“(...) Todos os templos idolatros serão destruídos, e os seus bens e propriedades confiscados.”²⁴¹

Nessa manhã, uma grande multidão cristã, armada com varas e ferros, que se encontrava à entrada do templo, Teófilo de Alexandria liderando esta multidão; sobem os degraus até ao templo mais belo da cidade, onde um episódio de pura violência contra a obra de arte começaria. Livres de qualquer oposição e agora as suas ações devidamente justificadas, os cristãos poderiam começar agora a limpeza do templo e a expulsão do demónio que seria Serápis.

As primeiras vítimas deste ato seriam as estátuas que se encontravam no pátio, a multidão despedaçando-as em meros minutos; e seria esta mesma multidão cristã que, perante a estátua do deus, hesitou, afinal, era mais que superstição na cidade que se algum mal ocorresse à imagem de Serápis, o céu colapsaria para a cidade.²⁴² No entanto, Teófilo, ordena que um soldado pegasse num machado e atingisse a estátua; ordem esta cujo soldado cumpriu, atingindo a face da divindade; uma onda de gritos de triunfo ecoando pelas paredes do templo enquanto o que restaria da estátua era espedaçado pela multidão: a cabeça da divindade teria sido arrancada do resto do corpo da estátua, os pés e as mãos rapidamente cortados com machados arrastados por cordas e queimados, sendo a imagem da divindade queimada perante os olhares horrorizados dos seus fiéis e a vasta coleção de livros que adornavam as paredes do templo teria desaparecido, possivelmente queimada com o que restava da estátua de Serápis.

“E então, com golpes precisos ele caiu, a imagem da divindade de madeira podre, que após ter sido derrubada queimou tão rapidamente como lenha de uma fogueira. Depois disto, a cabeça é arrancada do resto do pescoço, o tronco arrancado também e arrastado para outro lado; os pés e os outros membros foram cortados fora com machados e arrancados com cordas um a um para diferentes direções, o velho decrépito foi queimado a cinzas perante os olhos de toda Alexandria que o tinha adorado. Por último, o tronco que teria sido deixado para último foi queimado no anfiteatro, e foi este o final da vaidosa superstição e o erro de Serápis.”²⁴³

Este episódio iconoclasta revela-se como um dos mais impactantes do seu tempo, equiparado ao Saque de Roma em 410 d.C. com o abandono dos pagãos da cidade e o desaparecimento do culto de Serápis estabelece a fragilidade dos grandes centros de culto pagãos, que tinham sido até agora algo meramente estável no Império Romano.

²⁴¹ Ibidem. p. 65.

²⁴² Cf. Catherine NIXEY, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, PAN books, Londres, 2017, p. 87.

²⁴³ KRISTENSEN, Troels Myrup. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 122.

A destruição do Serapeu inicia igualmente um período de certa instabilidade na sobrevivência das comunidades pagãs, a ameaça da destruição da sua herança era algo certo entre estas comunidades, e a queda do Serapeu teria sido o culminar de diversas instâncias e legislações que teriam como objetivo cessar as tradições pagãs, algo que foi até agora apresentado nesta dissertação. Antes dos acontecimentos no Serapeu, a desmantelagem do paganismo já estaria a ocorrer em outras instâncias, em 380 d.C. já existiam cortes de financiamento e recusas a apelos de natureza pagã, como foi o caso da tentativa de restauração do altar da deusa Nike no senado de Roma. A cada vez menor população pagã implorava por clemência para com os seus deuses, que se erguesse pelo menos o altar da deusa como um símbolo *“dos deuses que teriam presidido ao florescimento da cidade”* como escreveu o Senador Símaco ao imperador Valentino:

“(…) Deixai-me viver à minha maneira pois que sou livre. Foi este o culto que expulsou Aníbal das muralhas de Roma e os gauleses do Capitólio. É para isto que me mantendes, para ser castigada na minha velhice? Apenas peço paz para os deuses dos nossos antepassados, os deuses nativos de Roma. Está certo que aquilo que todos adoram seja considerado um só. Todos contemplamos as mesmas estrelas. Todos temos o mesmo céu. O mesmo firmamento nos abarca a todos. Que interessa qual a teoria erudita a que cada homem recorre para procurar a verdade?”²⁴⁴

Com isto relembremos o que foi mencionado sobre a iconoclastia previamente nesta redação, as semelhanças e os propósitos são idênticos aos declarados previamente. A intenção dos Cristãos é clara, através da destruição das obras de arte Clássicas é que uma nova “ordem social” poderia finalmente florescer, somente após a eliminação desta herança cultural é que tal iria ser possível, qualquer memória da mesma tendo de ser imediatamente erradicada.

Assim sendo, semelhante ao que o partido Nazi faria séculos depois, foi destruída arte, queimados livros e manuscritos de autores clássicos, não haveria possibilidade de uma coexistência entre as ambas as partes, a existência de uma implicava a erradicação da outra; das mais de oitenta peças que Sófocles escreveu, chegariam à contemporaneidade apenas sete, dos nove livros de poesia de Safo restou apenas um poema completo, obras completas de filósofos como Parménides, Empédocles e Anaxágoras esquecidas para a história. Seria somente no revivalismo da cultura helenística no século IX em Constantinopla que textos como os de Homero, Sófocles ou Platão teriam sido copiados e preservados em bibliotecas. As duas páginas da tragédia perdida de Eurípides, “Faetonte” apagadas do seu pergaminho em lugar redigidas as epístolas de S. Paulo. Mas o que seria agora uma perda incalculável

²⁴⁴ BOORSTIN, Daniel, “The Creators: A History of Heroes of the Imagination”, Random House Publishings, EUA, 1992. p. 175.

de património histórico no nosso século, nada mais se tratava do que um ato de piedade no século V d.C.

“Não há mal nenhum em mudar para melhor (nullus pudor est ad melora transire). Tomemos o exemplo dos antigos dias de caos em que os elementos voavam por todo o lado numa massa desordenada. Pensemos em como o tumulto se apaziguou na nova ordem do mundo e como esse mundo desde então se desenvolveu, com a invenção gradual das artes e os avanços da história humana. Suponho que nos velhos tempos do caos as partículas conservadoras se terão oposto ao advento da nova e vulgar luz do Sol que acompanhou a implantação da ordem (...). Nós cristãos, também crescemos, sofrendo maldade, pobreza e perseguição, crescemos. A grande diferença entre vós e nós é que o que vós procurais por conjeturas nós conhecemos.”²⁴⁵

Estes episódios não se limitavam somente às grandes cidades, também outras administrações imperiais no Este tentam destruir os altares rurais, como foi o caso da clareira sagrada de Dafne na Antíopa, após este, outros tantos na zona da Mesopotâmia, Síria e Egito se seguiram.

Com isto, o ataque ao Serapeu mudou igualmente a perspectiva da minoria pagã perante o Cristianismo, este último sendo agora visto como uma ameaça para estas comunidades devido à violência que exerciam e ao apoio imperial que tinham. Assim, as populações pagãs estavam cientes do que esta destruição poderia significar, quer no contexto social como religioso, e como as consequências destes conflitos poderiam se tornar permanentes.

Por outro lado, os cristãos viam agora a destruição de templos e da arte que estes albergavam como uma maneira significativa de mudar permanentemente a realidade topográfica imperial. É de salientar ainda, que os acontecimentos do Serapeu não foram os únicos na história da cidade; já em 325 d.C. o patriarca Alexandre esteve diretamente envolvido em alguns conflitos com o culto de Cronos e a estátua do seu templo; este conflito terminou também com a conversão do templo em uma igreja, sendo o ídolo destruído e os seus fragmentos reaproveitados para crucifixos de madeira.

No século IV d.C. quando o Bispo de Alexandria escreve sobre o Serapeu, este aponta para superstição relativamente à profecia da queda do céu caso o ídolo fosse derrubado, mostrando determinação em provar isto ao público. Com isto, o Serapeu é o alvo de alguns ataques de forma a provar a falsidade da superstição que culminam em instâncias de violência semelhantes aos acontecimentos que trouxeram o final a Serápis, num destes conflitos o patriarca acaba por perecer após ter jurado destruir o santuário.²⁴⁶ Assim, o ataque liderado por Teófilo em 392 d.C. seria o culminar destes eventos (*vide* fig. 14). Também a destruição dos fragmentos é ritualizada, os membros

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Cf. Troels Myrup, KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 127.

do ídolo fragmentados distribuídos pela cidade e queimados para que os habitantes testemunhassem a futilidade do paganismo. Com isto o episódio do Serapeu é o culminar de diferentes aspetos que encontramos ao longo desta dissertação, da necessidade do Cristianismo de se afirmar como superior e invicta perante o paganismo, da destruição da memória e herança deste e novamente, para os cristãos certamente como uma forma mais súbdita de salvar a humanidade, para os mais ambiciosos, uma forma de adquirir alguma influência para si mesmos e para o Imperador, uma forma de reestabelecer a lei e a ordem erradicando aquilo que a destabilizava.

Os acontecimentos do Serapeu contribuem também para a narrativa heroica do Cristianismo para com os seus patriarcas, a narração e retratação dos acontecimentos são contados de uma entoação triunfal perante o mal perpetrado pelos pagãos e pela influência que estes teriam em Alexandria. Com a saída dos pagãos, dos filósofos e dos intelectuais, Alexandria perderia a sua influência cultural no mundo, agora com o Cristianismo completamente instalado na cidade, seria mais fácil espalhar a palavra de Cristo para além das margens imperiais devido às rotas comerciais dos portos da cidade e da multiculturalidade que a cidade tinha dentro e fora das suas muralhas.²⁴⁷

*“O sucesso do ataque à estátua do culto revelou, de uma vez por todas, a fraqueza do seu antigo deus patriarca aos cidadãos de Alexandria.”*²⁴⁸

Quanto aos objetos que estariam no Serapeu, o seu destino é encontrado em fontes da época, maioritariamente cristãs, as estátuas de bronze são derretidas e refeitas em objetos para fins litúrgicos, como aparenta ser um padrão entre as práticas iconoclasticas cristãs, isto visa a purificar o objeto do mal que continha transformando-o em algo que servisse Cristo, a destruição da arte neste caso não seria a única forma de iconoclastia; no capítulo seguinte irá ser possível observar outras diversas práticas que não implicam a destruição do ídolo. Isto deve-se à própria precariedade material do Cristianismo, anos de perseguição e sem qualquer tipo especial de financiamento, somente na sua própria comunidade devido à isolamento social praticada leva à pouca posse financeira deste. Há também que salientar que o reaproveitamento do espaço era igualmente visto como uma forma de o consagrar e de exorcizar o que previamente lá habitava.

Apesar disto, uma simples estátua é mantida, não por algum gesto de sensibilidade, mas para que o ídolo fosse humilhado publicamente pelos seus visitantes. Rufino de Aquileia escreveria sobre o episódio na sua obra, “História Eclesiástica” descrevendo o ocorrido como “*(Serápis) tinha sido queimado até às cinzas perante todos aqueles que o tinham venerado.*”²⁴⁹ Rufino remarca com uma

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Ibidem, p. 123.

²⁴⁹ NIXEY, Catherine, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, PAN books,

certa satisfação “foi o final da fútil superstição e o antigo erro de Serápis”²⁵⁰. Nada teria restado para além das paredes do templo, que rapidamente foram demolidas, as suas colunas que segurariam todo o complexo arquitetónico, derrubadas, o edifício colapsando sobre si mesmo e o edifício mais belo do mundo antigo tinha desaparecido; nas suas ruínas construída uma igreja destinada a albergar as relíquias de S. João Baptista, o último e derradeiro insulto à divindade.

Outrora o centro cultural, artístico e religioso do mediterrâneo, pela primeira vez em séculos, o sigiloso silêncio caiu sobre Alexandria

Os crimes daqueles que seguem Cristo

A queda do Serapeu de Alexandria foi sem sombra de dúvidas um dos momentos mais triunfais do Cristianismo, o golpe final no seu rival, no entanto apesar do impacto deste, os homens do deserto despostos a salvar a humanidade não se contentaram com esta vitória. A iconoclastia tomara agora forma nas suas mãos, era agora mais do que uma simples resposta à obra de arte ou ao paganismo, a iconoclastia apresentava-se agora como uma verdadeira ferramenta de combate à arte pagã, adotando diversas faces, tipos e formas de destruição do ídolo.

“Tendo destruído a imagem da demoníaca Artemis, Demeas expõe esta inscrição da verdade, honrando tanto Deus como aquele que expulsa o próprio mal, como a cruz, o símbolo triunfal de Cristo.”²⁵¹

Esta inscrição, encontrada em 1904 no centro de Éfeso no que poderá ter sido o pedestal da escultura que teria sido destruída (*vide* fig. 15), sendo o ídolo de Ártemis substituído por uma simples cruz de madeira – um ato não só reflete as mudanças religiosas iniciadas por Constantino, como certas práticas iconoclastas que irão ser apresentadas mais adiante neste capítulo – acompanhada de uma inscrição de carácter triunfal anunciando o destino do próprio ídolo. Respostas como a de Demeas são vistas em diversas fontes, desde hagiografias às versões mais idealizadas e romantizadas que encontramos na história eclesiástica e até nas próprias evidências arqueológicas; sendo estas últimas usualmente fragmentos danificados de esculturas ao ponto de impossibilitar a sua datação ou identificação, o que por sua vez dificulta a correlação com evidências históricas.

Londres, 2017. p.87.

²⁵⁰ *ibidem* p. 88.

²⁵¹ KRISTENSEN, Troels Myrup. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 9.

Qualquer discussão arqueológica de mutilação, destruição e transformação de escultura pagã é quase recorrentemente submetida a problemas de datação, sobretudo cronológicos (o que revela a iconoclastia em si como um desafio para o seu estudo como resposta à obra de arte) pois tanto o dano do achado arqueológico como até a própria parcialidade dos peritos na datação aquando do estudo da obra – sobretudo no que toca à associação instantânea com o Édito de Teodósio – negligenciando que a iconoclastia cristã já se encontrava presente na realidade greco-romana a alguns anos antes do próprio Édito; o que por sua vez o torna pouco útil em termos cronológicos. Isto torna a numismática – ainda que em casos excepcionais – revela-se como a forma mais útil de datação e cronologia circunstancial, como foi o caso de Mecenas, onde aquando da queda do paganismo foi destruída uma escultura colossal de Hércules, cujos fragmentos foram encontrados no local de um templo dedicado a Hermes junto com algumas moedas que permitiram a datação da escultura.

É esta talvez a maior consequência da iconoclastia cristã, a destruição da herança pagã, a tentativa de apagamento da sua existência e a negação de um passado não cristão. Milénios mais tarde as consequências das ações dos cristãos do século VI d.C. ainda são evidentes para o ramo da História da Arte e Arqueologia. Isto reflete-se igualmente no ídolo de Ártemis removido por Demeas, a ausência de uma inscrição para além da do iconoclasta e a incerteza da existência do ídolo que assentava nesse pedestal, que nunca foi encontrado. Apesar disto, entende-se que a imagem que teria sido destruída por Demeas não era a imagem de culto do templo da divindade que residiria fora das muralhas, isto deve-se ao facto da estátua desse templo ter sido de tamanho colossal, o qual o pedestal com a inscrição de Demeas aponta não ser o facto.

Sabe-se no entanto que outras imagens da divindade estariam espalhadas pela cidade, desde santuários urbanos a edifícios públicos que encontramos no resto da esfera romana; também a forma como a imagem é vagamente descrita é igualmente um obstáculo para a identificação do ídolo destruído; estes aspetos são certamente um exemplo concreto das respostas cristãs ao paganismo e da destruição do seu património artístico e a prova das consequências dos movimentos iconoclastas para as gerações futuras.

Não se deve ignorar, contudo, a natureza retórica cristã – que tal como foi exposto previamente foi o primeiro passo no ataque ao paganismo, através da retórica – aponta também para a possibilidade da inscrição ser de natureza exclusivamente retórica, uma forma de Demeas se afirmar publicamente como triunfante perante o combate com o ídolo ou a entidade que habitaria neste, o que paralela outras narrativas ou retóricas de diversos santos que como já foi também mencionado

eram uma ferramenta de conversão bastante relevante para o cristianismo através da demonstração de poder do seu Deus.

Desta forma, podemos afirmar que a posição da inscrição não teria sido acidental, este local era normalmente dotado de alguma afluência, expondo assim esta mesma inscrição a uma maior audiência, sendo uma tentativa de afirmação pública do triunfo do cristianismo. Com isto pode-se apontar três elementos fundamentais da iconoclastia cristã: é extremamente reacionária, é na maioria das vezes realizada em público, muitas vezes é também acompanhada de um caracter retórico. Contudo a própria ação de destruição da obra de arte pela mão cristã não é desprovida de um *modus operandi* próprio, como irá ser apresentado mais adiante neste capítulo.

Mas antes disso, voltemos à inscrição de Demeas e ao seu valor refletivo na realidade onde se inseria; a inscrição é datada de 435 d.C.,²⁵² mas Kristensen aponta esta datação como demasiado subjetiva, pois seria pouco provável que a imagem de Ártemis estivesse à vista do público no século V d.C. devido à hostilidade para com o paganismo; a própria frase em si reflete igualmente os acontecimentos da destruição do Serapeu em 392 d.C. havendo até uma possibilidade desta ser uma consequência desse mesmo evento e uma tentativa de cristianização do espaço urbano.

Na própria cidade de Éfeso, são evidentes a existência de outros atos de censura e destruição do legado do paganismo no espaço urbano; outra imagem de Ártemis no porto da cidade foi também danificada, assim como um relevo em um dos portões. Nas *Thermae Constantiniae*, o pedestal de uma das imagens de uma divindade apresenta danos na inscrição do seu nome que curiosamente era uma inscrição bilingue, sendo o nome em grego censurado mas não em latim; esta atitude possivelmente deve-se à tradição da evocação do nome do divino: a declaração desse nome chamaria a divindade para o espaço, sendo também este tipo de censura encontrado nos pedestais de imagens de outras divindades.

Todos estes atos foram atribuídos a Demeas, no entanto, a sua suposta resposta para com a arte não é exatamente exclusiva deste mas sim um tipo de ação bastante recorrente na população cristã: a desfiguração e destruição de ídolos bem como a tentativa de destruição do nome do divino era não só uma forma de protesto para com a existência da imagem pagã como também uma forma de forçar a criação de uma imagem pública cristã através da iconoclastia. No caso da cidade de Afrodísias, tornou-se até uma maneira de afastar a sua herança pagã através da criação de uma nova

²⁵² Cf. *ibidem*, p.11.

identificação cívica mudando o nome da cidade para *Stauropolis* ou “*A cidade da Cruz*” no século VI d.C. após a conversão do templo dedicado a Afrodite em uma igreja.²⁵³

A própria cruz em si é o elemento mais comum entre os atos iconoclastas, maioritariamente pela sua simbologia, quer através da sua popularização como um símbolo de vitória como é o caso da vitória de Cristo sobre a morte ou a do Imperador Constantino I sobre o seu rival Maxêncio; como através de diversas hagiografias e retóricas onde a evocação ou apresentação de uma cruz perante o mal parece derrotá-lo, também a colocação de uma cruz no local onde previamente se encontrava um ídolo é uma ação bastante recorrente pelos cristãos e presente em diversas narrativas de santos. Com isto, a gravação de uma cruz torna-se um método bastante popular de iconoclastia, o que se transmite na resposta à escultura pagã entre os séculos IV a VI d.C.

Há assim um completo discurso cronológico de conflito religioso que, através da análise das evidências arqueológicas, encontra-se uma certa ritualização da destruição da obra de arte que reflete as apropriações culturais do cristianismo perante a cultura e práticas religiosas dos seus rivais. A escultura era na realidade greco-romana um dos elementos mais relevantes da vida social, política e religiosa, o Cristianismo compreendia esta mesma importância, sendo esta compreensão uma das causas da sua destruição. Tal como foi mencionado previamente, a cristianização do Império não foi algo instantâneo, foi um processo acompanhado de avanços e recuos, de conflito entre comunidades, de intolerância e violência semelhante à que encontramos num contexto de guerra civil; mas há ainda que salientar que o processo de cristianização do Império foi tanto contínuo como em constante metamorfose, mas ao mesmo tempo que transformava a realidade social, política e religiosa onde se inseria, o Cristianismo apropriava-se também do passado pagão.

Com isto, a resposta à arte apresenta-se como bastante variada, assumindo diversos métodos e refletindo até as próprias práticas pagãs não só com base na superstição e observação de cariz intolerante das mesmas, como já foi previamente explorado, mas também correspondendo com as necessidades cristãs de readaptação, como irá ser apontado mais adiante neste capítulo. Assim a iconoclastia é mais evidente na escultura, sendo esta a base de investigação de todo o *modus operandi* das ações cristãs.

Novamente voltamos à inscrição de Demeas: a substituição de uma imagem ou ídolo por uma cruz não é somente uma reflexão do triunfalismo dos seguidores de Cristo perante o paganismo como uma reflexão das ações legislativas do Édito de Teodósio – assim, as ações de Demeas são não só um ato de afirmação e devoção de fé como uma declaração política – e também uma

²⁵³ Cf. *ibidem*, p. 13.

materialização da sua devoção pessoal no espaço público, semelhante à presença de imagens do divino na esfera pública.

É de salientar ainda que não era só a destruição a única resposta cristã ao paganismo: esta resposta para com o outro inclui também a indiferença, reutilização e reinterpretação da própria arte pagã; é também igualmente possível que a prática da destruição do ídolo seja uma apropriação da prática de *damnatio memoriae*: algo exercido para com a imagem ou retrato de indivíduos que caíam das graças imperiais, traduzia-se numa forma de apagar a memória destes do público, dessa forma condenando-a.²⁵⁴ Retratos alvos de *damnatio memoriae* apresentavam danos bastantes semelhantes aos que encontramos nas ações iconoclastas cristãs, como é o caso dos retratos do Imperador Macrino que este no poder somente por catorze meses tendo sido executado no ano de 218 d.C.²⁵⁵ (*vide* fig. 16)

Os olhos e nariz dos seus retratos foram propositadamente mutilados, um aspeto que é partilhado com as ações iconoclastas cristãs para com a estatuária pagã; também a deposição de imagens no rio era igualmente comum, tanto na iconoclastia cristã como na própria *damnatio memoriae*, mas mais do que a própria prática a ideia central de ambas as perspetivas aparentava ser a mesma, ainda que os motivos fossem diferentes: “lembrar de se esquecer” era esta a fundação da lógica desta prática cultural, sendo também a prática de exposição de imagens mutiladas um incentivo (*loci*) para o esquecimento como funcionava igualmente como uma ferramenta política.

Apesar destas correlações, há que salientar que mesmo assim existem ainda alguns aspetos diferentes em ambas as práticas: no caso da *damnatio memoriae*, os retratos dos indivíduos eram removidos tanto da esfera pública como da privada enquanto que as ações consequentes do Édito de Teodósio eram consequentes da abolição da arte usada em práticas religiosas, sendo esta última um fenómeno mais local e certamente mais específico.

Desta forma, a iconoclastia cristã é dividida segundo Kristensen nas seguintes categorias: completa obliteração do ídolo, destruição do ídolo (deixando alguns resíduos), desfiguração (destruição parcial, dano, fragmentação) estes correspondem a uma ação iconoclasta de cariz mais destrutivo enquanto que as seguintes somente afetam a perceção da própria obra: humilhação (via

²⁵⁴ Cf. Eric VARNER. “Mutilation and transformation: damnatio memoriae and Roman imperial portraiture”, Koninklijke Brill NV, Leiden, Países Baixos, 2004.

²⁵⁵ Cf. William E. DUNSTAN. “Ancient Rome”, Rowman & Littlefield Publishers, 2010. p. 45.

insultos e retóricas de oposição ao ídolo), roubo, ocultação e talvez das ações iconoclastas mais comuns; redefinição cultural de cariz negativo.²⁵⁶

Começando logo pela primeira – a obliteração do ídolo – esta é talvez a forma mais destrutiva da iconoclastia cristã, sendo até mesmo a mais mortal para a herança pagã pois esta não deixa qualquer vestígio ou fragmento que possa provar a existência da arte destruída; o ídolo de Serápis em Alexandria é certamente o melhor exemplo deste tipo de iconoclastia, sendo as fontes literárias a única forma de comprovar a existência da obra de arte através da sua descrição ou representação, sendo a seguinte semelhante ainda que neste caso haveriam fragmentos que permitiriam a reconstituição da obra, como foi o caso de Atena-Allat do templo de Palmira.

Sauer, assim como Kristensen apontam para a própria destruição em massa quase obsessiva da arte por parte dos cristãos: a danificação do ídolo em alguns casos não bastava para que a suposta entidade dentro da pedra fosse destruída; casos como o Santuário de Serápis em Sarcina ou Maison Carrée em Nîmes demonstram a brutalidade da superstição cristã, tendo neste último sido encontrado uma escultura identificada como Vénus em cerca de cento e três fragmentos.

“(...) No caso de uma escavação mais recente em Erétria, a destruição cristã apresenta-se de uma forma quase obsessiva, estima-se um total de sete esculturas em centenas de fragmentos, como foi observado pelos arqueólogos presentes no local. (...) também uma imagem de culto de Nemesis encontrada em Ramnunte estava em uma multitude de fragmentos, o que se revelou como um complexo quebra-cabeças para os peritos no local arqueológico.”²⁵⁷

A categoria seguinte é certamente a mais comum da iconoclastia cristã – se não de toda a resposta iconoclasta em geral – sendo esta uma resposta de carácter mais simbólico ou ritualístico, sendo uma reflexão das práticas religiosas pagãs e da perspectiva supersticiosa destas pelas comunidades cristãs; com isto, as próprias práticas ou perspectivas da imagem de culto são distorcidas sobre a iconoclastia e usadas contra o paganismo em si. Na arte isto traduz-se numa mutilação seletiva da obra atacada, com o objetivo de retirar a influência ou poder da entidade que a habitava, é nesta categoria que encontramos a destruição seletiva do ídolo de forma mais recorrente. Rodolfo Lanciani, no século XIX aponta-nos para o foco em certas partes do corpo esculpido de esfinges em *Campus Martius*, sendo estes a cabeça, o nariz e as patas.²⁵⁸ O que

²⁵⁶ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 34.

²⁵⁷ Ibidem, p. 90.

²⁵⁸ Cf. Rodolfo LANCIANI. “Pagan and Christian Rome”, The Riverside Press, Cambridge, 1893. (Disponível no link: <https://www.gutenberg.org/files/22153/22153-h/22153-h.htm> consultado pela última vez em 19/06/2022).

voltamos novamente a encontrar nos relevos do portão da Ágora em Afrodísias; onde as cabeças esculpidas foram destruídas, bem como as representações de cenas de sacrifício e de divindades consideradas como ofensivas aos olhos da população pagã como seria o caso de Afrodite, onde a zona genital foi danificada.

Um exemplo mais concreto de destruição seletiva é encontrado no sermão de S. Agostinho de Hipona no ano de 401 d.C.²⁵⁹ Este sermão deu-se aquando do encerramento dos templos devido à proibição da adoração de ídolos, no entanto, apesar desta proibição, é claramente evidente que estes mantêm ainda alguns visitantes.

“Por acaso dizemos: “Deixem de querer tal coisa”? Ao contrário, damos graças porque vocês querem o que Deus quer. Com efeito, a destruição de toda superstição dos pagãos e gentios é o que Deus quer, Deus ordenou, Deus predisse, Deus já começou a implementar e até mesmo já completou em grande parte por muitos lugares da terra.”²⁶⁰

Desta forma, S. Agostinho segue o exemplo dos seus semelhantes e apela à arte da retórica, de forma a atacar a imagem de Hércules através de uma narrativa de cariz triunfal para com o ídolo; esta narrativa trata-se do destino da escultura de bronze de Hércules que se encontrava no templo de Cartago: a escultura teria uma barba dourada, que era o símbolo não só do seu estatuto como divino como da própria força do herói mítico. Com a chegada de um procônsul cristão menos tolerante para com as comunidades pagãs, no entanto o que destaca este episódio dos restantes iconoclastas, foi a solução para o combate à idolatria e a resposta para com a escultura de Hércules – o que se demonstrou como uma solução peculiar para com o combate à idolatria – que é de se salientar: em vez de se optar pela remoção, ocultação ou destruição do ídolo, é em vez disso retirada a barba dourada de Hércules o que na perspetiva pagã não só lhe retira a sua ligação ao divino como o próprio poder e influência do herói mitológico sobre os seus seguidores.

“Aquele que em outro tempo era chamado deus Hércules, já não está em Roma. Aqui, porém, ele quis ter uma barba dourada. Quando já não está lá [em Roma], aqui ele quis ter uma barba folheada a ouro. Errei em dizer: ele quis. O que pode querer uma pedra inanimada? Ela não quis nada, não podia nada. Mas aqueles que queriam vê-lo com a barba dourada, enrubesceram com a falta da barba. Mas não sei qual sugestão assaltou o novo magistrado. O que ele fez? Não fez com que a pedra fosse honrada por um cristão, mas fez de modo que o cristão, tomado pela ira contra a superstição, fosse raspar a barba. Não o inclinou a aceitar, e sim o moveu à vingança. Irmãos, considero que foi mais vergonhoso a Hércules ter a barba

²⁵⁹ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 90.

²⁶⁰ AGOSTINHO DE HIPONA, “Sermão 24:6 Deus, quem é semelhante a ti?” trad. Cléver Cardoso Teixeira de Oliveira, Revista Dois Pontos vol. 18, Universidade de S. Paulo, 2021. p. 269.

raspada, do que a cabeça arrancada. O que foi posto por um erro deles, foi retirado para vergonha deles. Chamam Hércules de o deus da força. Todo seu vigor está na barba. Para o seu mal reluziu.”²⁶¹

Com isto, S. Agostinho demonstra-nos na sua retórica que a remoção da barba dourada de Hércules não só lhe retira toda a influência nos seus seguidores como afeta intrinsecamente a percepção do público para com a própria imagem devocional através da danificação e remoção de um dos seus maiores atributos iconográficos, retirando-lhe assim a identidade na iconografia pagã. Desta forma, há aqui uma clara ligação entre os atributos iconográficos da imagem e a sua subsequente danificação destes mesmos atributos em atos iconoclastas como uma forma de retirada da identidade do ídolo, algo que pode também ser apresentado mais adiante relativamente a outro tipo de destruição seletiva relativamente à identidade do divino; havendo aqui uma ação iconoclasta de carácter mais metódico no que toca ao ataque da imagem do divino retirando-lhe o estatuto como tal. Em termos de práticas visuais, este episódio apresenta também a existência de uma hierarquia de potência/eficiência em relação às partes do corpo do divino na sua representação escultórica, no entanto sendo também – como mencionado previamente – uma consequência da percepção cristã da arte pagã e uma antropomorfização da representação escultórica ou até mesmo da arte de uma forma mais geral devido à representação natural do divino, cuja forma se assemelha à humana.

*“(...) Referimo-nos aos olhos da estátua, aos pés e por assim adiante, nos mesmos termos que usamos quando descrevemos o corpo humano. Uma forma imediata de familiarização que liga o corpo antropomórfico em pedra àquele de carne e sangue.”*²⁶²

Assim, tal como foi previamente mencionado, a atribuição da forma humana ao divino alude para a habitação do mal na obra de arte aos olhos da perspectiva cristã; com isto, a prática da iconoclastia seletiva e ritualizada (ou seja, na perspectiva da antropomorfização de um corpo humano na obra, danificando-a como se de um corpo humano se tratasse, de forma a “matar” fisicamente o mal que lá se encontrava). A iconoclastia cristã reflete assim o reverso das práticas religiosas e visuais do seu oponente e a antropomorfização da arte como algo semelhante a um corpo humano.

*“(...) Os ídolos dos gentios são prata e ouro, obra das mãos dos homens. / Têm boca, mas não falam; têm olhos, e não veem, / Têm ouvidos, mas não ouvem, nem há respiro algum nas suas bocas. / Semelhantes a eles se tornem os que os fazem, e todos os que confiam neles.”*²⁶³

²⁶¹ Idem.

²⁶² Ibidem, p. 93.

²⁶³ A BÍBLIA. Salmos 135:15-18. Tradução de João Ferreira de Almeida, Salt Lake City Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, Velho Testamento 2015. p. 880-881.

A forma como tudo isto se traduz na arte em si – mais concretamente as semelhanças entre diversos achados arqueológicos – forma um padrão iconoclasta que permite o melhor estudo do fenómeno na sua faceta mais cristã, com isto, os crimes dos seguidores de Cristo são desvendados obra a obra, e este é o seu legado.

Ainda que não seja necessariamente uma representação do divino, a popularidade de Germânico excede ainda mais a sua reputação como cônsul e general; as suas campanhas de sucesso na Germânia – de onde provém o seu agnome ²⁶⁴ – concedem-lhe uma reverência digna de uma divindade, devido a este tipo de adoração o seu retrato é dos poucos retratos imperiais que caiu na fúria da iconoclastia cristã. A superfície polida da escultura realça os detalhes e o naturalismo da mesma, que permanece quase intacta apesar dos danos pelos quais poderá ter passado, devido ao seu material é possível que a mesma seja originária do Egito, onde este é mais comum.

Para além da evidente ausência do nariz – que pode ter sido removido com dois golpes – temos também a gravação rudimentar de uma cruz na testa da escultura, um dano comum em quase todas as obras danificadas pelos cristãos deste tempo; é possível que a gravação destas cruces seja, para além das ligações ao triunfo do Cristianismo, uma tentativa de exorcismo ou batismo do retrato, isto e a remoção do nariz para impedir que o mesmo respire apontam novamente para a antropomorfização da obra de arte – danos semelhantes aos que encontramos na escultura de Apolo de Salamina (*vide* fig. 17), onde o nariz e a zona genital foram removidas – curiosamente, o busto apresenta também marcas de uma tentativa de decapitação, novamente apontando para a antropomorfização da arte; e finalmente a orelha direita foi removida, esta mutilação em específico alude a uma passagem em *Avodah Zarah* onde é apontado que para nulificar o poder e influência de um ídolo através do corte da ponta do nariz, orelhas e dedos. ²⁶⁵

“Como um gentio revoga o status de objeto de idolatria? Se ele cortar a ponta de sua orelha, ou a ponta de seu nariz, ou a ponta de seu dedo; ou se ele o esmagou, mesmo que não removesse nenhuma parte dele, em todos esses casos ele revogou seu status como objeto de adoração de ídolos.” ²⁶⁶

Os tratamentos individuais das partes corporais da imagem refletem a interpretação cristã do poder das imagens pagãs como a influência da aversão à imagem na cultura judaica; contudo é possível afirmar a mutilação ou danificação seletiva do ídolo é uma resposta direta às crenças e práticas visuais pagãs. É, no entanto, de se salientar que apesar da mutilação das orelhas ser uma prática típica da região norte africana, mais concretamente no Egito; esta é também encontrada em

²⁶⁴ Cf. Richard ALSTON. “Aspects of Roman History AD 14–117”, Routledge, 1998.

²⁶⁵ Cf. MISHNAH AVODAH ZARAH 4-5b, trad. Jacob Neusner, New Haven: Yale University Press, 1988.

²⁶⁶ Idem.

outras regiões do Mediterrâneo: isto deve-se à suposta capacidade auditiva do divino através da sua habitação na representação física, na imagem; ao se mutilar as orelhas retira-se essa capacidade ao ídolo.²⁶⁷

A segunda forma de destruição seletiva mais comum é a do olhar; talvez o atributo mais impactante da representação do divino, é também este que estabelece a presença divina no espaço de culto, com isto o olhar é um dos atributos mais atacados iconoclasticamente, mesmo antes da ascensão do Cristianismo. A destruição ou até em alguns casos, a remoção dos olhos era uma das formas mais eficazes de negação das habilidades sobrenaturais da imagem, bem como de destruição da influência e presença do mesmo.²⁶⁸ Uma cabeça não identificada atribuída a Praxíteles ilustra exatamente isto: o olhar da escultura não foi somente danificado como até arrancado da própria imagem.²⁶⁹

A cabeça colossal de Hera (*vide* fig. 18) apresenta um tratamento semelhante, ainda que mais aparente e significativa do que a obra anterior – uma clara evidência da ritualização da iconoclastia como forma de destruir o inimigo que a habitava – a deusa é marcada com cinco cruces: uma sobre cada olho, duas nos lábios esculpidos da deusa e uma na testa. Ao danificar a boca e os olhos, os iconoclastas negam ao ídolo três das suas supostas habilidades; a visão, a fala e a respiração; também o nariz foi danificado da mesma forma que foi observado no busto de Germânico (*vide* fig. 19).²⁷⁰ A razão mais aparente para o foco do ataque à imagem no seu rosto ou cabeça através da decapitação ou mutilação deve-se à identidade do divino através do contacto visual com o rosto: para além das razões enumeradas previamente, ao se tornar a imagem irreconhecível, retira-se também a identidade do ser que a habitava; um conjunto de relevos encontrados no Teatro de Hierápolis (*vide* fig. 20) sem cabeça são também um exemplo deste tipo de crença.

Para além deste ataque às supostas funções corporais do divino, Kristensen estabelece também um paralelismo entre a mutilação do nariz e as práticas sociais greco-romanas deste período, como a que encontramos na Eneida de Virgílio, onde Menelau castiga o amante da sua esposa cortando-lhe o nariz, havendo aqui uma comparação entre o corte do nariz e o ato de castração.²⁷¹

²⁶⁷ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 95.

²⁶⁸ Cf. David FREEDBERG. “The Power of the Images: Studies in the History and Theory of Response”, University of Chicago Press, 1989. p. 55.

²⁶⁹ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 97.

²⁷⁰ Cf. J. FREL “La mutilation intentionnelle de l’Hera de Charamyes” em *Studia Varia*: 33-34, Roma, 1994.

²⁷¹ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 102.

“*Quem te persuadiu a cortar o nariz do adúltero? Nenhuma ofensa foi feita por essa parte, meu querido marido. (...)*”²⁷²

Desta forma pode-se argumentar que a prática do corte do nariz do ídolo funciona como uma espécie de castração – um ato simbólico – de conotações não sexuais, sendo a intenção neste caso retirar o poder ou influência do ídolo nos seus seguidores; para além das razões mencionadas previamente, é desta forma também uma forma de humilhação da própria imagem do divino. As esculturas encontradas no santuário de Deméter e Perséfone em Cirene (*vide* fig. 21) são de destacar neste ponto: dezoito das cinquenta e quatro cabeças tinham sido alvo de destruição seletiva através da decapitação e danificação dos olhos, nariz e boca.

Há também de se salientar que em muitos destes casos, a destruição ou mutilação poderia implicar igualmente a sua reutilização num contexto completamente diferente; passando por um processo transformativo inserindo o ídolo num novo contexto – isto permitia a introdução de uma nova perspetiva do monumento – com isto, uma nova reinterpretação da imagem pagã na realidade cristã e na seletividade da sua destruição: no caso dos mármores do Pártenon somente algumas das imagens foram mutiladas pois não poderiam ser reaproveitadas num contexto de representação cristã. Um exemplo mais concreto desta prática seria uma cabeça de Zeus (*vide* fig. 22) encontrada em uma igreja dedicada a S. Teodósio nos elementos decorativos presentes na arquitetura do edifício; especula-se que a cabeça desta escultura tivesse sido reaproveitada como um retrato de Cristo.²⁷³ É também de salientar que não era somente devido à superstição que algumas destas imagens eram destruídas: o corte desta em fragmentos facilitava a sua reutilização como material de construção de igrejas, como foi o caso da imagem de Atena-Allat (*vide* fig. 23), que após a sua danificação foi reutilizada nos degraus de uma igreja.

É possível, apesar das evidências de golpes na estátua a sua mimese, o seu naturalismo e a sua beleza, cujos restauradores através de um longo e árduo trabalho conseguiram preservar; também o testemunho dos primeiros iconoclastas é visível, sobretudo no rosto da deusa, desfigurado após o impacto do objeto com que foi atingida cuja reconstrução ou restauro nunca foi possível realizar, vários elementos da estátua nunca foram encontrados, destruídos pelos cristãos do século IV d.C. Estes atributos seriam os que a distinguem iconograficamente de todas as outras estátuas da deusa,

²⁷² MARCIAL. “Epigramas” 3 vol. Trad. D.R. Shackleton-Bailey, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1993. 3-85.

²⁷³ Cf. Troels Myrup KRISTENSEN. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 33.

a semelhança entre a mesma e a divindade Al-lat²⁷⁴ em termos mitológicos levado à integração de ambas, os atributos iconográficos como o leão atribuído a Atena, e o capacete da deusa atribuído a Al-lat.

Destruída pelos cristãos do século IV d.C. encontrada, restaurada e exposta ao mundo como testemunho da civilização clássica no Império Romano da Antiguidade Tardia, como marco da capital intelectual do Império, rivalizando com Alexandria, reduzida a fragmentos pelo ato de fanatismo violento.

Mas mais que a destruição da própria imagem, também o altar teria sido completamente dizimado: cortado horizontalmente acima da base de forma a danificar o mesmo permanentemente – possivelmente uma forma mais assertiva de cessar com os sacrifícios e oferendas à deusa – como também foi possível verificar a destruição de outros objetos associados a práticas devocionais.

*“Foi encontrada extremamente fragmentada de rosto para baixo detrás do pátio. A cabeça foi quebrada em sete fragmentos e as marcas nas costas da imagem sugerem que foi atacada por trás. O nariz foi a parte à qual foi dedicada um foco peculiar para os atacantes, que tiveram todo o cuidado de o cortar completamente, deixando um buraco no seu lugar.”*²⁷⁵

A apresentação da reação cristã às imagens pagãs, às suas práticas visuais, religiosas e à sua mitologia através da iconoclastia contribuem desta forma para a melhor compreensão do fenómeno iconoclasta em si, bem como a perceção da arte pagã neste mesmo período e a forma como estas interpretações do lado cristão contribuem para as novas práticas visuais dos séculos seguintes e as influências que estas primeiras impressões do seu oponente irão ter nas novas expressões artísticas do período Medieval.

²⁷⁴ Cf. Catherine NIXEY. “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, PAN books, Londres, 2017, p. 17.

²⁷⁵ KRISTENSEN Troels Myrup. “The Making and Breaking of Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Aarhus University Press, 2013. p. 213.

Considerações Finais

A iconoclastia é um fenómeno que antecipa a contemporaneidade, é um fenómeno naturalmente humano, uma reação responsiva a uma obra de arte, a eterna ameaça da mesma, cabendo a todos os restantes salvaguardá-la deste destino fatal, que como foi exposto, infelizmente nem sempre é possível.

Esta não age independentemente, é um fenómeno proveniente da própria mente e subconscientes humanos; transformando-se ao longo de todo o processo de criação artística e do meio onde surge; a iconoclastia toma diversas formas para além daquela que encontramos no seu subconsciente: a tendência humana de reprimir a sua relação íntima com a arte e a constância influência dos seus próprios ideais, normais sociais e restante ambiente que o rodeia, leva o iconoclasta a agir para com a arte que o faz sentir estas sensações.

Os termos “extremismo ideológico”, “extremismo religioso” e “iconoclastia” poderão ter sido algo concessionado na nossa contemporaneidade, mas, no entanto, as ações que definem estes termos remota para muito mais do que a simples destruição da “Fonte” de Marcel Duchamp. A sombra da iconoclastia, da destruição da arte há muito que assombra a história da arte, e pretendo que este trabalho seja uma prova de entre muitas deste testemunho uma tentativa para que a história não se volte a repetir e que a memória da humanidade permaneça, resguardada da ação humana.

O que torna o fenómeno iconoclasta mortal para o testemunho artístico é – como foi possível verificar nesta dissertação – a sua subtileza: iniciando-se na perspetiva pessoal para com a obra de arte, seguindo-se da censura, onde a obra é simplesmente ocultada ou modificada para ser novamente inserida no contexto de onde foi retirada até à sua destruição de forma a recriar uma realidade com novos ideais ou valores, havendo esta rutura com o passado.

Neste sentido, pode-se afirmar que outro dos aspetos intrínsecos da iconoclastia é a rutura com o passado através da destruição do testemunho ou reflexo deste na arte: é o golpe final aquando do momento de extra mudança numa realidade. É neste contexto que mais se insere o fenómeno, como foi possível ver ao longo desta dissertação. Os testemunhos aqui expostos sendo alguns dos diversos que ocorreram por todo o globo na história da humanidade, a sua destruição um puro exemplo de como o extremismo ideológico (religioso ou político) é o verdadeiro inimigo da obra de arte.

Com isto, uma das maiores religiões, não foi diferente das demais instâncias, ainda que de certa forma, esquecido entre os fiéis, infelizmente as marcas deste passado tão evidente são profundas nas obras de arte, afinal qualquer regime religioso precisa de um inimigo, de algo que poderá culpar

ao qual poderá atribuir todos e quaisquer males que terão vindo ou estarão para vir. A nova geração de cristãos, a sobrevivente das perseguições de Nero, não viraria a outra face à continuação da veneração pagã quotidiana dos seus vizinhos, afinal, eles também teriam de ver a luz do seu Deus, segundo os mesmos, o verdadeiro Deus; e se os mesmos se recusassem teriam de ser forçados a ver, pois somente o seu Deus traria salvação. Afinal, “*não há crime para aqueles que têm Cristo*”.

Mas esta missão pela salvação da humanidade é uma das diversas instâncias onde podemos estudar, todo o fenómeno iconoclasta no seu esplendor: a censura, a superstição, o discurso contra as práticas pagãs, a legislação, a legalidade e finalmente, o golpe final; a destruição total como vimos no caso do Serapeu de Alexandria. A humanidade como a conhecemos encontra-se em constante metamorfose, cabendo a nós preservar os reflexos e memórias de uma realidade à qual não pertencemos mais, sendo a arte um reflexo desta mesma realidade. Neste sentido a iconoclastia ao cessar a contemplação desse passado, permite ao Homem que cometa os mesmos erros dos seus antecessores, pois este não tem acesso ao testemunho destes falhanços; e na sua natureza parcialmente autodestrutiva e repetitiva comete os mesmos erros, as mesmas atrocidades e os mesmos falhanços; cabendo-nos a nós salvaguardar estes testemunhos para que possamos progredir como sociedade, aceitando a arte – toda a arte – na nossa realidade.

*“Os amantes de arte assistiram horrorizados enquanto algumas das maiores esculturas do mundo Clássico foram espedaçadas por pessoas demasiado ignorantes para apreciá-las - e certamente, demasiado ignorantes para as recriar.”*²⁷⁶

²⁷⁶ NIXEY, Catherine, “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, Pan Books, Londres, 2017, p. 33.

Bibliografia

I. Fontes impressas:

A BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida, Salt Lake City Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, Velho Testamento 2015.

AGOSTINHO DE HIPONA, “Sermão 24:6 Deus, quem é semelhante a ti?” trad. Cléver Cardoso Teixeira de Oliveira, Revista Dois Pontos vol. 18, Universidade de S. Paulo, 2021.

APULEIO, “O Burro de Ouro”, Livros Cotovia e Delfim Leão, Lisboa, 2018.

ATANÁSIO, “Contra los paganos”, (ed. SÁNCHEZ, L. A.), Ciudad Nueva, Madrid, 1992.

ATANÁSIO, “Vida e conduta de Santo Antão”, (ed. FRANGIOTTI, R.), Paulus, São Paulo, 2010.

EUSÉBIO DE CESAREIA, “História eclesiástica”, I-II, BAC, Madrid, 1973.

EUSÉBIO DE CESAREIA, “The History of the Church from Christ to Constantine”, (ed. Andrew LOUTH).

FÁVARO, A. M.; NÁPOLI, T. A.; LIMA, R. C. “A Paixão de Santa Perpétua e Santa Felicidade” (*Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*), Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, 2019.

GREGÓRIO DE NAZIANZO, “Contra Juliano”, (Ed. Margarida de Paidéia Carvalho), São Paulo, 2010.

MARCIAL, “Epigramas” 3 vol. Trad. D.R. Shackleton-Bailey, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1993.

MARCOS O DIÁCONO, “Vida de Porfírio”, Livro 4, l. 1. Disponível no site: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/porphyry.asp#life> (consultado pela última vez em 24/04/2022).

MISHNAH AVODAH ZARAH, 4-5b, trad. Jacob Neusner, New Haven: Yale University Press, 1988.

ORÍGENES, “Contra Celsum”, 16 (ed. Henry CHADWICK).

OVÍDIO, “Metamorfoses”, Livros Cotovia e Delfim Leão, Lisboa, 2018.

PAUSÂNIAS, “The Description of Greece vol. 3”, Princeton University, Londres, 1980.

PLATÃO. “Diálogos VII- Suspeitos e Apócrifos”, Edipro, 2017.

PLATÃO, “O Sofista”, Fundação Callouste Gulbenkian, Lisboa 2011.

PLÍNIO, JOVEM, IMPERADOR TRAJANO, “Epístolas”, (ed. Thiago David Stadler), Prometeus, Paraná, 2018.

PSEUDO-JERÓNIMO. “Indiculus de Haeresius”.

SUETÓNIO, “As vidas dos dozes Césares”, (Ed. Adriaan de Man), Líderes e Povos, Lisboa, 2006.

TERTULIANO, “Apologeticum”, (ed. R. SIDER).

XENÓFANES DE COLOFÃO, “Fragmentos”.

II. Estudos

ALSTON, Richard. “Aspects of Roman History AD 14–117”, Routledge, 1998.

ANDO, Clifford, “The Matter of Gods: Religion and the Roman Empire”, Berkeley, 2010.

ANGELOVA, Diliانا N. “Sacred Founders: Women, Men and Gods in the Discourse of Imperial Founding, Rome through Early Byzantium”, University of California Press, Califórnia, 2015.

ARNOLD, C. “Ephesians, Power and Magic. The Concept of Power in Ephesians in Light of its Historical Setting” Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ASSELT, William van: “Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for religious identity”, University of Tilburg, Boston, 2007.

ASSMANN, Jan, “From Akhenaten to Moses. Ancient Egypt and religious change”, The American University in Cairo Press, 2014.

BARRON, Stephanie. “Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany”. Nova York: Harry N. Abrams, 1991.

BAYER, Raymond, “História da Estética”, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

BEARD, Mary, “Religions of Rome: A sourcebook. Vol.1”, Cambridge University Press, 1998.

BELL, David N. Besa, “The Life of Shenoute. Cistercian Studies Series, vol. 73”, Kalamazoo: Cistercian Publications, 1983.

BELAYCHE, N. 2009. “Foundation myths in Roman Palestine. Traditions and reworkings.”, Ethnic Constructs in Antiquity, (ed. T. Derks e N. Roymans), Amsterdam University Press, 2009.

BEVAN, E. R. “Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity”, Londres: G. Allen & Unwin, 1940.

BOWERSOCK, G. W. “Hellenism in Late Antiquity”. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990.

_____. “Recapturing the Past in Late Antiquity.” Mediterraneo Antico, 2001.

_____. “Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam”, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

BEISEL, Nicola. “Morals Versus Art: Censorship, The Politics of Interpretation, and the Victorian Nude”, American Sociological Review, Vol. 58, No. 2, 1999.

- BENJAMIN**, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodução mecanizada”, traduzido por João Maria Mendes, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2010.
- BESANÇON**, Alain. “The Forbidden Image: An Intellectual history on Iconoclasm”, The University of Chicago Press, 2000.
- BETTENSON**, Henry, “Medieval Sourcebook: Banning of Other Religions Theodosian Code XVI.i.2”, Londres, Oxford University Press, 1943.
- BOLDRICK**, Stacy, “Striking Images. Iconoclasms Past and Present”. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013.
- BOLTON**, Richard. “Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts”. New York: New Press, 1992.
- BOORSTIN**, Daniel, “The Creators: A History of Heroes of the Imagination”, Random House Publishings, EUA, 1992.
- BRAKKE**, David, “Demons and the making of the Monk: Spiritual Combat in Early Christianity”, Harvard University Press, Cambridge, 2006.
- BRENT**, Allen, “A Political history of Early Christianity”, T&T International, Londres, 2009.
- BRILL**, E. J, “Early Christian Poetry: A Collection of Essays”, Koln, 1993.
- BROWN**, Peter, “The World of Late Antiquity”, ed. Thanes and Hudson, Londres, 1989.
- _____. “The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity 200–1000 AD”, Blackwell, 2003.
- CAMERON**, Averil, “The Mediterranean World in Late Antiquity AD 395–700”, Routledge, 2011.
- CHOAY**, Françoise, “A Alegoria do Património”, Edições 70, Lisboa, 2021.
- CHRISTIN**, Olivier, “Aux Arts! Esthetique Des Republicues”, BORD DE L'EAU, 2022.
- CASEAU**, B. “The Fate of Rural Temples in Late Antiquity and the Christianisation of the Countryside.”, Leiden: Brill, 2004.
- CYRIL** Aldred, “Akhenaten, Pharaoh of Egypt: A New Study”, New Aspects of Antiquity, Londres, Thames and Hudson, 1968.
- DANTO**, Arthur C. “After the End of Art. Contemporary art and the Pale of History”, New Jersey, Princeton Univ., 1987 (nova ed., 2014).
- DODDS**, Eric Robertson, “Pagans and Christians in an age of anxiety: Some aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine”, Norton and Company, Nova Iorque, 1965.
- DUNSTAN**, William E. “Ancient Rome”, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

DRIJKSTRA, Jitse “The Fate of the Temples in Late Antique Egypt”, *Late Antique Archeology* vol. 7, Leiden, Brill, 2011.

EATON, Katherine, “Ancient Egyptian Temple Ritual: Performance, Pattern, and Practice”, Nova Iorque, Routledge, 2013.

EHRMAN, Bart D. “The Triumph of Christianity: How a forbidden religion swept over the world”, Oneworld Publications, Londres, 2019.

ELIADE, Mercea, “A History of Religious Ideas Vol. 1: From the Stone Age to the Eusinian Mysteries”, University of Chicago Press, 1981.

FINE, Gary Alan, “Crimes against Art: Social meanings and symbolic attacks”, *Empirical Studies of the Artes* Vol. 3(2), University of Minesota, Baywood Publishings, 1985.

FOWDEN, Garth, “Empire of the Commonwealth: Consequences of Monotheism in Late Antiquity”, Princeton University Press, 1994.

FOSS, C., “The Near Eastern Countryside in Late Antiquity: A Review Article’, *The Roman and Byzantine Near East: Some Recent Archaeological Research*”, *Journal of Roman Archaeology*, 1995.

FREEDBERG, David. “The Power of the Images: Studies In The History And Theory Of Response”, University of Chicago Press, 1991.

_____. “The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm”, *social research* Vol. 83: No. 1, 2016.

FREL, Jiri, “La mutilation intentionelle de l’Hera de Charamyes” em *Studia Varia*: 33-34, Roma, 1994.

GAMBONI, Dario, “The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”. Reaktion Books, 2007.

GIBBON, Edward, “Decline and fall of the Roman Empire”, Wordsworth Editions, Londres, ed.1997.

HANRAHAN, Matthew “Paganism and Christianity at Alexandria”, Edinburgh University Press, 1962.

HARNACK, Adolf, “The Expansion of Christianity in the First Three Centuries” vol. 2, Nova Iorque: G. P. Putman’s Sons, 1908.

HUYGUE, René, “O poder da Imagem”, Edições 70, 2009.

KANDINSKY, W. “Do espiritual na Arte”, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987, 11a edição, 2017.

KERENYI, Karl, “The Heroes of the Greeks”, Thames and Hudson, Londres, 1959.

KRISTENSEN, Troels Myrup. “Making and breaking Gods: The Christian Response to Pagan Sculpture in Late Antiquity”, Naranaya Press, 2013.

MACOULL, Leslie S.B. “Documenting Christianity in Egypt, Sixth to Fourteen Centuries”, Variorum Collected Studies, Routledge, 2011.

MARKOWSKI, Bartosz, “Reports 2004. The Lion of Allat in Palmyra New Museum Display Project”, Centro Polaco de Arqueologia Mediterrânea, 2004.

MINNION, John, “Hitler's List: an Illustrated Guide to 'Degenerates’”. Liverpool: Checkmate Books, 2005.

NIXEY, Catherine: “The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World”, PAN books, Londres, 2017.

NOYES, Jason. “Striking Images. Iconoclasms Past and Present”. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013.

PERKINS, Bryan-Ward, “The Fall of Rome and the End of Civilization”, Oxford University Press, Nova Iorque, 2005.

RAPHAEL, Paull Simcha, “Jewish Views of the Afterlife”, 3ª edição, Rowman & Littlefield, 2019.

RENDALL, Gerald H. “Tertullian: Apology; De Spectaculis”, Loeb Classical Library 250, Harvard University Press, Cambridge, 1931.

ROMPAY, Van L. “The Georgia’s Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage”, Piscataway, NJ: Georgia’s Press, 2011.

SALISBURY, Joyce E. “The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence”, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2004.

SERRÃO, Vítor, “Iconoclastia e Cripto-História da Arte. Casos de Estudo e Acertos Teórico- Metodológicos no Património Artístico Português”, Revista ARTIS, Faculdade de Letras, Lisboa, 2017.

SIMON, Erika. "The Diptych of the Symmachi and Nicomachi: An Interpretation". Greece & Rome.1992.

SIMPSON, James. “Striking Images. Iconoclasms Past and Present”. Routledge publishings, University of Birmingham, 2013.

TEETER, Emily, “Religion and Ritual in Ancient Egypt”, Cambridge University Press, 2011.

TOYNBEE, J. M. C. “Roman Historical Portraits”. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978.

VARNER, Eric, “Mutilation and transformation: damnatio memoriae and Roman imperial portraiture”, Koninklijke Brill NV, Leiden, Países Baixos, 2004.

VEYNE, Paul, “Quand notre monde est devenu chrétien”, Paris, Albin Michel, 2007.

VERNANT, Jean- Pierre. “The Origins of Greek Thought”, Cornell University Press, 1984.

WARBURTON, Nigel. “O que é a arte?”, trad. Célia Teixeira, King’s College, Londres, Editorial Bizâncio (nova ed., 2014).

WATTS, Edward J. “The Final Pagan Generation: Rome’s Unexpected Path to Christianity”, Universidade da Califórnia, 2020.

III. Webgrafia

LANCIANI, Rodolfo, “Pagan and Christian Rome”, The Riverside Press, Cambridge, 1893.
(Disponível no link: <https://www.gutenberg.org/files/22153/22153-h/22153-h.htm> consultado pela última vez em 19/06/2022).

Anexos



Figura 1

Francisco de Goya, *No sabe que hace* (c.1816 – 1820)

269 x 179 mm

Staatliche Museen Zu Berlin

Inventário: KdZ 4391

© Kupferstichkabinett Staatliche



Figura 2

Retábulo de pedra de uma capela lateral da Catedral de São Martinho (c. 1500)

St. Martin's Cathedral
Domkerk, Países Baixos

(Fotografia disponibilizada pelo professor Dr. Miguel Moncada)



Figura 3

Giovanni Paolo Panini, *Galleria das vistas da Roma Moderna* (1757)

172.1 x 233 cm

The Metropolitan Museum of Art

Inventário: 52.63.2

© The Metropolitan Museum of Art



Figura 4

Miguel Ângelo, *Pietà* (1498-1499)

174 cm × 195 cm

Basílica de S. Pedro, Vaticano

(número de inventário não disponível)

© Museu do Vaticano



Figura 5

Rembrandt, *A Ronda Noturna* (1642)

4370 x 3630 mm

Rijksmuseum, Países Baixos

Inventário: SK-C-5

© Rijksmuseum



Figura 6

Ilya Repin, *Ivan, o Terrível, e o Seu Filho Ivan em 16 de Novembro de 1581* (1883-85)

199.5 cm × 254 cm

Tretyakov Gallery, Moscovo

(Número de Inventário não disponível)

© Tretyakov Gallery



Figura 7

Paul Schulze-Naumburg, *página dupla a comparar os retratos da arte moderna com fotografias de anomalias físicas e psicológicas* (1928)

Digitalização do livro *Kunst und Rasse*, Munique

© Dario Gamboni



Figura 8

As ruínas da cidade de Ninrude após o acto iconoclasta dos membros do Estado Islâmico (2016)

Disponível através do link: <https://www.timesofisrael.com/heartbroken-iraqis-reveal-islamic-state-ruin-of-ancient-nimrud/> (Consultado pela última vez a 13/08/2022)

© The Times of Israel



Figura 9

Édouard Manet, Olympia (1863)

1900 x 1300 mm

Musée d'Orsay

Inventário: 712

© Musée d'Orsay



Figura 10

Numismática com retrato de Constantino I e Sol Invictus (c. 317-318 d.C)

Roman Provincial Coinage

(Número de Inventário não disponível)

© Troels Myrup Kristensen



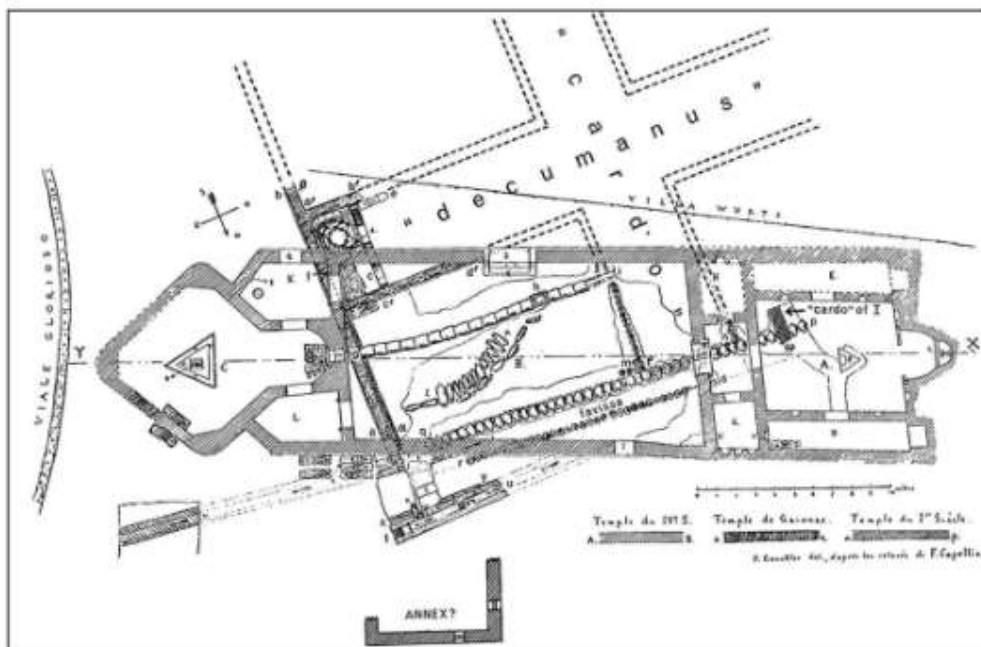
Figura 11

Numismática com uma retratação de Apolo com a sua lira e uma imagem da deusa Ártemis acorrentada como na sua imagem de culto em Éfeso no seu reverso (c.144-161)

Roman Provincial Coinage Online

Inventário: 1707

© Roman Provincial Coinage Online



Map of the Syrian sanctuary on the Janiculum (after Goodhue 1975: pl. IX).

Figura 12

Planta do templo de Júpiter, Damasco (1975)

The Making and Breaking of Gods:
Christian Responses to Pagan
Sculpture in Late Antiquity

© Troels Myrup Kristensen

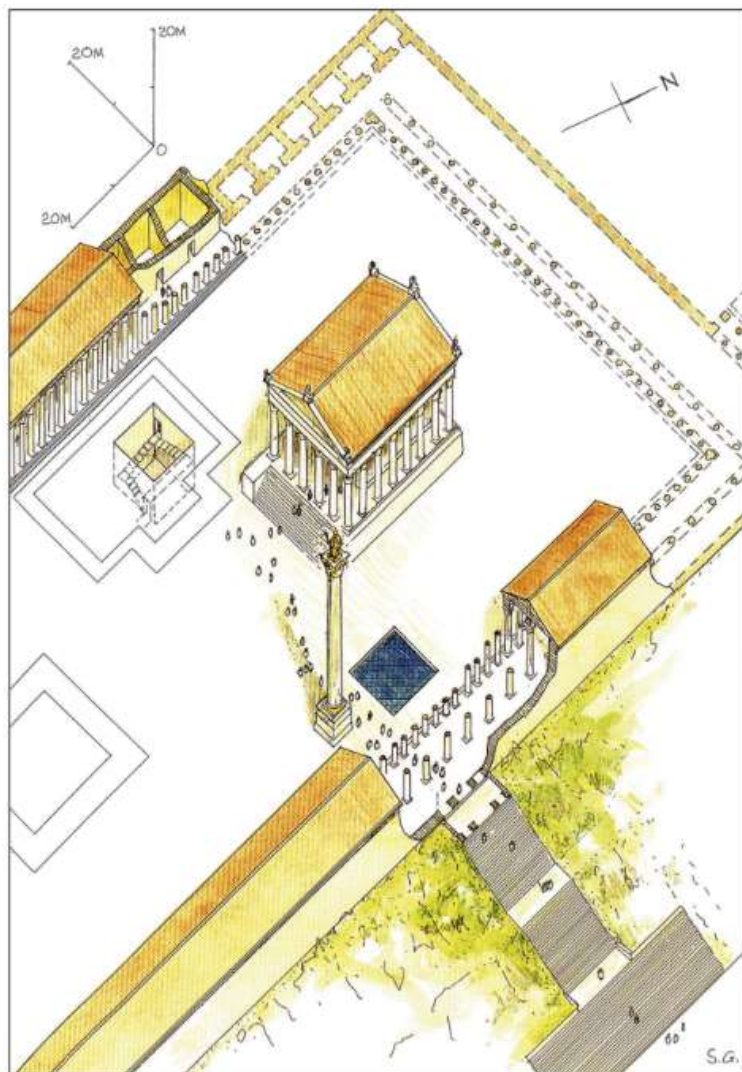


Figura 13

*Reconstituição do templo de Serápis
na sua última fase de construção,
depois de 298 (2004)*

The Making and Breaking of Gods:
Christian Responses to Pagan
Sculpture in Late Antiquity

© McKenzie, Gibson & Reyes.



Figura 14

Fragmento de um papiro que retrata o Bispo Teófilo no topo do Serapeu de Alexandria

The Making and Breaking of Gods:
Christian Responses to Pagan
Sculpture in Late Antiquity

© Bauer & Strzygowski



Figura 15

Inscrição de Demeas em Éfeso

The Making and Breaking of Gods:
Christian Responses to Pagan
Sculpture in Late Antiquity

© Troels Myrup Kristensen



Figura 16

Possível retrato de Macrino (c. 217-250 d.C.)

26 x 17 x 22 cm

Harvard Art Museums

Inventário: 1949.47.138

© Troels Myrup Kristensen



Figura 17

Escultura de Apolo de Salamis

Departamento de Antiguidades de Chipre

(Número de Inventário não disponível)

© Troels Myrup Kristensen

Figura 18

Cabeça colossal de Hera

Museu Arqueológico de Esparta

(Número de Inventário não disponível)

© Troels Myrup Kristensen





Figura 19

Cabeça em mármore proveniente do santuário de Perséfone e Deméter, Cirene

(Número de Inventário não disponível pois foi reportada como roubada)

© Troels Myrup Kristensen



Figura 20

Cabeça de Zeus

Museu Arqueológico da Jordânia (Amman)

(Número de Inventário não disponível pois a página da coleção está em manutenção)

© Troels Myrup Kristensen



Figura 21

Athena-Allat após o seu restauro (c. II d.C.)

Museu Arqueológico de Palmira

(Qualquer informação não disponível devido à destruição da coleção e registos museológicos pela ISIS em 2016)

© Catherine Nixey



Figura 22

Retrato de Germânico (c. 14-20 a.c)

47 x 30 x 24cm

The British Museum

Inventário: 1872,0605.1

© The British Museum



Figura 23

Relevo danificado do teatro de Hierópolis

Instituto Arqueológico de Istambul

Inventário: 4410

© A. Peschlow

