

BREVE INTRODUÇÃO À ARTE BIZANTINA

Carlos Humberto Pimentel Duarte da Fonseca

Ao contrário da parte do Império centrada na antiga Roma, que se findou em 476, aquela que tinha como capital Constantinopla, inaugurada em 330, teve sua existência ininterrupta até 1453. Sua máquina militar e administrativa acusava tendências fortemente centralizadoras; a corte imperial, de profundas raízes religiosas, e o próprio imperador ambicionando um poder político e espiritual incontestado. Sua tradição era constituída pela constante interpenetração das recentes conquistas cristãs e do velho patrimônio cultural legado pela Antiguidade greco-romana. No tempo da fundação de Constantinopla, fizeram-se sentir fortes influências romanas na provinciana cidade helenística outrora chamada de Bizâncio, que se transformou rapidamente numa metrópole. No início, houve uma incontestável romanização, mas logo Constantinopla, planejada por Constantino Magno (r.306-337) para ser uma Nova Roma, demonstrou que era de diferente de sua precedente, um processo que foi muito favorecido pela simbiose do Estado e da Igreja. O que entendemos por *mundo bizantino*, estruturado em grande medida ao redor deste centro político e cultural, é uma manifestação assaz tardia. O período entre o ano 330 e a primeira metade do século VII pode ser qualificado como romano-oriental, e há certo consenso que um caráter especificamente diverso, *bizantino*, pode ser notado em germen a partir do período de governo de Justiniano (r.526-567).

Arquitetura

Do pouco que resta atualmente de patrimônio construído desse período destacam-se as grandes igrejas de traço basilical – primeiro Santa Sofia, mas também os Santos Apóstolos, terminada por Constâncio, a de Santa Irene e a dos Santos Pedro e Paulo – e edifícios abobadados no corpo central – como a construção octogonal do palácio constantiniano de Dafne e o mausoléu de Constantino. Há uma grande diferença entre os monumentais edifícios religiosos e profanos de então: os religiosos eram do tipo basilical tradicional, com espaços cobertos terminados por absides, enquanto os prédios civis tinham como denominador comum a cúpula abobadada e o mesmo

tipo de planta central. Após Justiniano, as novas igrejas passaram a ser, durante séculos, sempre mais grandiosas, como testemunham as dos Santos Sérgio e Baco, Santa Sofia, a segunda de Santa Irene e a dos Santos Apóstolos.

Santa Sofia

O contraste entre o lado de dentro e o de fora da Basílica de Santa Sofia é espantoso. Do lado de fora, observa-se uma massa arquitetônica de simplicidade quase ascética. Dum grande cubo central, emerge uma enorme cúpula, que cobre o meio da igreja e é flanqueada por duas semi-esferas.



FIGURA 1: A estrutura atual da Basílica de Santa Sofia, dedicada à Sabedoria de Deus, foi construída por encomenda e patrocínio do imperador Justiniano entre 532 e 537. Ela funcionou como a catedral ortodoxa de Constantinopla até a conquista da cidade pelos turcos em 1453, quando foi convertida em mesquita; além de ser uma catedral católica romana entre 1204 e 1261. Os quatro minaretes foram uma adição otomana ao projeto original do edifício. Fotografia de Arild Vågen, tomada em 1º mar. 2023. Disponível em <https://tinyurl.com/2nzs8s2u> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

O seu bloco geométrico difere também do caráter maciço amorfo das velhas arquiteturas orientais, graças às paredes rasgadas por aberturas na parte inferior que fazem a arquitetura *encerrar um espaço*. A principal função das paredes é delimitar e compartimentar espaços internos. Já o seu interior é duma sólida e profunda gravidade, apresentando

duas tendências espaciais diferentes: uma visando a impressão dum espaço estático, determinado pela cúpula e seus pilares, formando um todo, com efeito de repouso, e outra dando a impressão dum espaço dinâmico, devido ao movimento criado pelas colunatas laterais e pelas paredes cortadas por fileiras de janelas.



FIGURA 2: Ângulo do interior da Basílica de Santa Sofia. Os medalhões, os candelabros, o púlpito e o mihrab foram adições otomanas ao projeto original do edifício. Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *Thingstodoeverywhere*, tomada em 6 abr. 2012. Disponível em <https://tinyurl.com/yhtc6vcf> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Se compararmos a fusão destas duas linhas arquitetônicas diferentes com a arquitetura romana antiga e a arquitetura paleocristã, verifica-se que os arquitetos de Santa Sofia podem ter se inspirado nas grandes construções civis romanas de planta central e, por outro lado, no tipo da basílica paleocristã, onde o eixo longitudinal é acentuado. É precisamente a fusão harmoniosa destes princípios opostos que constitui uma das criações mais fecundas da arquitetura bizantina da época. Pode-se considerar Santa Sofia como uma transposição do ideário político imperial para a pedra, ideal realizado em Bizâncio pela junção do poder secular com o sacerdotal, numa estrutura externamente monolítica.

Ravena

A arquitetura bizantina da época de Justiniano se liga, no conjunto, à dos últimos séculos do Império Romano também do Ocidente. A Igreja de São Vital, de Ravena, representativa desta zona de sobreposição, tem a forma dum octógono ligeiro. Seu verticalismo é acentuado pelas bandas, pilastras planas, que articulam os lados do octógono, ou seja, as igrejas de Ravena acabam por transmitir uma maior ideia de leveza do que as de Constantinopla que lhe são aproximadamente contemporâneas.

Armênia

No Cáucaso cristão, principalmente na Armênia, encontram-se inúmeras influências: palestinas, sírias, persas e bizantinas propriamente ditas. Nos séculos VI e VII pode-se situar o início da arquitetura armênia como fenômeno autônomo, a partir da reelaboração destas variáveis externas com materiais e tendências autóctones. Basílicas abobadadas de nave única, como a igreja do castelo de Ani (de 622) e igrejas de naves flanqueadas de colaterais, como a Ereruk, (do século VI) e Eghivaid (do século VII,) ligam-se de forma criativa à arquitetura religiosa síria pela rigorosa articulação tectônica. Um outro tipo de planta popular na Armênia e de então foi o das edificações religiosas de cruz latina com uma cúpula sobre o transepto, como as igrejas de Bagawan e de Mren (do século VII).



FIGURA 3: Catedral de Mren, única edificação remanescente do povoado anônimo, antes localizado perto da atual província turca de Kars, próxima da fronteira com a Armênia. Com base em inscrições nela encontradas e em suas características estilísticas, foi construída entre 631 e 639, por um nobre armênio aliado do Império Romano do Oriente para comemorar a retomada de Jerusalém pelos bizantinos em 628. Mesmo depois de ter passado séculos abandonada, usada apenas de modo eventual como curral por aldeões, cursos, a igreja ainda estava relativamente intactada nos anos de 1910; deliberadamente danificada desde a década de 1920, a estrutura eventualmente entrou em colapso nos anos 2000. Fotografia de Josef Strzygowski, tomada em 1918. Disponível em <https://tinyurl.com/2345mujz> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Imperadores Macedônios e Comnenos

Depois da grave crise que sacudiu o mundo cristão oriental durante a querela dos iconoclastas, o Império Bizantino restabeleceu a estabilidade de seu poderio político e sofreu um vigoroso surto em todos os seus domínios. Os países balcânicos acabaram por reconhecer a supremacia bizantina, principalmente após a submissão dos búlgaros que durante certo tempo se lhe constituíram um poder regional alternativo. Durante esta segunda *idade do ouro*, Constantino Porfirogêneto (r.913-959) criou à sua volta um núcleo de estudos humanistas e científicos em que participava diretamente. Mas foi no reinado de Basílio II (r.976- 1025) que o surto político e cultural do Império regenerado chegou a atingir o seu ponto culminante. Os Comnenos (1081-1185) prosseguiram com

energia os esforços tendentes a consolidar as posições conquistadas pelos seus antecessores, apesar do desafio cada vez mais constante representado pelos turcos islamizados. A derrocada, por fim, deu-se início do século XII, com a entrada dos cruzados em Constantinopla (1204), o estabelecimento do Império Latino do Oriente (até 1261) e a fragmentação política do território bizantino remanescente.

Nesse período, as igrejas são de planta cruciforme, tendo antecedentes diretos a de Santa Irene de Constantinopla e a da Virgem de Éfeso. Seus expoentes mais claros são a de Santa Sofia de Tessalônica e a de Koimísis de Nicéia. Outros exemplos são a de Santa Teodósia de Constantinopla, atualmente conhecida como Mesquita das Rosas, e a igreja de São Teodoro na mesma cidade.

Grécia

O modelo da igreja cruciforme coberta com cúpula é a mais comum na Grécia a partir do século X, sendo preponderante na Ática, Beócia, Tessália, Épiro, Peloponeso, Argólida e Arcádia. Em Atenas há algumas igrejas com pilares, refletindo uma certa tendência arcaizante da chamada *escola grega*, bem expressa na igreja ateniense de São Teodoro. As igrejas em que a cúpula se apoia em colunas surgem pela primeira vez nesta região nas grandes cidades ou nas fundações imperiais. Em Atenas e seu entorno, as mais belas igrejas de quatro colunas são a do Mosteiro de Kaisariani (do século XII) e a pequena Panágia Gorgopiko (do século XIII).



FIGURA 4: Igreja de São Eleutério, também chamada de Panágia Gorgopiko, ou seja, da Santíssima <Virgem Maria> que atende pedidos. Construída com espólios de edifícios anteriores, que vão desde a Antiguidade Clássica até os séculos XI e XII, parece ter adquirido sua atual forma na virada do século XIII, durante o mandato de Miguel Choniates como arcebispo de Atenas (1175-1204). Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *Jebulon*, tomada em 23 abr. 2016. Disponível em <https://tinyurl.com/wp55ep29> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

No seu interior, as igrejas gregas apresentam certas diferenças em relação aos seus modelos de Constantinopla e o mesmo acontece com o exterior, denotando uma sobrevivência de tradições da Grécia antiga, com uso de grandes blocos de mármore, muitas vezes despojos de edifícios clássicos.

Imperadores Paleólogos

Quando em 1204 os latinos conquistaram Constantinopla e impuseram o seu domínio na maior parte da Grécia, Palestina, Síria e Ásia Menor, o território do Império do Oriente foi sacudido por fundos abalos políticos, sociais e religiosos. Os cruzados, que se tinham aliado a Bizâncio para lutar contra o Islã, apoderaram-se de Constantinopla

mais ou menos à traição, saqueando-a e incendiando-a. As regiões que permaneceram alheias ao domínio latino fragmentaram-se politicamente, mas, agindo a partir do Despotado de Niceia, a Casa dos Paleólogos retomou Constantinopla em 1261 e certa porção do território bizantino nos anos seguintes, onde permaneceu governante até o meado do século XV. Eles mantiveram o poder em uma época de claro declínio político e econômico, ocasionado tanto por problemas internos quanto pela pressão de seus inimigos externos. Verificou-se então, contudo, um período de extraordinária riqueza cultural, marcada pelo surgimento de intelectuais notáveis e por trocas culturais muito acentuadas. Este novo renascimento bizantino distinguiu-se de seu precedente, o dito Renascimento Macedônio, pelo fato de não se tratar duma manifestação palatina, mas dum movimento provocado por uma verdadeira catástrofe nacional, que afetou a marcha da história do Império. Aliás, devido a tão dramáticas circunstâncias, o Renascimento Paleólogo recorda mais o Renascimento Italiano do que o Macedônio.

Devido à ocupação dos cruzados em várias partes do Império, não é de espantar que a arte dos Paleólogos acuse em determinados aspectos a influência do Ocidente, então igual ou maior do que a de proveniência oriental, turca e persa. Poucos são os edifícios deste último período bizantino que se conservam na que foi a capital do Império, mas todos eles se distinguem pela dissolução policroma das paredes exteriores e pela alongada esbelteza de suas proporções. Temos, por exemplo, a fachada do Palácio do Porfirogêneto



FIGURA 5: Vista das ruínas da fachada do Palácio do Porfirogênito, também conhecido como Tekfur Sarayı, *Palácio do Soberano*, em Istambul. Construído no final do século XIII como um anexo do mais amplo complexo do Palácio de Blaquerna, serviu como residência imperial nos últimos anos de Constantinopla e é o mais bem preservado dos palácios bizantinos que sobreviveram na cidade após a conquista turca, além de um dos poucos exemplos relativamente intactos da arquitetura secular bizantina tardia no mundo. Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *Gryffindor*, tomada em jul. 2007. Disponível em <https://tinyurl.com/432cjr2m> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

e o nártex da igreja de São Teodoro. Pode-se afirmar, quase com certeza, que a decoração cromática do exterior, destinada Palácio do Porfirogênito a despojar as paredes do seu caráter tectônico, se aplicou também aos edifícios religiosos: um na capela do chamado serralho de Bogdan e outro no nártex exterior da igreja de São Teodoro.

Artes visuais

Da época justiniana restam muito poucos mosaicos e pinturas. Em Tessalônica, poucos mosaicos da igreja de São Demétrio, que podiam ser remetidos a este período, escaparam dum incêndio em 1918. Esses fragmentos acusam um certo parentesco com os mosaicos de Santo Apolinário Novo, em Ravena. Na península do Sinai, no Convento de Sana Catarina de Alexandria, a igreja conservou uma

grande e relevante composição representando a Transfiguração de Cristo.

A querela dos iconoclastas e o renascimento pictórico do período bizantino médio

A querela dos iconoclastas (725-843) afetou profundamente as artes visuais bizantinas, que expressavam, de modo eminente, uma visão religiosa do mundo. Durante o sínodo iconoclasta de 753, seus participantes declararam que a arte que admitisse a representação de figuras sagradas constituía um verdadeiro sacrilégio contra a Encarnação do Verbo. Desdobrada a partir do problema cristológico, que tantas e tão graves divisões havia causado no Império a partir dos Concílios de Éfeso (431) e Calcedônia (451), a disputa ao redor das imagens sagradas se centralizava em uma afirmação radical do dogma calcedônico da simultânea separação e comunhão naturezas do Filho de Deus, as quais para os ortodoxos eram inconfundíveis e indissolúveis; de fato, os iconoclastas sustentavam que quem pintasse a imagem de Cristo incorria ou no erro do *monofisismo*, pretendendo representar a natureza divina, que é indescritível e irreproduzível, ou na heresia *nestoriana*, retendo de Cristo o aspecto unicamente humano.

Apenas em 843 a imperatriz Teodora, a Armênia (r:842-855), pôs fim à questão, restaurando solenemente o culto às imagens sagradas no contexto da Igreja de Constantinopla.



FIGURA 6: Ícone constantinopolitano, escrito entre 1375 e 1425, representando o *Triunfo da Ortodoxia*, celebrado em 843. No plano superior, o ícone da Virgem Hodegetria, *aquela que aponta* o Menino Jesus, que comumente se acreditava ter sido criado por São Lucas, é sustentado por dois anjos. À sua esquerda, estão a imperatriz Teodora, a Armênia, e seu filho, Miguel III. À direita, estão o patriarca Metódio de Constantinopla, o bispo Teodoro e dois monges. No plano inferior, encontra-se um grupo de santos e mártires. Imediatamente sob o ícone da Virgem Hodegetria, estão São Teófanos, o Confessor, e São Teodoro Estudita, segurando juntos um ícone de Cristo. Na extrema esquerda, está Santa Teodósia, segurando um ícone de Cristo como Emanuel. A segunda figura da esquerda para a direita foi identificada como São João do Olimpo da Mísia. À direita, atrás de São Teodoro Estudita, está um bispo identificado por seus paramentos, enquanto logo atrás dele estão os santos irmãos Teodoro e Teófanos Graptói. As suas últimas figuras da direita são identificados como São Teofilacto e São Arsáquio. A peça encontra-se agora custodiada no acervo do Museu Britânico. Disponível em <https://tinyurl.com/46aw6v4z> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

A cerimônia oficial consagrou a vitória do iconodulismo, proclamado ortodoxo, contra o iconoclasmo, anatematizado como herético. Assim como a expansão das ideias iconoclastas parece ter sido favorecida pela influência islâmica nas províncias orientais, o

enfraquecimento experimentado pelo Califado diante de seu progressivo estado de fragmentação política e certo ressurgimento do poderio de Bizâncio contribuíram, de maneira decisiva, para sua condenação e derrota. Em seguida a isso, a aparição duma arte profana oficial e a revitalização da pintura paleocristã foram fatores determinantes que libertaram a arte bizantina da indefinição e do marasmo em que havia caído por causa da luta dos iconoclastas.

Os mosaicos monumentais e os programas decorativos

A pintura monumental posterior ao período iconoclasta caracteriza-se pelo seu sistema decorativo concebido segundo princípios que pretendiam (re)afirmar uma hierarquia dogmática que se concebia como rigorosa e imutável. Infelizmente, os únicos exemplares da pintura monumental do período bizantino médio são três programas decorativos em igrejas de província: o *Catholicon* da igreja abacial do Mosteiro de São Lucas, na Beócia (do início século XI), o dito Mosteiro Novo de Quios (de cerca de 1055-1056) e a igreja monástica de Dafne (do fim do século XI). Essas três igrejas têm em comum a aplicação duma ordem hierárquica semelhante: na cúpula central, a grande figura do Cristo Pantocrátor, rodeada pelos anjos e profetas; nas paredes das absides menores ou dos deambulatórios, a representação das grandes festas litúrgicas; na abside principal, a imagem da Virgem no nártex, uma série de cenas do Novo Testamento; além de muitos santos, mártires, anacoretas, ascetas e monges, que povoam as abóbadas, as paredes e os pilares da nave principal, das absides e dos nártexes laterais.

A figura do Pantocrátor exprime a soberania cósmica de Cristo; é o Pai e o Filho, Pessoas de diferentes de uma mesma Natureza divina, representados de forma superposta, numa consubstancialidade ideal. O princípio supremo que estabelece a subordinação do Cosmos à soberania de Cristo alcança o seu maior grau de expressão na imagem do Pantocrátor. Daí este ocupar na decoração um lugar de relevo: a cúpula.



FIGURA 7: O Cristo Pantocrátor rodeado pela Virgem Maria e por São João Batista, pelos Arcanjos, Apóstolos e Profetas. Afresco na cúpula da igreja abacial do Mosteiro de São Lucas próximo de Distomo, na Beócia, região central da Grécia. Fundado no início do século X pelo eremita São Lucas de Steiris, famoso por ter previsto a reconquista de pelos bizantinos da ilha de Creta, que havia caído sob domínio árabo-muçulmano na década de 820. Fotografia de Berthold Werner, tomada em 8 out. 2017. Disponível em <https://tinyurl.com/35cawr24> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

As feições do Cristo representado em Dafne acusam certa semelhança com o *Zeus de Otricoli*. A insinuação de um poder ilimitado e de uma *onipresença soberana* caracteriza essa figura, verdadeira projeção da autocracia bizantina na esfera do divino. Aliás, que se trata duma expressão do poder político transfigurada para essa esfera suprema prova-o a presença ao seu redor dos arcanjos vestidos à moda dos eunucos, oficiais e funcionários da corte e portando os atributos da autoridade imperial.

Pintura monumental

O dito Renascimento Paleólogo esteve ligado à criação de toda uma série de pinturas monumentais no reconquistado território imperial. Entre as mais importantes, citamos os mosaicos da igreja de Chora de Constantinopla e os afrescos que se conservam em várias igrejas de Mistra. Nessas pinturas e mosaicos, nota-se já uma certa preocupação com a profundidade, lembrando a pintura pompeiana e paleocristã, denotando a renovação de uma certa observação da natureza e/ou uma maior valorização dos modelos pictóricos clássicos. De acordo com certos autores, isso também pode ser considerado como influência da arte gótica da Europa Ocidental. A arte bizantina dos períodos médio e tardio tinha o propósito de criar uma impressão de movimento, mas só quando necessário, porque todas as outras representações ficavam submetidas à estreita regra da imobilidade hierática. Uma exceção relevante seria a das imagens na igreja de Chora, onde algumas cenas, que outrora se concebiam de acordo com um hieratismo rigoroso, foram pintados com um singular vigor e leveza.



FIGURA 8: Descendo ao Hades por sua morte, Cristo resgata Adão e Eva e outros personagens da Antiga Aliança. Afresco da cocha da abside da capela funerária da Igreja de São Salvador no mosteiro constantinopolitano de Chora, realizado entre 1315 e 1321 e um dos mais belos exemplos de obra de arte do Renascimento Paleólogo. Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *fusion-of-horizons*, tomada em 7 jun. 2015. Disponível em <https://tinyurl.com/mrx5zd5m> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Dum modo geral, contudo, tais inovações não surgem senão de forma moderada, e todas as cenas ainda se destacam num fundo de ouro, como se se desenrolassem nos limites do nosso mundo, iluminadas pelo incomensurável do espaço sobrenatural.

Artes aplicadas

Ao contrário da maior parte das que lhe são contemporâneas no Ocidente, as obras de arte aplicada de Bizâncio revelam uma grande qualidade artística e se distinguem pelo notável acabamento. Por outro lado, são testemunhas dum conservantismo que persiste tenazmente por todo o período medieval. De modo geral, a tendência para as superfícies lisas, a rejeição de obras que apresentem uma certa plasticidade, a dissolução do volume por meios ópticos e sobretudo a preferência pelos efeitos puramente cromáticos assinalam não exatamente um regresso à arte paleocristã, mas a sua reiteração mais ou menos deliberada. Por outro lado, temos a acentuação do vistoso e a suntuosidade das obras, cuja origem se poderá descobrir no fausto da corte bizantina. Também por isso, procuram sempre que possível o emprego de materiais nobres, como demonstra a Pala d'Oro da Catedral de São Marcos de Veneza. Além dos metais e pedras preciosas, o marfim também foi muito utilizado.

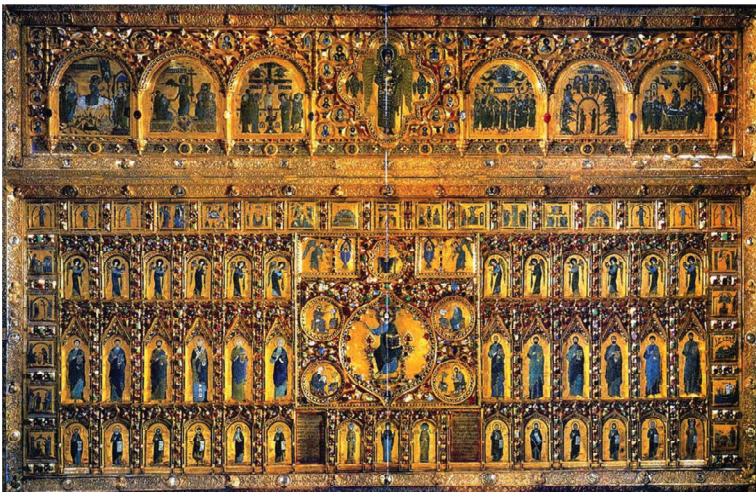


FIGURA 9: Vista próxima da Pala d'Oro, retábulo do altar-mor da Basílica de São Marcos de Veneza. Trata-se de uma peça compósita, reunindo diferentes partes criadas em Constantinopla e rearranjadas em Veneza, algumas encomendadas pelos doges Pietro I Orseolo (r.976-978) e Ordelafo Faliero de Doni (r.1102-1117), outras obtidas no saque que se seguiu à Quarta Cruzada (1204). Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de Keete 37, tomada em 16 out. 2014. Disponível em <https://tinyurl.com/67sw9fh4> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

A influência bizantina na Europa Oriental

Em 989, o príncipe Vladimir de Kiev (958-1015) abraçou o cristianismo como religião sua e de seu governo, adotando as doutrinas e as regras da Igreja Bizantina. Não se tratava de ato determinado por mera afinidade religiosa ou atração de ordem cultural, mesmo estética: a Igreja no Império Bizantino ocupava uma posição eminentemente subordinada ao poder temporal, o que coincidia perfeitamente com os desígnios autocráticos desse governante. Por outro lado, vê-se nisso que, depois da disputa iconoclasta, Bizâncio conseguiu de certa forma retomar os antigos objetivos expansionistas nas províncias orientais e nos Bálcãs, impondo, além disso, a sua influência cultural na Europa Oriental.

Ao unir-se à Igreja de Bizâncio e às suas instituições eclesiásticas, Vladimir adotava uma decisão que seria de importância decisiva não só nos domínios político e religioso, mas também no plano artístico. A arte e a cultura bizantinas dominaram em Kiev sem interrupção até 1240, ano em que os mongóis invadiram a parte oriental da Europa. As conseqüências desta invasão foram catastróficas para o principado. Os centros da atividade política e cultural deslocaram-se mais para ocidente, que adotou as tradições de Kiev, não sem impregná-las de profundas influências da Europa Ocidental; e para o norte, onde os fugitivos formaram o embrião do futuro Império Moscovita.

Arquitetura em Kiev, Novgorod e Moscou

Os edifícios mais importantes da antiga Kiev inspiraram-se claramente em modelos bizantinos. Na arquitetura religiosa kievita imperou o tipo criado durante o período bizantino médio: a igreja de cruz grega, com três naves e cúpula central. Os exemplos mais característicos são a igreja da Koimésis (de 1075-1089), a igreja do Mosteiro de São Miguel (de 1108) e a da Trindade (de 1140).

Os arquitetos de Novgorod, por sua vez, inspiraram-se frequentemente nos modelos de Kiev para erigirem suas igrejas de três a cinco naves, como a de Santa Sofia (de 1045-1052) e a de São Jorge (1119-1130). Já a Catedral da Dormição da Virgem Maria de Vladimir (de 1158-1160) representa talvez a mais harmoniosa e a mais monumental fusão da arte bizantina e da arte românica. Aí, verifica-se uma verticalidade acentuada pela presença de altos pilares que, embutidos nos muros externos, tiram à massa tudo o que ela poderia ter de pesado e compacto.



FIGURA 10: Catedral da Dormição da Virgem Maria de Vladimir. Encomendada pelo grão-príncipe André, o Piedoso (r.1157-1174) para coroar as obras públicas que realizou em sua capital, foi originalmente erguida entre 1158 e 1160. Ampliada entre 1185 e 1189 para refletir o crescente prestígio de Vladimir, permaneceu por alguns séculos como a maior das igrejas russas e, ao contrário dos outros edifícios da cidade, sobreviveu com relativamente poucos danos à devastação aí causada quando da invasão pelos mongóis liderados por Batu Khan (r.1227-1255). Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *Mike1979_Russia*, tomada em 23 jun. 2016. Disponível em <https://tinyurl.com/57t5mc3a> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Na arquitetura proto-moscovita franqueia-se a última fase do processo de aligeiramento e articulação da aparência compacta e cúbica da igreja bizantina. Este sistema atinge a sua maturidade na igreja do Mosteiro de Sava (Svenigorod) e na Catedral da Trindade do Mosteiro de São Sérgio, em Moscou (1422-1423). O novo conceito passa para o exterior. O sistema de abóbadas sobrepostas se traduz exteriormente numa série de arcos sobrepostos, que rematam as paredes e rodeiam a cúpula por todos os lados.

Pintura monumental

Há apenas dois exemplos de pintura monumental antiga no território kievita na Catedral de Santa Sofia e no Mosteiro de São Miguel. Em Santa Sofia, há clara inspiração no tema clássico do Pantocrátor: na cúpula maior, a hierarquia celestial com a grande figura de Cristo, soberano do Mundo; no tambor, os apóstolos; nos pendentes, os evangelistas; no fundo da abside, a Virgem. Em algumas igrejas da Rússia setentrional, sobretudo na do Redentor de Nereditsa (1197), contudo, observa-se um relativo desvio do programa tradicional aplicado ao tema do Pantocrátor. Neste templo, por exemplo, a grande figura do Senhor do Universo foi substituída por uma Ascensão. Outra inovação interessante consiste em decorar toda a parede ocidental com uma grande cena do Juízo Final.

No final do século XIV, surgiu na região um novo movimento artístico que, tanto pelo conteúdo como pelo estilo, significou uma ruptura audaciosa com a tradição antes reinante. A pintura dos Paleólogos foi transplantada para Novgorod e aí gradativamente alterada por um dos mais importantes pintores de sua época: Teófanos, o Grego (1340-1410). Ao seu pincel e ao de seus alunos se devem, por exemplo, os afrescos existentes na igreja da Transfiguração de Novgorod (1378).



FIGURA 11: Afresco de Nossa Senhora do Sinal de autoria de Teófanos, o Grego, na Igreja da Transfiguração do Senhor em Novgorod (1378). O modelo iconográfico apresenta a Virgem Maria com mãos erguidas em oração e remete a Lc 1:38; a imagem do Menino Jesus o representa no momento de sua concepção no ventre de sua mãe, entretanto, ele é retratado não como feto, mas como um homem maduro em miniatura, indicando o ensinamento cristão da eterna pré-existência do Filho. O título do ícone faz referência à Is 7:14 e, tendo aparecido em Rus no meado do século XI, tornou-se muito popular na região de Novgorod por ter sido associado à proteção da cidade diante de invasões e epidemias. Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *Lumaca*, tomada em 23 jun. 2021. Disponível em <https://tinyurl.com/582fdfw> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Da oficina de Teófanos saiu também outra série de pinturas monumentais na mesma cidade: os afrescos de Volotovo (1380), da igreja São Teodoro Stratelates (1370) e os de Kovalovo (1380). E igualmente em Moscou, no Kremlin, as igrejas da Natividade de Maria (1395), do Arcanjo Miguel (1399) e da Anunciação (1405). Nestas pinturas, a luz desempenha papel decisivo: umas pincladas de claridade cintilante e ficam modelados os cabelos, o rosto, as mãos e as pregas dos vestidos; outras vezes, as roupas se diluem por efeito da luz, ficando quase transparentes. O contexto teológico para tanto parece ser uma reiterada referência à *luz incriada* associada à transfiguração de Jesus no Monte Tabor.

Ícones

Na Antiguidade Clássica, o culto das imagens tinha lugar tanto nos templos (grandes estátuas), como no lar (pequenas imagens). Com o passar do tempo, essas estátuas foram sendo gradualmente

complementadas ou substituídas por figuras pintadas, também relevantes na arte funerária helenística, principalmente na margem sul do Mar Mediterrâneo. O cristianismo, obviamente influenciado pelas suas raízes judaicas, parece ter inicialmente rejeitado ou tido sérias reservas em relação às imagens religiosas. Entretanto, a partir dos séculos II e III, a representação de personagens sagrados e/ou em contexto religioso cristão ficou estabelecida, em alguma medida por influência da cultura greco-romana dominante.

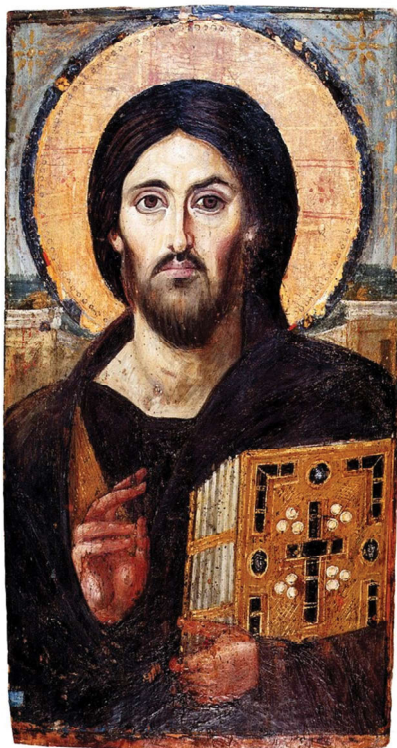


FIGURA 12: Ícone do Cristo Pantocrátor do Mosteiro de Santa Catarina de Alexandria do Monte Sinai. Trata-se de um dos mais antigos ícones bizantinos preservados até a atualidade, além da mais antiga representação conhecida de Jesus Cristo como Pantocrátor, *governante de tudo*. De acordo com os estudiosos, pode ser datado do período final do reinado de Justiniano, entre 548 e 565, e possivelmente foi escrito em uma oficina de Constantinopla e doado em seguida ao mosteiro egípcio. Muitos observadores concordam que a imagem expressa o dogma calcedônico da subsistência das duas Natureza na única Pessoa de Jesus Cristo, ilustrando assim traços combinados de sua humanidade e divindade. Supõe-se que as feições de Cristo em seu lado esquerdo (o direito do observador), mais suave, representem as qualidades de sua natureza humana, enquanto seu lado direito (o esquerdo do observador), mais severo, representa sua divindade. Sua mão direita é mostrada abrindo-se para fora em gesto de bênção, enquanto a mão e o braço esquerdos seguram um grosso Evangelhário. Disponível em <https://tinyurl.com/yj99kjdu> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

A resistência, entretanto, continuou, refez-se e veio à luz em diferentes momentos. Nos séculos VIII e IX, o Império Bizantino foi sacudido pelo movimento iconoclasta, e os pensadores eclesiásticos que defendiam as imagens tiveram que encontrar fórmulas convincentes para provar que o culto dos ícones não era uma forma disfarçada de idolatria. O principal argumento destes fundou-se na doutrina da Encarnação e em uma revisitação do dogma das Duas Naturezas de Cristo. João de Damasco (675-749), por exemplo, escreveu na sua obra *Defesa das Imagens Sagradas* que, nas imagens de Cristo, não é à beleza divina que é dada forma, mas à beleza humana, que é produzida pelo pincel do artista. Dessa forma, se o Filho de Deus fez-se homem e apareceu em sua natureza humana aos olhos dos homens, por que a sua imagem não poderia ser feita? Já Teodoro Estudita (759-826) definia a relação entre a imagem e seu protótipo como uma relação 1. de identidade – pois, posto que o próprio ser humano foi criado à imagem e semelhança de Deus, existiria algo de divino na arte da confecção das imagens; e 2. de necessidade – pois, como homem perfeito, Cristo não só pode como deve ser representado cultuado em imagens, e, se isso for negado, o plano de Salvação de Cristo seria virtualmente destruído. Estes argumentos e outros similares prepararam e acompanharam intelectualmente o triunfo religioso e político da iconodulia, associados respectivamente ao Segundo Concílio de Niceia (787) e ao já referido Triunfo da Ortodoxia (843), patrocinado pela imperatriz Teodora. Ficou assim estabelecido que os ícones não são devoções populares no limite da doutrina e prática cristã oficiais, mas uma parte integrante do cristianismo ortodoxo.

Os ícones podem tomar várias formas. Uma forma muito popular, o díptico, era usada como uma tabuinha de escrever com uma oração do lado de dentro e imagens em baixo relevo do lado de fora. Mais tarde, o díptico perdeu a função de tábua de escrever e as imagens passaram para o lado de dentro, para ficarem mais bem protegidas. A função de proteger também é exercida pelo tríptico, que excedeu o díptico em popularidade. Contudo, não demorou para que o iconostásio, biombo ou painel que separa o altar do corpo principal das igrejas ortodoxas orientais, se constituísse no foco principal para a exibição dos ícones importantes. Usualmente eles são aí apresentados em número de quatro e representam Cristo, a Virgem e São João Batista, formando a *Deesis*, e, finalmente, o santo padroeiro da igreja em questão. Além da pintura propriamente, outros métodos utilizados para a escritura dos ícones foram o baixo-relevo em marfim e o *cloisonné*.

Após a queda de Constantinopla, em 1453, a pintura dos ícones continuou a ser executada principalmente nas casas monásticas do Monte Athos, que gozavam de certa autonomia diante do domínio turco, e em Creta, sob o domínio de Veneza até o período de 1646 (com

a invasão otomana da parte ocidental da ilha) a 1715 (com a perda das fortalezas de Suda, Grambússa e Espinalonga).

Os ícones de Constantinopla

O movimento iconoclasta, o saque pelos venezianos e franceses em 1204 e o saque pelos turcos em 1453 são as principais razões pelas quais apenas relativamente poucos ícones bizantinos sobreviveram em Constantinopla até os nossos dias. Mas, tendo sido essa a capital do Império, seus ícones foram universalmente considerados como os mais requintados, com fabulosas amostras em vários materiais diferentes, tais como mosaicos em pequena escala, ouro, prata e marfim, principalmente durante o período do chamado Renascimento Macedônio.

Originalmente, os ícones em Constantinopla eram colocados nos portais das igrejas. Um dos mais importantes sobreviventes do movimento iconoclasta é o Cristo Entronizado, mosaico do portal de Santa Sofia. Representa o imperador Leão VI prostrado diante de Cristo no trono, com a Virgem como intercessora. Foi executado provavelmente após a morte desse imperador em 912. A figura majestosa e poderosa de Cristo, com sua cabeça semelhante à das antigas representações de Zeus, sugere um alto grau de corporalidade.



FIGURA 13: Mosaico representando o imperador Leão VI (r.886-912) prostrado diante do trono de Cristo, ladeado por medalhões com imagens da Virgem Maria e do Arcanjo Miguel. Esta obra foi realizada provavelmente pouco depois da morte deste autocrata, no nártex sobre a Porta Imperial, entrada cerimonial dos governantes bizantinos na nave da Basílica de Santa Sofia. Fotografia de autor anônimo, identificado pelo pseudônimo de *byzantinologist*, tomada em 25 nov. 2020. Disponível em <https://tinyurl.com/bdft9u8j> (acesso: jun. 2023). Imagem de acesso livre.

Em esmalte, um importante exemplo são peças custodiadas no tesouro da Catedral de São Marcos de Veneza, que representam Cristo Crucificado de um lado e uma Virgem Orante do outro, ambos rodeados de medalhões com bustos de santos. Outra peça impressionante aí encontrada, resultado do saque de 1204, é um busto do Arcanjo Miguel em que o rosto, as mãos e os antebraços são de prata dourada e as vestes de pedras, pasta de vidro, pérolas e filigrana de ouro, e as asas e as mangas são de esmalte *cloisonné* bem delicado.

Durante o período dos Comnenos, o desejo de um estilo mais ascético levou ao abandono virtual da escultura em prol da pintura e do mosaico. Deidades e santos passaram para regiões mais inacessíveis da esfera celeste e a distância entre estas e o observador foi reiterada. Deste período, um ícone do Sinai que representa a *Deesis* e os santos faz a mudança de estilo totalmente nas aparências, a postura inclinada de Cristo dá a noção dum corpo desmaterializado e São João Batista é ainda menos corpóreo do que diz a tradição. Um outro ícone do Sinai, do mesmo estilo, representa o Menino Jesus tentando se segurar no véu da Virgem, enquanto sua mão direita recebe um pergaminho da mão da Virgem. Essa imagem é uma cópia dum famoso ícone da Virgem que, segundo a tradição, foi pintado pelo próprio São Lucas e enviado, em 1082, pelo imperador Aleixo Comneno (r.1081-1118) ao Mosteiro de Kykko em Chipre. Não se pode precisar se a réplica do Sinai do Kykkotissa foi pintada em Constantinopla antes de 1082 ou mais tarde, em Chipre, talvez por um pintor proveniente de Constantinopla.



FIGURA 14: Ícone da Virgem Maria com o Menino Jesus de acordo com o modelo da Kykkotissa, com Cristo na glória, os Tetramorfos, serafins, santos, profetas e representações simbólicas da cidade de Constantinopla. Não é possível precisar se ele provém da capital imperial ou de Chipre, nem a data exata de sua escritura; de certo, permanece apenas o fato de foi doado não muito depois de ter sido feito ao Mosteiro de Santa Catarina de Alexandria do Monte Sinai, no tesouro do qual continua custodiado. Disponível em <https://tinyurl.com/bdft9u8j> (acesso: jul. 2023). Imagem de acesso livre.

No final do período dos Comnenos, a representação da figura humana ameaçou tornar-se ainda mais rígida e estereotipada, havendo então uma reação a esse procedimento. Sem enfatizar necessariamente a corporalidade, os artistas passaram a dotá-la duma maior agilidade e a lhe infundir uma observação mais aguda do comportamento humano. A emoção, até então incompatível com o conceito hierático da arte

bizantina, foi tardiamente acrescentada como uma nova forma de expressão pictórica. A primeira obra constantinopolitana a refletir o novo estilo na sua melhor qualidade é um ícone da Anunciação também custodiado no Mosteiro de Santa Catarina de Alexandria do Sinai. A Virgem – não a mulher imponente do passado, mas uma figura frágil, com uma expressão de ansiedade no seu rosto triste – é saudada pelo Arcanjo Gabriel, que está numa pose ao mesmo expressando uma investida e aprisionamento.

No início do século XIII, um outro estilo já se desenvolvia na escritura constantinopolitana de ícones, tentando atingir uma figura humana mais sólida e monumental por meios lineares. Um dos ícones mais belos dessa época é o mosaico da Theótokos Hodegetria, originalmente exposto no homônimo mosteiro constantinopolitano, construído especialmente para contê-lo. Perdido após a conquista da cidade pelos turcos – embora várias tradições afirmem que foi levado para a Península Itálica ou para Rus –, foi o modelo para diversas imagens do mesmo tipo, incluindo a representação católica de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

Em 1261, depois do intervalo do Império Latino do Oriente, a dinastia dos Paleólogos se estabeleceu reconquistando a capital, e, apesar das limitações materiais do período, a produção artística se voltou para a grande escala. Aí passa a haver então uma preocupação evidente com os sentimentos humanos. Cristo passa a ter um olhar cansado, o rosto da Virgem exprime um toque de melancolia e o de São João Batista de dor física. A primeira metade do século XIV conheceu o auge da arte sob os Paleólogos: os mosaicos e afrescos do Kariye Camii. Entre estes, estão vários que têm a função de ícones individuais, como é o caso do busto de Cristo, Cristo no trono, São Pedro e São Paulo.

Península Balcânica e Ilhas Gregas

Durante o período bizantino, Tessalônica assumiu uma posição de comando no referente à produção artística das cidades dos Bálcãs, da Ásia Menor, da Grécia continental e das ilhas gregas, e da Itália bizantina. Seu estilo particular mais tarde desenvolveu-se naquilo que os artistas e conhecedores da Europa Ocidental, a começar por Giorgio Vasari (1511-1574), chamaram (às vezes pejorativamente) de *maniera greca*, que foi a forma dominante da pintura italiana de uma forma geral pelo menos até o final do século XIII. Até o século XI, contudo, são poucos os ícones portáteis conhecidos desta proveniência, sendo que, até então, havia muitos baixos-relevos em mármore e alguns mosaicos.

Mais ícones portáteis sobreviveram a partir do século XII, o que pode estar relacionado com o desenvolvimento do *templon*, que criava uma necessidade da criação de ícones do novo tipo. E há um número muito maior de ícones preservados do século XIII, sendo a maioria de pinturas murais. Nessa época surgem pinturas assinadas por artistas, sendo os mais importantes Miguel Astrapas e Eutychios, e Eutíquio, ativos de 1294 a 1317, cujas obras se encontram em diversas igrejas principalmente da Macedônia, como a da Thétokos Peribleptos em Ohrid (de 1294), a de São Nicetas em Čučer-Sandevo (de 1310-1315) e a de São Jorge em Staro Nagoričane (1317). A partir do século XIV, a pintura se volta um pouco para os modelos clássicos, com figuras mais leves e elegantes, também sinal de contrafluxo de influência artística, desta vez do Ocidente para o Oriente.

Sérvia

A importância da construção de lugares de culto na Sérvia se deve muito ao Sava do Monte Athos (1169-1236), príncipe, monge, canonista, educador, diplomata e primeiro arcebispo da Igreja Sérvia autocéfala. A partir de meados do século XIII, passam a existir grupos de pintores trabalhando em conjunto na decoração destes espaços sob o comando e a supervisão de um mesmo mestre. Alguns exemplos destes trabalhos são os ícones do Nascimento de Cristo, do Batismo de Cristo, da Descida ao Limbo e da Apresentação da Virgem no Templo na igreja abacial do Mosteiro de Chilandari, centro espiritual dos sérvios no Monte Athos.



FIGURA 15: Ícone da apresentação da Virgem Maria no Templo de Jerusalém custodiado na igreja abacial do Mosteiro de Chilandari, no Monte Athos. Disponível em <https://tinyurl.com/5ap9pr3y> (acesso: jul. 2023). Imagem de acesso livre.

Nas sucessivas capitais do Reino da Sérvia, os pintores da corte seguiam as normas de Constantinopla, enquanto que outros menos conhecidos satisfaziam a vontade dos senhores feudais ligados por alianças políticas, militares e matrimoniais à Dinastia dos Nemanjić (1217-1346). O pintor dos afrescos na Igreja Branca em Karan era um homem local, que não tivera oportunidade de ter uma instrução clássica; por desejo duma freira, o culto da Virgem das Três Mãos (Tricheiroussa) foi aí perpetuado. Nessa época floresceu a cidade de Prizren como um centro artístico. O melhor artista de lá (anônimo) executou em algum momento do início do século XIV um pequeno ícone que tinha dum lado a Anunciação e do outro o Encontro de Joaquim e Ana, mais tarde custodiado na Igreja de São Nicolau em Ljubizda, construída no século XVI, e que se perdeu em 1999-2000 quando o edifício foi saqueado e incendiado por extremistas albaneses.

Creta

Depois da queda de Constantinopla em 1453, Creta tornou-se um lugar privilegiado para a produção da arte religiosa cristã, pois estava sob o jugo de Veneza. Os venezianos ofereciam igualdade econômica

e profissional aos seus súditos, o que permitiu que estes preservassem suas tradições artísticas autóctones, resultando no florescimento das artes especialmente em Heraklion (Candia); além disso, a própria arte veneziana podia então ser considerada parte ou derivada da arte bizantina. Os arquivos das casas comerciais de Veneza preservam uma documentação importante sobre a ampla produção de ícones cretenses e o seu comércio na Dalmácia e no norte da Península Itálica. Há mesmo sinal de que se chegou a uma saturação do mercado a partir do meado do século XVI, favorecida também pelas realizações dos chamados *Madonneri*, refugiados gregos ou dálmatas que produziam símiles dos ícones cretenses em oficinas italianas.

Em Creta a pintura religiosa se desenvolveu numa maneira mais independente do que nas regiões ainda sob o comando de potentados ortodoxos. Os artistas organizaram-se numa guilda, a *Scuola di San Luca*, e recebiam muitas encomendas de ícones de viajantes, de bispos católicos de territórios gregos ocupados por Veneza, como Náuplia, de mosteiros ortodoxos, como os do Sinai e de Patmos, de nobres gregos e aristocratas venezianos. Dedicaram-se quase exclusivamente à pintura de ícones portáteis, praticamente abandonando a pintura mural. Em particular, Andreas Ritzos (1421-1492) é famoso pelo seu ícone da Virgem da Paixão escrito para o iconostásio da igreja abacial do Mosteiro de São João, o Teólogo, em Patmos.



FIGURA 16: Ícone de Nossa Senhora da Paixão, escrito por Andreas Ritzos por volta de 1490. Encomendado para o iconostásio da igreja abacial do Mosteiro de São João, o Teólogo, em Patmos, encontra-se agora custodiado no Museu de Ícones de Recklinghausen, no estado alemão da Renânia do Norte-Vestfália. Disponível em <https://tinyurl.com/2j62858h> (acesso: jul. 2023). Imagem de acesso livre.

Domenikos Theotokópoulos (1541-1614) foi treinado nesta parte da indústria cretense, administrando sua própria oficina por alguns anos antes de emigrar para a Itália, em 1567, e para a Espanha, dez anos depois; conhecido como *El Greco*, teve papel importante no Renascimento Espanhol e, recebido com perplexidade por seus contemporâneos, foi apreciado pelas vanguardas artísticas do século XX. Do último período de Creta antes de sua conquista completa

pelos turcos, temos como expressão maior Emmanuel Tzanes (1610-1690) – além de iconógrafo muito produtivo, também clérigo, literato e educador – que escreveu grandes ícones, preparados para adornar as igrejas de Creta, de Corfu e de Veneza.

Rússia

Como já referido, em fins do século X, o príncipe Vladimir de Kiev fez-se batizar e estabeleceu o cristianismo de matriz bizantina como religião oficial de seus domínios. O ritual suntuoso da Igreja Ortodoxa foi assim introduzido naquilo que viria a ser a Rússia, assim como a veneração e produção de ícones. Entretanto, os ícones não foram introduzidos de imediato em Rus. No início, as paredes e pilares das igrejas eram cobertos de afrescos e mosaicos. Os primeiros ícones a chegarem à Rússia parecem ter provindo diretamente da esfera cultural e das oficinas de Constantinopla, sendo o mais antigo e famoso deles o de Nossa Senhora de Vladimir. Neste magnífico trabalho do século XII, está inclusa de modo eminente uma coisa profundamente terna, que é o amor da Mãe de Deus pelo seu Filho.



FIGURA 17: Ícone de Nossa Senhora de Vladimir, escrito em Constantinopla por artista desconhecido em algum momento do primeiro para o segundo quarto do século XII. De acordo com a tradição, chegou a Kiev em 1131, enviado de presente pelo patriarca João IX Agapetos de Constantinopla (r.1111-1134) ao grão-duque Mstislav I Vladimirovich Monomakh (r.1125-1132); e permaneceu nesta cidade até que o grão-duque Andrey Bogolyubsky fizesse com que fosse transportado para Vladimir em 1155. Em 1395, foi transferido para Moscou, no intento de proteger uma cidade da invasão dos mongóis, e aí permaneceu desde então. Disponível em <https://tinyurl.com/3u2u7kvp> (acesso: jul. 2023). Imagem de acesso livre.

Os primeiros iconógrafos kievitas trabalharam sob demanda de Andrey Bogolyubsky, grão-príncipe de Vladimir (r.1157-1174), que saqueou Kiev em 1169 e empenhou esforços no sentido de tornar Vladimir a nova capital política e cultural da região.

A segunda cidade russa em importância nesse período era Novgorod, que ficava na rota comercial entre os nórdicos e os gregos, por onde passavam, por exemplo, os mercenários escandinavos tão valorizados em Constantinopla. Desse período, ou seja, do século XII, é famosa a Anunciação de Ustyng. Os ícones da escola de Novgorod se distinguem por uma organização lúcida e quase racional de longos esquemas iconográficos, por meio de cores brilhantes e transparentes, dum naturalismo que evita a formalidade exagerada. Tais pintores rejeitavam a caverna mística da arte bizantina, com a sua luz subentendida e indireta em favor do brilho e da espontaneidade natural dum sensibilidade religiosa direta. Um desses melhores exemplos é a Virgem do Perpétuo Socorro de Pokrov.

Enquanto os príncipes kievitas sucumbiam sob o jugo mongol no século XIII, os príncipes de Moscou começaram a adquirir notoriedade. A Igreja então desempenhou um grande esforço nacionalista contra os constantes ataques tártaros e os ícones passaram a ter um papel cada vez importante na construção da identidade local. Também atuava no esforço de conciliação das aspirações populares com as dos príncipes. Dois filhos do príncipe Vladimir de Kiev, Boris e Gleb, assassinados em 1015 durante uma guerra feudal, foram logo canonizados como os santos patronos e garantidores da *unidade do país russo* e sua imagem foi bastante difundida e venerada. Em 1380, surgiu a lenda de que um ícone de Nossa Senhora enviado a Moscou pelos cossacos do Don trouxera uma vitória sobre os tártaros. Esse ícone ficou sendo conhecido como Nossa Senhora do Don, e mais tarde passou a acompanhar os príncipes e tzares em suas campanhas militares, entre eles o célebre ou infame Ivã IV da Rússia (1530-1584), conhecido sob o epíteto de *o Terrível*.

Um novo impulso foi dado à pintura moscovita por Teófanos, o Grego. Sua pintura evitava formas estilizadas acentuando a intensidade das expressões. Na sua Transfiguração, os gestos e as expressões faciais correspondem a uma variedade de emoções que foram elaboradas com o maior cuidado, e os discos excêntricos da auréola de Cristo são notáveis. O estilo de Teófanos atingiu o seu auge com seu contemporâneo mais moço, o russo Andrei Rublev (1360-1430), que fora educado no Mosteiro da Trindade em Zagorsk, fundado em 1345 por São Sérgio de Radonezh (1314-1392). A obra-prima de Rublev é o ícone da Santíssima Trindade, também conhecido como sendo da Aparição dos Anjos a Abraão. Aí cada anjo simboliza uma pessoa da Santíssima Trindade: o da esquerda simboliza o Pai, entronizado; o do meio o Espírito Santo, santificando o sacrifício; e o da direita o Filho, estendendo sua mão em direção do cálice do sacrifício e segurando uma cruz formada pelo seu cajado e a dobra superior da roupa. O azul presente nas vestes dos três representa o dogma da consubstancialidade de sua Natureza divina sob a diversidade de suas Pessoas.



FIGURA 18: Ícone da Santíssima Trindade, também conhecido como sendo da Aparição dos Anjos a Abraão, escrito por Andrei Rublev para a igreja abacial do Mosteiro da Trindade em Zagorsk, casa religiosa em que fora educado. Os estudiosos sugerem datas diferentes para sua escritura, como 1408-1425, 1411, 1422-1423, 1420-1427 ou 1425-1427. Disponível em <https://tinyurl.com/pvu7whfk> (acesso: jul. 2023). Imagem de acesso livre.

Referências:

ANGOLD, M. *Bizâncio: a ponte da Antiguidade para a Idade Média*. Tradução de A. P. Santos. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BACCI, M. *Veneto-byzantine hybrids: towards a reassessment*. *Studies in Iconography*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications & Board of Trustees of Western Michigan University, n. 35, 2014, pp. 74-106.

BELTING, H. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Edição organizada por M. B. M. Souza. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

CORMACK, R. *Byzantine art*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CORMACK, R. *Writing in gold: byzantine society and its icons*. Londres: George Philip, 1985.

DRANDAKI, A. (org.). *The origins of El Greco: icon painting in venetian Crete*. Nova Iorque, Atenas & Heraclião: Onassis Cultural Center, Museu Benakis e Arquidiocese de Creta da Igreja Ortodoxa Grega, 2009.

DUCELLIER, A. *Byzance et le monde orthodoxe*. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2006.

EVANS, H. C. & WIXON, W. D. (orgs.). *The glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine Era (AD 843-1261)*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art & Harry N. Abrams, 1997.

EVANS, H. C. (org.). *Byzantium: faith and power (1261-1557). Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, Mar. 23-July 4, 2004*. Nova Iorque, New Haven e Londres: The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2005.

GRABAR, A. *Bisanzio: l'arte bizantina del Medioevo dall'VIII al XV secolo*. Milão: Ghibli, 2020.

HUMPREYS, M. (org.). *A Companion to Byzantine Iconoclasm*. Leiden & Boston: Brill, 2021.

IACOBINI, A. & VALLE, M. *L'arte do Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi (1261-1453)*. Roma: Argo, 1999.

JEFFREYS, E.; HALDON, J. & CORMACK, R. (orgs.). *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

KITZINGER, E. *Byzantine art in the period between Justinian and iconoclasm*. Munique: C. H. Beck, 1959.

KONDAKOV, N. P. *The Russian Icon*. Tradução de E. H. Minns. Oxford: Clarendon Press, 1927.

LAZAREV, V. N. *The Russian Icon: from its origins to the sixteenth century*. Tradução de N. MacDarby. Colledgeville: Liturgical Press, 1997.

LOWDEN, J. *Early christian & byzantine art*. Oxford: Phaidon, 1997.

MAFFEI, F. *L'arte bizantina nell'età di Giustiniano*. Florença: Giunti, 1988.

MANGO, C. (org.). *The Oxford History of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MANGO, C. A. *Byzantium and its image: history and culture of the Byzantine Empire and its heritage*. Farnham: Ashgate, 1984.

MANGO, C. A. *The art of the Byzantine Empire (312-1452): sources and documents*. 2ª ed. Toronto, Buffalo & Londres: Medieval Academy of America & University of Toronto Press, 1986.

- MATHEWS, T. F. *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1971.
- MONDZAIN, M.-J. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto & Museu de Arte do Rio, 2013.
- NELSON, R. S. & COLLINS, K. M. (orgs.). *Holy image, hallowed ground: icons from Sinai*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006.
- NICOL, D. M. *Byzantium and Venice: a study in diplomatic and cultural relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- ONASH, K. *Russian icons*. Oxford: Phaidon, 1977.
- PELIKAN, J. *Imago Dei: the byzantine apologia for icons*. Prefácio de J. Herrin. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 1990.
- RODLEY, L. *Byzantine art and architecture: and introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ROSSI, M. A. & SULLIVAN, A. I. (orgs.). *Byzantium in eastern european visual culture in the Late Middle Ages*. Leiden & Boston: Brill, 2020.
- RUNCIMAN, S. *A civilização bizantina*. Tradução de W. Dutra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- SAS-ZALOZIECKY, W. *Bizâncio*. Tradução de M. Ondina. Lisboa: Verbo, 1969.
- SCHWARTZ, E. C. (org.). *The Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- ŠEVCENKO, I. The Palaeologan Renaissance. In: Treadgold, W. (org.). *Renaissances before the Renaissance: cultural revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*. Stanford: Stanford University Press, 1984, pp. 144-171.
- SHEPARD, J. (org.). *The expansion of Orthodox Europe: Byzantium, the Balkans and Russia*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.
- TAVEIRA, C. *O modelo político da autocracia bizantina: fundamentos ideológicos e significado histórico*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: DH-FFLCH/USP, 2002.
- TOMMASO, W. S. *O Cristo Pantocrator: da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro*. São Paulo: Paulus, 2017.
- TREADGOLD, W. The Macedonian Renaissance. In: Treadgold, W. (org.). *Renaissances before the Renaissance: cultural revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*. Stanford: Stanford University Press, 1984, pp. 75-98.
- VALLE, M. *Constantinopoli e il suo Impero: arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*. Milão: Jaca Book, 2007.
- VELMANS, T. *L'arte bizantina*. Milão: Jaca Book, 2007.
- WEITZMANN, K. et alli. *The Icon*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982.

