

A TRANSFIGURAÇÃO DE JESUS: ESTUDO DE UM MODELO ICONOGRÁFICO BIZANTINO

Elias Feitosa de Amorim Junior

“O ícone é inspirado e sagrado de modo específico, símbolo que contém presença, cujo tempo, espaço e movimento não são representados pela percepção comum.” (Pável Evdokimov 1901-1970).

A escrita dos ícones pelos iconógrafos no seio da tradição ortodoxa é, ainda hoje, marcada pela longa manifestação de uma linguagem que é dotada de uma gramática muito clara para a orientação da expressão plástica daquilo que é o transcendente; conforme nos diz o teólogo Pável Evdokimov, não se trata de uma interpretação, mas da *expressão do invisível* numa lógica de tempo e espaço distintos do mundo material.

Já se vão mais de dezessete séculos entre a liberdade de culto estabelecida pelo imperador Constantino (*m.337*) através do Édito de Milão em 313 e o momento atual. Assim, nos primórdios da Cristandade foram estabelecidas uma série de referências para a prática da fé cristã e isso incluiu a iconografia, Como aponta, Pelikan (2014, pp .323-340), o percurso não foi linear e desprovido de controvérsias nos mais variados aspectos da doutrina e práticas, envolvendo debates relacionados à única ou dupla Natureza de Jesus, sendo esta última a prevalecente e, por sua vez, os discordantes perseguidos e destruídos na condição de heréticos entre os séculos V e VI.

A discussão posteriormente se estendeu à produção e uso de imagens sagradas que, entre os séculos VI e VIII, enfrentaram diferentes formas de posicionamento, seja entre as autoridades civis, seja entre as religiosas. Tal processo proveu tensões que implicaram no confronto direto entre os defensores do uso de imagens (*iconófilos*) e seus oponentes questionadores deste uso (*iconoclastas*), resultando na destruição de pinturas, afrescos e mosaicos em diferentes localidades, assim como aqueles que tentavam protegê-las. Foi no Segundo Concílio de Niceia, em 787, que finalmente se estabeleceu uma posição sobre as imagens, as quais foram legitimadas e a partir daí, se marcou

o chamado *Triunfo da Ortodoxia* – inclusive com a instituição de uma festa litúrgica dedicada a rememorar esta posição a partir do Sínodo de Constantinopla em 842, no Primeiro Domingo da Grande Quaresma, que passou a ser conhecido como *Domingo da Ortodoxia*.

No seio desse tenso processo, apesar dos conflitos, ícones continuaram a ser produzidos e venerados e dentre os vários temas que se desenvolveram, encontra-se o Ícone da Transfiguração, que remete ao episódio em que Jesus subiu ao topo de uma montanha na companhia dos discípulos Pedro, Tiago e seu irmão João, os quais presenciaram a visão transfigurada de Jesus, além de ouvirem a voz de Deus Pai e verem Moisés e Elias junto de Jesus.

Nossa reflexão busca uma interpretação interdisciplinar sobre as imagens, ponderando sua localização no templo, compondo a tessitura de pensamentos e conceitos articulados ao se considerar a forma plástica, as práticas de culto e a reflexão teórica que assegura a sua legitimidade (SCHMITT, 2002, p. 63). A partir desse ponto de vista, iremos analisar uma série de imagens relacionadas ao episódio da Transfiguração e estabelecer as principais características relacionadas ao modelo iconográfico desenvolvido sobre este tema e as hipóteses que possibilitariam a compreensão de sua circulação entre o Oriente e Ocidente cristãos.

Os diálogos entre o texto bíblico e as imagens

Presente nos *Evangelhos Sinóticos* (Mt 17:1-6, Mc 9:2-8, Lc 9:28-36), o episódio da Transfiguração é descrito com detalhes que foram basilares para a construção do modelo iconográfico posteriormente reproduzido em mosaicos, afrescos, ícones e vitrais. No calendário litúrgico, a Festa da Santa Transfiguração é celebrada em 6 de agosto, tendo por início no século IV as ações dos santos Efrém, o Sírio (*m.373*), e João Crisóstomo (*m.407*), e, a partir daí, o desenvolvimento da liturgia: “Hoje, em tua transfiguração, a inteira natureza humana brilha de divino resplendor e exclama com júbilo: O Senhor transfigura-se salvando todos os homens” (DONADEO, 1998, p. 60).

Uma primeira imagem a ser analisada é o mosaico presente na ábside da igreja do Mosteiro de Santa Catarina do Sinai, datado do séc. VI.



FIGURA 1: A Transfiguração de Jesus Cristo, aproximadamente século VI. Disponível em <https://tinyurl.com/9h8waavu> (acesso: mar. 2022). Imagem de acesso livre.

A figura de Jesus ao centro articula todos os demais elementos e, de acordo com o texto bíblico, suas vestes são claras, com o acréscimo de detalhes em ouro, que se manifestam também na auréola e de elementos geométricos, como linhas brancas que partem do corpo de Jesus e, ao seu redor, uma mandorla em três camadas de cor distintas, em *dégradé*, buscando-se assim, a reprodução da luminosidade ofuscante.

Imediatamente abaixo, da esquerda para a direita do observador, encontram-se João, Pedro e Tiago com seus nomes escritos em grego. Nos extremos laterais estão, também da esquerda para a direita do observador, Elias e Moisés, ambos também com seus nomes escritos em grego. Há um contraste entre o gestual dos personagens: a serenidade daquilo que seria o plano celeste (Jesus, Elias e Moisés) e o medo daqueles que contemplavam a cena no plano terrestre (João, Pedro e Tiago).

A interpretação desta passagem pela teologia bizantina aponta-a como uma nova manifestação trinitária, ou seja, da Santíssima Trindade, após o batismo de Jesus: “a voz do Pai dá testemunho, o Espírito ilumina e o Filho recebe e manifesta a palavra e a luz” (ANDRONIKOV, 1973, p. 217). No século VIII, São João Damasceno (m.749) escreveu uma oração destinada à celebração da Festa de 6 de agosto, na *Ode nona* de seu Cânon, a qual, refletindo esta interpretação, diz: “Vinde, ó povos, segui-me; subamos à montanha santa, rumo ao céu. Fixemos espiritualmente a nossa morada na Cidade de Deus vivente e contemplemos a divindade imaterial do Pai e do Espírito que, em seu Filho único resplandece.” (*apud*. DONADEO, 1998, pp. 63-64).

O mosaico do Mosteiro de Santa Catarina do Sinai sobreviveu às vagas iconoclastas, bem como sua preciosa coleção de ícones, e de forma pictórica instiga a veneração dos fiéis para a manifestação da graça divina, da integração entre a Antiga e Nova Lei a partir dos personagens envolvidos e do papel metafísico conferido à luminosidade, expressão do poder divino, podendo aludir ao episódio do Sinai (Ex 24:13-16). O mosaico foi feito quando a basílica foi construída, após a morte da imperatriz Teodora em 548, mas provavelmente antes da morte do imperador Justiniano em 565, sendo uma das principais construções do período, e permanece única em seu tema, na complexidade de seus elementos teológicos e em seu mérito artístico geral.

Não há neste primeiro mosaico o retrato de uma paisagem montanhosa, como seria de esperar no Monte Tabor, mas apenas uma área plana de solo abaixo dos personagens figurados. Todos os rostos são representados em cores claras, enquanto tons de branco e azul claro são usados para suas roupas. Cristo está suspenso no ar, os profetas estão firmes no chão, enquanto os discípulos estão prostrados no chão. A imagem central é cercada por faixas de retratos de apóstolos e profetas dentro de medalhões circulares; no centro da faixa inferior de retratos, no mesmo eixo vertical de Cristo, encontramos o rei Davi, retratado como o *basileus* bizantino, remetendo à linhagem real de Jesus e de certa forma, um aceno à figura de Justiniano, pois se assemelha às outras representações conhecidas deste imperador.

O tema do mosaico é particularmente pertinente ao Sinai. Na Transfiguração, Cristo aparece cumprindo as Escrituras e as profecias sobre o Messias, Servo de Deus e Filho do Homem. Os discípulos escolhidos para acompanhá-lo neste evento foram os mesmos que testemunharam a crucificação. A cena também está associada às teofanias concedidas a Moisés e Elias no Monte Sinai e Horeb. Nesses dois casos, Deus falou apenas “através do fogo e das nuvens” (Ex 19:16-20, 1Rs 19:11-13). Agora, Ele aparece transfigurado junto de Moisés e Elias, discípulos iluminados pela glória de Deus, revelando Suas duas Naturezas, a humana e a divina, como também é reiterado pela voz que emana das nuvens.

Esta voz pode ser entendida como um *Novo Sinai* e confirma que um Novo Testamento tomará o lugar do Antigo. O dogma das duas Naturezas, tal como foi finalizado no Concílio Ecumênico Calcedônia em 451, foi um dos mais influentes na arte bizantina, e é esse mesmo dogma que se apresenta no mosaico: “um só e o mesmo Cristo, Filho, Senhor, Unigênito, em duas Naturezas (*en dyo physesin*), sem confusão ou mudança, sem divisão ou separação (*asynkhytos átrepτος adiaíretos akhóristos gnoridzómenon*)” (AMATO, 1999, p. 293-294).

O mosaico não enfatiza o evento histórico – não há imagens do Monte Tabor –, todavia, enfatiza a teofania. A auréola azul clara isola Cristo do fundo dourado e acentua o brilho de sua roupa – “e sua vestimenta era branca como a luz”. Os três rostos solenes contrastam com os rostos agitados dos discípulos. Cristo aparece quase translúcido, com um corpo bidimensional. Os corpos dos profetas têm uma terceira dimensão, enquanto os dos discípulos são mais naturais. Essa mesma diferenciação também é retratada nos rostos. O rosto de Cristo tem uma magnificência divina, já o de Moisés destaca a paz interior e o de Elias certa emoção, enquanto os discípulos exibem agitação e temor religioso.

Em proximidade aos contextos cronológico e geográfico da realização do Concílio de Calcedônia e da construção do complexo de Santa Catarina do Sinai, encontramos os trabalhos do teólogo sírio conhecido como Dionísio Pseudo-Areopagita, cuja obra tratou da elaboração de uma teologia mística que colocou na luz, em especial, na *luz espiritual* a busca da contemplação para o alcance da dimensão anagógica. Os textos do Dionísio Pseudo-Areopagita circularam amplamente pelo Oriente Cristão e posteriormente atingiram a Europa Ocidental, influenciando tanto as discussões teológicas quanto às manifestações estéticas que privilegiaram a luminosidade, como por exemplo, fizera o abade Suger de Saint-Denis (m.1151) ao reformar a igreja de sua abadia, originando a *Opus Francigenum*, posteriormente conhecida como *estilo gótico* (AMORIM JUNIOR, 2019, pp. 54-57).

A relação da teologia dionisiana e as expressões imagéticas são importantes por conta de uma aparente dicotomia, como nos instiga Egon Sendler:

Os fundamentos teológicos dionisianos estão na absoluta transcendência de Deus, *hypertheos theotés*, a divindade supradivina. Mas, quando Deus é chamado ao mesmo tempo de *phôs* (luz), a questão que se põe, a saber, é como esta luz transcendente puramente inteligível, *phôs noeton*, pode ser comunicada, uma vez que o homem só pode recebê-la pela *visão*, *theoria*, e por um *conhecimento interior*, *epistémé*? (SENDLER, 1981, pp. 158-159).

A resposta ao questionamento de Sendler envolve a reflexão diretamente relacionada à compreensão de como a doutrina do Pseudo-Areopagita interpreta o cosmos inteligível (*kosmos noétos*) e o cosmos sensível (*kosmos aisthétos*) a partir do conceito de hierarquia na dimensão filosófica. Esta hierarquia envolve o ápice colocado em Deus,

de onde tudo emana, atingindo as nove escalas das manifestações angelicais, até que toquem o clero e deste alcancem o leigo; assim, tal disposição implica na busca de Deus como o alcance daquilo que é o mais sublime (*anagogia*). Não se trata de uma compreensão restritiva (superioridade/inferioridade), mas, ao contrário, a emanação articulada dentro de um conjunto de categorias como a *harmonia* e *symmetria* que estão presentes na dimensão constitutiva do cosmos:

E da bondade é que derivam os ordenamentos supracósmicos, as suas uniões, as suas relações reciprocas, e as distinções não confusas, e o poder dos seres inferiores de tender para os superiores, e a providência dos antigos sobre os subordinados, e a cuidado com os atributos de cada potência, e a involução às irreversíveis em torno de si mesmos, e assim mutabilidades e elevações acerca do desejo do bem. Tudo o que concerne à Hierarquia Celeste, ou seja, as purificações dignas da hierarquia; suas iluminações, que não são deste mundo, o acabamento de toda a perfeição angélica, tudo provém da bondade, que é a causa universal e sua fonte. Desta forma, revelar em si mesma a bondade escondida é tornar-se verdadeiramente anjos, enquanto anunciadores do silêncio divino, colocados, por assim dizer, como luzes resplendentes que interpretam aquilo que está no lugar inacessível. (PSEUDO-AREOPAGITA, 2004, p. 91).

A estética dionisiana estabelece uma conexão entre a luz e o bem dentro do equilíbrio das formas (*symmetria*) numa convergência de natureza universalizante dos seres (*harmonia*) e é nesse aspecto que a Transfiguração de Jesus pode ser interpretada: a imagem suspende o tempo e espaço, o presente e passado, e fornece uma dimensão da manifestação das duas Naturezas de Jesus e todo o fio condutor desse processo é localizado na luz. As referências dos Evangelhos sublinham a importância da luminosidade: “Seu rosto resplandeceu como o Sol e as vestes tornaram-se alvas como a luz.” (Mt 17:2); “Suas vestes tornaram-se resplandecentes, extremamente brancas, de alvura tal como nenhum lavadeiro na terra as poderia alvejar.” (Mc 9:3); “Enquanto orava, o aspecto de seu rosto se alterou, suas vestes tornaram-se de fulgurante brancura.” (Lc 9: 20). Dessa forma, a manifestação divina desse episódio ganhou expressão e intensidade pela luz: o fundo dourado, em si emula a luz; o contraste com as alvas roupas de Jesus e o brilho emanante na

forma de uma mandorla azulada e dos raios que partem do corpo de Jesus em diferentes direções.

Todavia, não há menção alguma da outra expressão da teofania registrada pelos Evangelhos: a voz de Deus que falou aos Apóstolos em meio a uma nuvem. Entendemos que tal fato estabeleceu um paradoxo bastante particular para a constituição deste modelo iconográfico: os Evangelhos (Palavra do Senhor) descreveram o evento e forneceram os detalhes daquilo que se consolidou na composição iconográfica, todavia, o momento em que há a expressão da Palavra de Deus às testemunhas da Transfiguração (Mt 17: 5; Mc 9: 7 e Lc 9: 35) não ganhou espaço e assim, coube à luminosidade divina e ao esplendor por ela provocado ocupar por inteiro a organização do modelo iconográfico.

A Transfiguração é referida pelo termo grego como *Metamorphosis* e aparece escrito em muitos ícones, tal qual no ícone portátil que integra o acervo do Museu do Louvre em Paris, o qual passaremos a cotejar com a análise até aqui desenvolvida.



FIGURA 2: A Transfiguração de Jesus Cristo, aproximadamente do século XII. Acervo do Museu do Louvre, Paris. Fotografia de Elias Feitosa.

Um dos destaques desta imagem é que foi realizada em mosaico sobre uma placa de madeira ao invés da tradicional escrita em tinta, um tipo de produto devocional que teve sua origem durante o período da Dinastia Comnena (1081-1165) do Império Bizantino. Tal ícone em particular data do século XII e foi adquirido pelo Louvre em 1852 de um colecionador, oriundo de Palermo, tendo 52 x 35cm de tamanho. Preservou relativamente sua integridade com algumas poucas restaurações.

Outro destaque é o fato de trazer em sua denominação com um erro de grafia que possivelmente significa o desconhecimento da língua grega pela pessoa responsável por sua execução: ao alto, separada pela cabeça do Cristo aparece a inscrição – Η ΜΕΤΑΜΡΟΦΟCΙC – sendo que o correto seria – Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΟCΙC – , além de conter a tradicional inscrição referente a Jesus – ΙC ΧC – grafada corretamente em dourado, enquanto os demais personagens não receberam nenhuma identificação como ocorrera no mosaico de Santa Catarina do Sinai.



FIGURA 3: Detalhe superior do ícone da Transfiguração de Jesus Cristo, aproximadamente do século XII. Acervo do Museu do Louvre, Paris. Fotografia de Elias Feitosa.

Num primeiro olhar, com exceção deste evidente equívoco, o modelo iconográfico da Transfiguração parece aí ter sido seguido dentro da tradição estabelecida, no entanto, é possível levantar uma pequena diferença entre as duas imagens e isso pode ser verificado a partir dos personagens do plano terreno em virtude de uma variação da sua composição.

No mosaico do Mosteiro de Santa Catarina, Pedro aparece ao centro e deitado, olhando para Jesus, sendo que teria sido o único a se dirigir a ele num momento que parecia estar despertando do sono, fato este que remete ao *Evangelho de Lucas* (Lc 9: 31-34). O mesmo não acontece no ícone do Louvre, onde Pedro está no lado esquerdo do observador e ergue o braço em direção a Jesus, remetendo ao momento de sua fala, enquanto João está prostrado sem olhar para o alto, e Tiago de joelhos olhando ao alto. Esta composição se aproxima mais

daquilo que está registrado no *Evangelho de Mateus* (Mt 17: 2-4) e no *Evangelho de Marcos* (Mc 9: 2-6), fato que evidencia o uso de fontes distintas por estes evangelistas sobre este episódio e, assim, corrobora a possibilidade do artífice responsável pelo ícone, provavelmente fabricado em Constantinopla, ter acompanhado estes relatos ao invés do texto de Lucas, como ocorrera no Mosteiro do Sinai.¹

Identificamos, a partir destes elementos, algumas questões importantes: um modelo iconográfico não é necessariamente um padrão que se multiplica de modo sistêmico, porque pode receber alterações sem que se prejudique o elemento devocional da imagem. O conjunto de variantes relacionadas à elaboração ou reprodução de um modelo iconográfico são bastante diversas e devem ser pensadas dentro do contexto, lugar e época de sua fabricação (USPENSKI, 2013).

Acompanhando as reflexões de Sandler no contexto das influências da teologia mística do Pseudo-Areopagita, é na expressão negativa (*apophatia*) da compreensão da essência de Deus, uma vez que este é indescritível pela simbologia do universo sensível e material, que o intuito é justamente usar elementos como *o Sol e a luz*, impondo assim elementos positivos para se contrapor à expressão negativa das *trevas deslumbrantes* que convém melhor para se descrever a existência de Deus. (SENDER, 1981, p. 161). Nesse jogo entre luz e treva ou mesmo a luz visível e a invisível, a imagem da Transfiguração ganha uma condição privilegiada quando realizada nos vitrais, que diferentemente do mosaico e das pinturas que usam cores para emular a luz, os primeiros precisam da própria luz para se tornar visíveis.

As conexões entre Oriente e Ocidente

Agregaremos uma terceira imagem, a cena Transfiguração presente na baia, também conhecida como o vitral da *Paixão de Cristo* e fabricada entre 1145 e 1150. Esta se encontra na fachada ocidental da Catedral de Notre-Dame de Chartres, na região de Centre-Val de Loire na França.

¹ A localização da produção da imagem está associada ao tipo de técnica empregada neste ícone: a reunião de pequenos cubos de mármore, lápis-lazúli, cobre dourado ou mesmo ouro e prata que formam as imagens, tendo por suporte uma estrutura de madeira e uma espécie de moldura metálica que a envolve. No caso do ícone do Louvre, houve a substituição da moldura metálica no século XIX, assim como a reposição de alguns fragmentos que se encontravam faltando, mas a base de madeira é a original.



FIGURA 4: A Transfiguração de Jesus Cristo, c.1145-1150. Vitral da Catedral de Notre-Dame de Chartres, França. Fotografia de Elias Feitosa.

Do ponto de vista cromático, a cena do vitral usa outros elementos para a sua composição: Jesus veste roupas coloridas, assim como Elias e Moisés e mesmo os Apóstolos; ao invés do fundo dourado comum ao mosaico e o ícone, destaca-se a cor azul, e a aura de luz que emana de Jesus é vermelha ao centro e tem bordas multicoloridas (verde, laranja e amarelo), enquanto os raios retilíneos são brancos da mesma forma que a moldura circular perolada que circunscreve a cena e delimita o espaço principal, separando-o da moldura de elementos florais multicoloridos.

Quanto à organização dos personagens, é possível aproximar o esquema compositivo daquilo que já observamos no ícone portátil do Louvre, porque, na cena do vitral, Pedro se encontra à esquerda do observador, João prostrado ao centro e Tiago à direita. Inclusive, Pedro está na mesma postura do ícone: agachado e com o braço

estendido em direção, a Jesus e isto reitera o gestual do diálogo marcado no Evangelho. Outro dado particular é a forma que o rosto de Jesus aparece no vitral, estando de fato resplandecente pela luz solar que atravessa o vidro. Trata-se de um efeito acidental que envolveu o momento da fotografia, dado que, de acordo com o momento do dia e a época do ano, é possível se destacar diferentes matizes cromáticos por conta das variações da luminosidade solar.

Como ponto comum a este modelo iconográfico, as três imagens trazem Jesus assinalado com a tradicional auréola cruciforme que no mosaico e ícone estão em dourado, enquanto no vitral aparece em vermelho.

Segundo Deremble & Deremble (2003, p. 28), uma das hipóteses possíveis para a explicação da presença desta iconografia bizantina na elaboração deste tema, como de outros, seria o intercâmbio promovido no contexto das Cruzadas, implicando na circulação de ideias e modelos iconográficos do Oriente Cristão para a Europa Ocidental. A hipótese apresentada por este autor tem coerência em virtude do significativo engajamento da nobreza francesa na participação das Cruzadas, estando diretamente envolvida com a conquista de Jerusalém em 1099, bem como a sua perda para Saladino em 1187.

Os circuitos e suas interfaces

Apesar da perda de Jerusalém, a presença latina nos Estados Cruzados ainda se sustentou, sob a pressão política, militar e demográfica, até 1291, quando sucumbiu com a reconquista islâmica de São João D'Acree. Nesse interim, o Império Bizantino ficou entre 1204 e 1261 controlado pelos venezianos, após o saque da Quarta Cruzada, que estabeleceu este curto período de dominação, fator de estreitamento nas relações Ocidente e Oriente, que se articulavam não só pelo contato com Veneza, mas também pelas relações com os domínios normandos no sul da Península Itálica, a partir da formação do Reino da Sicília, sob a liderança de Robert Guiscard (*m.1085*) (GREEN, 2022, pp. 150-164). A extensão dos domínios normandos não representa um vasto domínio se comparado com outros da mesma época, no entanto, criou uma articulação que uniu os extremos norte e sul da Europa com a Ásia Menor, seja pela circulação de forças militares, seja por atividades de natureza variada como o comércio ou os trâmites diplomáticos. Todavia, no âmbito religioso a articulação das comunidades foi ainda mais intensa, também por causa da construção de igrejas e mosteiro, estes organizados sob diferentes ordens, processo que envolvia a

retomada de territórios dos muçulmanos no Sul da Itália, o incentivo da piedade popular em torno tanto de São Miguel Arcanjo, quanto dos santos orientais, como São Nicolau de Bari, Santa Catarina de Alexandria ou São Jorge da Capadócia. Essas conexões envolviam diferentes rotas terrestres e marítimas que se entrelaçavam na bacia do Mediterrâneo, fato que enredava pessoas, mercadorias, documentos e objetos de diferentes origens e naturezas ao circularem por caravanas comerciais, comitivas oficiais de religiosos e diplomatas, contingentes de tropas, cortejos de peregrinos e grupos de viajantes de quaisquer outras possibilidades (HILSDALE, 2014, pp. 3-20).

A importância da compreensão dessa variedade de interrelações possíveis implica em olhar para a circulação de modelos iconográficos como um processo mais amplo, envolvendo redes de interação de cunho local, regional e internacional, dada a possibilidade dos artífices e seus ateliês se deslocarem para realizar diferentes projetos em diversos lugares; e é assim que entendemos o processo de circulação, porque ele não pode ser analisado apenas na forma binária – centro/periferia; influenciador/influenciado; riqueza/pobreza; civilização/barbárie, ou ordem/desordem.

Dado que o episódio da Transfiguração de Jesus está registrado nos textos canônicos dos Evangelhos, seu conhecimento é comum às diversas comunidades que integravam a Cristandade entre os séculos VI e XII; porém a elaboração do modelo iconográfico não necessariamente criou uma visão uniforme e imutável sobre a representação do tema e, assim, a diversidade de representações envolveu justamente o contato que os artífices tiveram com este repertório iconográfico, com as tradições locais que dialogaram com a fabricação da imagem ou, ainda, com o papel dos comitentes quanto à sua realização.

No século XII, por exemplo, o *Evangelário da Abadia de Afflighem*, uma casa monástica cluniacense, localizada na região do Brabante flamengo, no Reino da Bélgica, traz em sua capa um relevo em marfim com a cena da Transfiguração.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-1184 réserve

FIGURA 5: Evangelário da Abadia de Afflighem, ximadamente do século XII. Disponível em: <https://tinyurl.m/9eaht57x> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso livre.

A estrutura compositiva do modelo iconográfico é semelhante, de um modo geral, àquilo que vimos na cena do vitral e no ícone portátil, porém traz alguns elementos singulares: não se trata de uma peça policromada; ocorre a presença da mão de Deus saindo de uma nuvem acima da cabeça de Jesus (possível alusão à *fala* de Deus); não há um grande destaque à luz como nas imagens anteriores, porque houve a opção pelo escultor de assinalar os raios partindo de Jesus até os discípulos apenas na parte inferior, da mesma forma que as auréolas de Jesus e dos profetas são mais delicadas; por fim, a posição de Pedro é a mesma – canto inferior esquerdo, com o braço erguido em direção a Jesus, apresentando-lhe um filactério ou pergaminho, que remete ao seu questionamento.

Na capa do *Evangelário de Afflighem* a imagem tem sua eloquência na expressão das formas e gestos com maior destaque, uma vez que não há o uso do cromatismo ou de algum elemento textual e nesse aspecto, ela se aproxima de uma outra capa dos Evangelhos. A Transfiguração de Cristo esculpida numa placa de marfim, hoje pertencente ao acervo do *Victoria and Albert Museum*, em Londres, no Reino Unido da Grã-Bretanha.



FIGURA 6: Transfiguração de Jesus Cristo, c.870-880. Disponível em: <https://tinyurl.com/ymck5syf> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso livre.

Trata-se de uma peça do período carolíngio, a qual é uma das duas placas de marfim, provavelmente de uma capa de livro, feitas em Metz, na região de Lorraine, no atual território França, por volta de 870-880. Esta placa mostra a Transfiguração, enquanto a outra (*Mus. n. 255-1867*) apresenta Cristo curando um leproso e um cego.

Durante o período 800 a 1200, esculturas em marfim foram produzidos em toda a Europa, muitas vezes em mosteiros e cortes eclesiásticas ou reais. As peças foram usadas normalmente para fins litúrgicos. Esculturas de marfim apareceram em capas de livros, caixas relicários, ícones ou um painel em frente a um altar mesmo (*antependia*). A Transfiguração do *Victoria and Albert Museum* foi esculpida no mesmo material e aspecto que a capa do *Evangelário de Affligem* – ou seja, era algo que deveria ser manuseado diretamente e aproximado de olhar do observador, de uma maneira bem diferente de um mosaico ou vitral, que são imagens pensadas para serem vistas a partir de certa distância.

A superfície do marfim foi explorada a partir da elaboração do relevo de significativo requinte, uma vez que se vislumbra à proximidade do olhar do espectador. Jesus encontra-se no centro da mandorla de luz, que constituiu um espaço distinto, separando-o de Elias e Moisés, ou mesmo, dos três Apóstolos; e tem uma sutil auréola envolvendo sua cabeça, sendo que o mesmo não ocorre com os demais personagens, seja no plano superior ou inferior. Mais uma vez, a mão de Deus aparece saindo das nuvens e quase tocando a cabeça de seu Filho, um gesto que se liga intensamente ao registro dos Evangelhos: “Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!” (Mt 17:5). Pedro aparece novamente à esquerda com o braço erguido em direção a Jesus, mas tem em sua mão não um pergaminho, mas sim as chaves, seu atributo característico, atribuído por Jesus (Mt 16: 18-19). E essa separação em planos diferentes por níveis de escavação do marfim criou um efeito bem distinto quando comparada com os outros suportes, mas provavelmente foi uma escolha do escultor que, orientado ou espontaneamente, sublinhou a experiência luminosa descrita no texto de um modo diferente da capa do *Evangelário de Affligem*, onde aparentemente todos estão num mesmo plano de escultura e a distinção se faz pelo plano superior sendo destinado a Jesus e os Profetas e o inferior para os Apóstolos.

A corte de Carlos Magno (*m.814*) e seus sucessores preservou contatos com o Império Bizantino através do envio de embaixadas e circulação de representantes entre suas capitais, inclusive implicando no casamento de princesas bizantinas com nobres francos; além das práticas comerciais que possibilitaram o estreitamento das relações. A circulação pessoas, ideias e bens entre uma parte e outra se amplificava tanto no trato das mercadorias, quanto nas atividades exercidas por artífices nos palácios carolíngios, como se constatam pelos mosaicos em Aachen. Nesse processo, a circulação de diferentes tipos de objetos portadores de ornamentação favorece também o intercâmbio de

modelos iconográficos, que poderiam ser replicados ou ressignificados em diferentes lugares e contextos, sempre se considerando a condição da visualidade imbricada à sua fabricação.

A elaboração do espaço nos modelos iconográficos reproduzidos em suportes destinados ao manuseio sofre variações de acordo com a tradição seguida e a técnica aplicada, como, por exemplo, nos livros de orações, sejam Saltérios, sejam Livros de Horas. Tome-se um caso, o do livro conhecido como *Saltério de Ingeburge* (c.1195- 1215), que se encontra agora no acervo do Museu Condé, em Chantilly, na França. Esse saltério pertenceu a Ingeburge (m.1236), Princesa da Dinamarca, que se tornou Rainha da França ao se casar com o rei Filipe Augusto (r.1180-1223). Ele tem um calendário ornado com miniaturas, além de um conjunto de cinquenta e uma imagens que antecedem os Salmos e outros textos litúrgicos nele contidos. Provavelmente foi produzido num dos *scriptoria* da Diocese de Noyon, na região da Picardia, sob encomenda do bispo Etienne de Tournai (r.1192-1203), ou talvez por Éléonore de Vermandois (m.1213), a Condessa de Beaumont-sur-Oise, que era protetora da Abadia de Fervaques, próxima a Saint-Quentin, na qual a rainha Ingeburge acabou por residir por vários anos em virtude da unilateral anulação de seu casamento com Felipe Augusto.

Em sua composição iconográfica, o *Saltério de Ingeburge* traz o ciclo mariano convencional – Anunciação, Visitação, Natividade, Anúncio aos pastores, Fuga para o Egito, Dormição e Coroação da Virgem –, além de várias passagens ligadas ao Antigo Testamento e à vida de Cristo e a lenda de Teófilo de Adana. (AMORIM JUNIOR, 2019, p. 150). Dentre as imagens da vida de Cristo aí presentes, há a representação da Transfiguração.

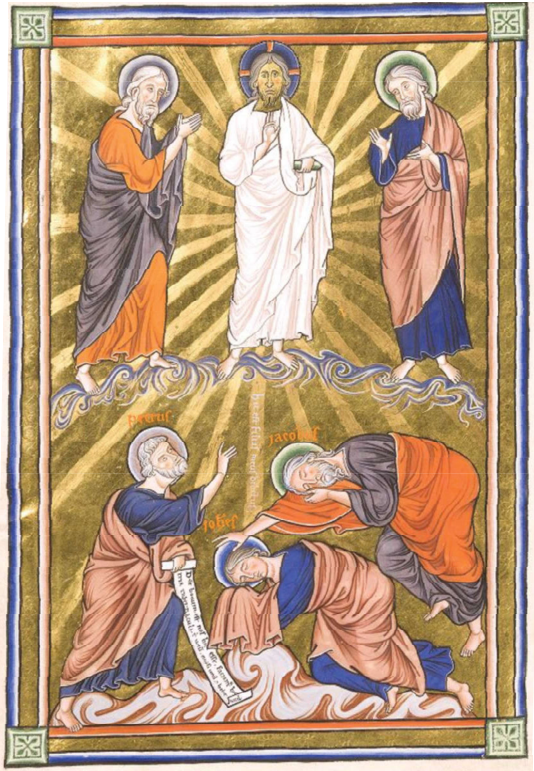


FIGURA 7: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo no *Saltério de Ingeburge*, aproximadamente do século XIII. Disponível em <https://tinyurl.com/y442xnyr> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso livre.

Os personagens são os mesmos, a luminescência marcada tanto pelo dourado quanto pelo branco das vestes de Jesus; no entanto, há um diferencial na organização do fólio: o espaço de destaque para o texto em diferentes situações. No alto da página, os três personagens estão identificados com seus nomes escritos em dourado e, no caso de Jesus, este aparece como “Deus” ao lado de “Helyas” e “Moyses”, enquanto os Apóstolos aparecem também nomeados com inscrições em vermelho – Petrus, Johanes e Jacobus – e por fim, a identificação do episódio na base do fólio em francês antigo: *La Transfiguracion*. Ao observarmos os Apóstolos, novamente em virtude da visibilidade de uma imagem destinada à proximidade dos olhos, aparecem duas citações bíblicas: no pergaminho que Pedro segura o texto, em latim, daquilo que ele diz a Jesus: “Senhor é bom estarmos aqui. Se queres, levantarei aqui três tendas: uma para ti, outra para Moisés e outra para Elias.” (Mt 17:4); e outra em tinta branca inserida no raio que incide sobre a cabeça de João ainda dormente: “*Hic est Filius meus dilectus;*” (Mt 17: 5) conforme citamos anteriormente.



FIGURA 8: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo no *Saltério de Ingeburge*, aproximadamente do século XIII. Disponível em <https://tinyurl.com/y442xnry> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso livre.

Assim, diferentemente das peças de marfim, a fala de Deus aparece citada textualmente junto da imagem, não como um elemento simbólico – a mão que sobressai em meio a uma nuvem – e sim como uma forma de expressão explícita, alinhada diretamente ao corpo de Jesus, algo que ajuda na conexão com a outra inscrição no topo do fólio, “Deus”, acima da cabeça deste personagem, fato que reitera o discurso sobre sua natureza divina e humana.

O *Saltério de Ingeburge* apresenta na composição do modelo iconográfico uma integração entre diferentes camadas da participação do texto, porque se observa as referências canônicas para a sua estruturação de um modo geral – os Evangelhos como fonte – e a interação daquilo que foi articulado na imagem e que pode estabelecer sua expressão – formas plásticas e texto – em um objeto que é destinado a um restrito público leitor, que manusearia o livro numa situação diversa da imagem exposta numa igreja –pois, neste caso, apesar de muitas serem dotadas de inscrições, não se trata de um processo uniforme e amplamente disseminado, dependendo do templo, lugar e contexto que analisarmos.

O que reunimos até aqui é a reflexão sobre suas formas distintas de expressão – textual e imagética – que se interrelacionam em diferentes possibilidades, que vão além de um processo único de subordinação,

complementariedade ou ilustração de um determinado modelo iconográfico, mesmo que certos pontos de elaboração da imagem permaneçam dentro de uma constante, ou seja, dentro de uma tradição iconográfica que a replique e daí a possibilidade de se encontrar, ou não, os pontos comuns que envolvem a circulação de um modelo de um lugar a outro. O cotejo de modelos permite a reflexão comparativa dos elementos pictóricos – linha, volume, cor, forma – dos processos de composição ao se considerar o suporte e as técnicas empregadas – desenho, pintura, escultura, mosaico ou vitral – e, nesse cenário, permiti-nos a observação da existência, ou não, de padrões ou mesmo da variedade que pode se manifestar por diferentes características.

Entendemos também que as imagens dentro do contexto medieval tinham uma dinâmica de relações e usos muito diversificada, não estando restritas exclusivamente à dimensão pedagógica e doutrinal, porque a ostensão do *décor* ao divino implicava numa relação também de louvor que se colocava dentro da expressão estética, seja num livro de orações, seja numa igreja. Ora, segundo Tamanini:

A imagem bizantina, como materialidade de um saber testado pelo tempo e pelos pensadores, representa para a História também uma fonte eivada de códigos que esconde dizeres. Ela não é apenas a representação da genialidade de um artista ou a prova incontestada da competência de um monge do Medievo que, com maestria, soube roubar do tempo os instantes que eram só dele. O bizantinismo imagético constitui-se, então, manancial de aprendizagem, porque os signos emitidos por ele anunciam um modo de pensar a cultura de modo mais circunspeto. Longe de serem lidas e colocadas sob a égide das hermenêuticas de cada um, em um processo de subjetivação cheia de particularismos, as fontes imagéticas do período bizantino, garimpadas do deslumbre da arte, explicitam hoje para a Historiografia novos desafios e que abrem perspectivas de investigação múltiplas para a apreensão do Medievo (TAMANINI, 2017, p. 339).

Ao pensarmos nas particularidades que se encontravam dentro do outrora mundo bizantino, numa de suas construções bastante singulares, fora do evergetismo imperial ou patricio, estão as igrejas das rochas de Göreme, no coração da Capadócia, na atual Turquia. Referimo-nos à chamada *Karanlık Kâilise*, a *Igreja Escura* ou *Igreja das*

Sombras, com um conjunto sofisticado de afrescos datados dos séculos XI e XII e que, entre as representações iconográficas, encontra-se também a cena da Transfiguração, datada do século XII.



FIGURA 9: Afresco da Transfiguração de Jesus Cristo, Karanlık Kılise, Göreme, Capadócia, Turquia, século XII. Fotografia de Luis Henrique Souza da Silva.

O modelo iconográfico aí empregado é muito semelhante ao do ícone portátil do Louvre, porém o cromatismo é bastante distinto, uma vez que não há uso do dourado como fundo, mas de um amarelo ouro para as auréolas de Jesus, Profetas e Apóstolos. Porém, tal qual o mosaico de Santa Catarina do Sinai ou o ícone presente no Louvre, a mandorla de luz ao redor de Jesus foi elaborada num *dégradé* de tons de azul e branco, assim como a marcação dos raios retilíneos que emanam de Jesus para todas as direções. Quanto às inscrições seguiu-se o padrão do uso da simbologia em grego para identificar todos os personagens, inclusive para o título da cena como no ícone portátil. Quanto aos personagens do campo inferior, também há a mesma representação – Pedro à direita do observador e os demais abaixados –, mas no campo superior há uma inversão: Elias está à esquerda e Moisés à direita, enquanto que, por sua vez, no *Saltério de Ingeburge* não há uma clara distinção de idade entre os dois, porque ambos aparecem como idosos, e não há nenhum atributo característico neles, sendo que a distinção se dá pela nomenclatura no alto da página.

A Transfiguração visa, sem dúvida, o reconhecimento da natureza teândrica de Cristo e a cena representada, que segue os modelos iconográficos bizantinos, ocupa a parte superior da parede para lhe dar maior evidência entre os arcos da capela; o céu azul substitui o dourado

e segue um princípio de simetria central em relação a Cristo. Os raios diagonais que se espalham ao redor da mandorla que contém Jesus, irradiando os Profetas e Apóstolos, estão articulados à parede central, formando uma síntese de ações aparentemente localizadas num mesmo plano ao redor do Cristo-luz, o qual se viu imerso na *luz material* que vem de fora, dando aos fiéis a impressão de que o evento ocorreu bem diante de seus olhos, que estariam, assim, buscando a *luz espiritual*, num momento de síntese anagógica.

O que fica implícito em tudo isso é a natureza contemplativa que se impõe numa lógica de tempo em suspensão, em que o belo eleva a alma às alturas; e isso incorre não só na reflexão da noção de tempo e espaço, mas também pela articulação do conceito de ordem, que envolve a relação do humano com o transcendente: é o percurso do *cogito* (compreensão racional imediata) para o *meditatio* (a introspecção), no intuito de se alcançar o *contemplatio* (a elevação até a verdade).

Varietas

O conjunto de imagens apresentados até aqui foi articulado a partir da análise do modelo iconográfico desenvolvido no mosaico do Mosteiro de Santa Catarina do Sinai; isso, no entanto, não significa que este mosaico seria a única referência possível para a interpretação imagética do texto bíblico quanto à Transfiguração. Nosso intento, ainda na proposição do cotejo dos modelos iconográficos, é perceber o conjunto de variações dentro do mundo bizantino e nesse diálogo, observamos também os *Evangelhos de Rabbula*, ou *Evangelhos Rabula*, agora custodiados na Biblioteca Medicea Laurenziana em Florença, na Itália.

Datado do século VI, trata-se de um livro com o Evangelho escrito em siríaco, notável pelo seu valor por conta da qualidade de sua elaboração, podendo ser considerado um dos primeiros manuscritos cristãos com grandes miniaturas, de páginas inteiras, nas quais se notam a predileção do iluminador por cores vivas, pela representação do movimento e expressividade dos personagens. Provido de um período em que pouca arte sobreviveu em decorrência das vagas iconoclastas, é testemunho de um contexto de grande desenvolvimento na iconografia cristã. O manuscrito foi concluído em 586 no Mosteiro de São João de Zagba (em siríaco: *Bēt Zaḡbā*), situado no norte da Mesopotâmia, hoje se acredita que no interior, entre as cidades de Antioquia e Apamea, na atual Síria; e sua autoria é identificada pela assinatura do escriba, Rabbula (*Rabbulā*), do qual pouco se sabe. Em sua condição atual, os fólhos têm 34cm (13,4pol.) por 27cm (10,6pol.). Seu tamanho original

é desconhecido porque eles foram aparados durante as encadernações anteriores. O texto é escrito em duas colunas de número variável de linhas, sendo ali identificadas o uso da tinta preta ou marrom escura, e notas de rodapé, escritas em tinta vermelha, na parte inferior de muitas das colunas (BERNABÒ, 2014, pp. 343-351).

O manuscrito é iluminado, sejam em páginas inteiras, seja nas margens, em diferentes contextos, como, por exemplo, os *Cânones do Evangelho*, que foram colocados em arcadas ornamentadas com flores e pássaros. O iluminador não só se valeu da inspiração oriunda da arte helenística, com suas figuras drapeadas, mas também se baseou nas tradições ornamentais da Pérsia. A Transfiguração de Jesus não ocupa uma página inteira como ocorre com a Ascensão (Folio 13v), porém ficou registrada como uma imagem lateral da lista do Cânone (Folio 7r)



FIGURA 10: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo nos *Evangelhos de Rabbula*, aproximadamente do século VI. Disponível em: <https://tinyurl.com/mws5vp4e> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

A elaboração da Transfiguração pelo iluminador foi bastante suscinta, retendo sua atenção em Elias, Jesus e Moisés, da esquerda para a direita. Não ocorre a presença dos Apóstolos e de nada que remeta a uma montanha. Outra inovação compositiva está no fato dos três ocuparem o mesmo espaço da luminescência de Jesus, fato que é assinalado pela mandorla que os envolve. Jesus usa uma túnica branca e de detalhes azuis enquanto Elias e Moisés trajam outras cores além do branco.

Dentre as possíveis considerações sobre as escolhas realizadas pelo iluminador, apontamos um ponto comum a outras imagens analisadas até aqui: a ênfase para a representação da luminosidade, uma vez que os símbolos utilizados – mandorla e vestes claras – conectam-se com a descrição dos *Evangelhos Sinópticos*, sublinhando a magnificência do evento, mas dentro de um contexto bastante singular, porque não houve o uso do dourado, mesmo que em pequena proporção, já que se tratava de uma miniatura lateral.

Por outro lado, não há nenhuma evidência que explique a exclusão das três testemunhas da Transfiguração; todavia, esta opção cria uma variação particular do modelo iconográfico, especialmente por se entender que a natureza do evento era Jesus compartilhar com três discípulos exclusivamente a amplitude visível de sua natureza divina, uma vez que lhes foi solicitado sigilo sobre aquilo que presenciaram. Uma hipótese plausível para esta opção seria reter a atenção na conexão entre a Antiga Lei – que naquele livro estava ausente, já que continha apenas os Evangelhos – que era representada por Elias e Moisés, portador do Decálogo sua mão esquerda, e a Boa Nova da qual Jesus era o portador, e, a partir dali, reordenava a relação da humanidade com Deus quanto à busca da Salvação.

Enquanto a Transfiguração de *Evangelário Rabbula* foi marcada pela brevidade, o mesmo não pode ser dito desta cena presente no fôlio 88v do *Saltério Chludov*, datado século VII e guardado no acervo do Museu Histórico do Estado em Moscou.



FIGURA 11: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo no *Saltério Chludov*, aproximadamente do século VII. Disponível em: <https://tinyurl.com/mpvex3fp> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

Isso ocorre porque houve uma concepção compositiva da estrutura do fólio impactante: a igual escala de espaço para a imagem (representação completa da cena) e o texto.

O ponto em comum entre as miniaturas dos dois livros sagrados é o aparecimento de Moisés, Jesus e Elias dentro da mandorla de luz, todos portando auréolas. Os Profetas Moisés e Elias seguem também o padrão de um aparecer grisalho e outro não, mas ambos sem outros atributos característicos, apenas com as mãos cobertas por suas túnicas e voltadas em direção a Jesus. Acima da mandorla encontra-se a inscrição grega Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ (*Hagia Metamorphosis*), que significa *Santa Transfiguração*. Segundo Brubake (2009, p. 307), “esta inclusão se relaciona ao gosto escatológico presente na iluminura: a divindade de Cristo é revelada em terra aos Apóstolos como seria revelada seu Segundo

Advento, algo bastante familiar vindo dos comentadores bizantinos das homilias de João Crisóstomo.” (BRUBAKER, 2009, p. 307).

A variedade, enquanto categoria, pode ser pensada também através da interrelação entre outras categorias como a noção de ordem e hierarquia na organização de um modelo iconográfico. Mais um exemplo que acrescentamos a esta discussão é a cena da Transfiguração presente no *Tétraévangile*, um manuscrito copta datado do século XII (*Ms. 13*), produzido na cidade egípcia de Damietta, hoje Dumyât, presente no acervo da Biblioteca Nacional da França em Paris, França. A imagem presente no folio 48r, em meio do texto, traz todos os elementos característicos da maior parte dos modelos iconográficos que representaram a Transfiguração; todavia, foi elaborado dentro de uma lógica que alterna entre as permanências e mudanças quanto aos elementos e características do episódio.



FIGURA 12: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo no *Tétraévangile*, aproximadamente do século XII. Disponível em: <https://tinyurl.com/4ejkk7t6> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

A sua principal inovação foi trazer a presença daquilo que pode ser interpretado como as “três tendas” sugeridas por Pedro ao se direcionar a Jesus; e o particular desse novo elemento é que foram desenhadas enquanto construções de pedra com torres encimadas por crucifixos, portanto, o iluminador estabeleceu a ideia da tenda enquanto espaço da presença do sagrado e, provavelmente por isso, as representou com os traços estruturais de uma igreja. As tendas foram elaboradas numa composição simétrica triangular, assentadas sobre as

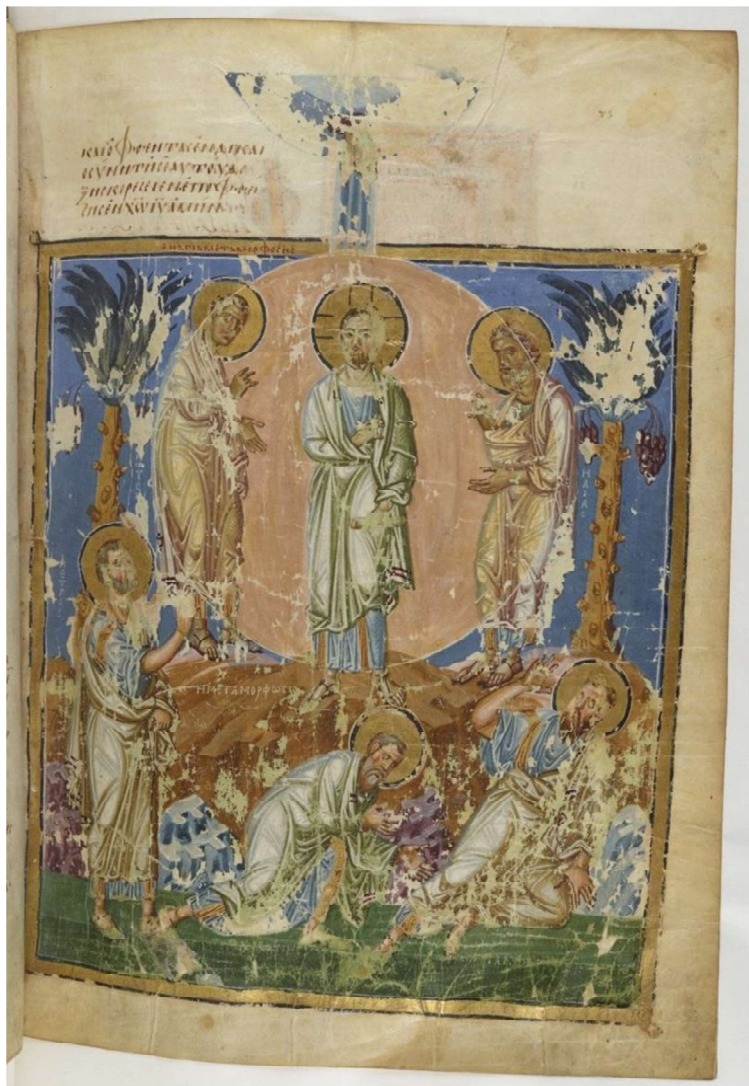
rochas e próximas dos Apóstolos, que foram encaixados entre elas a partir da composição articulada pela perspectiva inversa.

A ordem entre os planos terreno e celeste do evento foram mantidos, bem como o duplo registro daquilo que é relacionado à luz e a manifestação da *voz de Deus*: a mandorla envolve Cristo, que está com a auréola e, além da túnica branca, traz um manto em dourado, assim como Elias e Moisés; estes, porém, sem a auréola. A fala de Deus não aparece em texto, mas se representa na mão que sai do céu e aponta para baixo. No plano celeste, os personagens estão nomeados em árabe, o que não acontece no plano terrestre com os Apóstolos, os quais seguem o padrão de Pedro, representado como grisalho, estar na lateral esquerda do observador, porém com os braços erguidos e olhar direcionado a Jesus, enquanto os outros dois estão prostrados com os rostos de temor em direção ao chão. As representações de Moisés e Elias seguem o padrão de um aparecer mais jovem que o outro – um grisalho e outro não –, com seus nomes escritos sobre a cabeça, e o diferencial está em Jesus, que aparece com cabelos negros e pele escura, distinto das formas de representações que analisamos até aqui. De fato, o iluminador não reproduziu o padrão greco-romano para elaborar a fisionomia dos personagens, mas buscou elementos ligados à iconografia afro-asiática, não só nesta cena, mas em outras do mesmo livro. Sendo assim, podemos observar um outro tipo de circulação, não só daquilo que seria do mundo cristão, mas também a possibilidade de um indivíduo que tivesse conhecimentos ou mesmo contatos com outras referências imagéticas que não fossem cristãs latinas ou orientais (BACOT, 2004, pp.39-42).

A cena da Transfiguração no *Tétraévangile* foi composta com elementos que exploraram tanto o aspecto descritivo das informações presentes nos Evangelhos quanto a narratividade que articula a composição do cenário, posição e gestos dos personagens envolvidos e, portanto, foi além da condição de transformar em imagens aquilo que aparece em palavras no texto; processo este, que a colocaria a iluminura subordinada ao texto e que *não* aconteceu; ao contrário, estabeleceu um discurso imagético próprio.

Mais ainda, deve-se considerar que a singularidade explorada por um iluminador em relação a um determinado modelo iconográfico envolve todo o processo de fabricação do livro, aquilo que na atualidade chamaríamos de *projeto gráfico*, dentro de um *projeto editorial*: quantidade de páginas, massa de texto e os espaços destinados às imagens dentro deste contexto. Ainda na reflexão sobre a categoria da variedade, encontramos o *Ms. grec 510*, presente também no acervo da Biblioteca Nacional de Paris, o qual reúne um conjunto ilustrado de homilias

de São Gregório de Nissa (m.395) dedicado ao imperador Basílio, o Macedônio (r.867-886). No caso, a Transfiguração teve um fólio inteiro destinado à imagem, tendo na parte superior esquerda escrito em grego, como todo texto, uma pequena legenda.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Grec 510

FIGURA 13: Iluminura da Transfiguração de Jesus Cristo nas Homilias de São Gregório de Nissa, c.870-880. Disponível em: <https://tinyurl.com/yzkn85d7> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

Já mencionamos a importância da categoria de *ordem* na composição do modelo iconográfico da Transfiguração e, no caso deste

manuscrito grego, a organização do espaço promoveu uma reiteração da importância da ordem pela somatória dos elementos presentes: há uma moldura dourada que envolve a cena da mesma forma que as cabeças de todos e, em contraponto, a luz que emana de Jesus é rósea e circular, atingindo parcialmente Moisés e Elias. Além do espaço ocupado e destacado pela luminosidade, a *voz de Deus* se faz presente através de sua mão, vinda de fora da moldura, de cima para baixo, em meio a um espaço que remete à nuvem citada nos Evangelhos. Tal posicionamento da mão divina reforça a importância do evento ali representado, que por sua vez aparece identificado com duas inscrições gregas H METAMORΦOCIC (*Hagia Metamorphosis*) na moldura e aos pés de Jesus, além da efetiva nomenclatura de todos os personagens. Outra singularidade desta imagem é a composição em perspectiva inversa, com destaque a um maior número de detalhes do Monte Tabor – relva verde, rochas e árvores numa estrutura simétrica.

A Transfiguração fez visualizar a crença ortodoxa de que a divindade era vista e, portanto, podia ser retratada; as árvores poderiam sublinhar tal ponto, portanto, foram elementos naturais colocados exatamente ao lado dos profetas. A mão de Deus vindo de um arco do céu para encher Cristo com o Espírito Santo fornece um segundo recurso incomum, porque este motivo não só fornece uma primeira instância de um elemento composicional, já que aparece fora da miniatura emoldurada, diferentemente de algumas imagens da Transfiguração, mas também porque o iluminador aparentemente teria se desviado das convenções tanto do manuscrito, quanto da iconografia tradicional a respeito do tema. Uma hipótese para explicar tal gesto poderia ser o diálogo com o sermão de Gregório imediatamente próximo, um momento em que, emanando da mão de Deus, de acordo com a ênfase na luz divina, manifestada no texto; de tal forma que, assim, podemos ver Deus imbuindo Cristo com o Espírito como a exuberância de poder, pois sua mão enfatizou a divindade do Cristo transfigurado.

A variedade de abordagens do modelo iconográfico tem conexões com as tradições de aprendizagem e fabrico, circulação de artífices e, para lidar com tanto, exemplificamos com uma ilustração presente em outro manuscrito, conhecido como *Psautier Italien*, datado do século XIV, atribuído a Jacopino da Reggio e hoje integrado ao acervo da Biblioteca Smith-Lesouëf, na cidade de Nogent-sur-Marne na França. A Transfiguração presente no fólio 15v do manuscrito e traz como diferencial a integridade da sua conservação e a vivacidade cromática da composição.



FIGURA 14: Iluminura a Transfiguração de Jesus Cristo no *Psautier Italien*, aproximadamente do século XIV. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc5mukza> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

Esta, aliás, cria um panorama próprio: Cristo em vestes alvíssimas, envolto de luz em *dégradé* de luz azulada e emanando luz dourada num grande contraste com o fundo púrpura, não em cores chapadas, mas numa estampa geométrica preenchida com motivos florais que até, em certa medida, lembram algo das pinturas presentes em vitrais. Não há nenhuma inscrição dentro da cena ou fora dela; a imagem é emoldurada e se legendas. Apenas Jesus segura um rolo e Moisés um livro que remete ao Decálogo. A fala de Pedro se representa pelo gesto do braço erguido.

A singularidade do cromatismo desta imagem implicou numa articulação de tons bastante vivos, tanto no ocre para as rochas quanto para as variantes de vermelho, rosa e azul das vestes dos Discípulos, cujos corpos se ajustaram muito bem ao espaço representativo, além de haver uma preocupação com o movimento, gestos e detalhes dos panejamentos das túnicas e, dessa forma, a luminescência se colocou como elemento principal na descrição da cena e a cor foi o instrumento

de ordem – ainda que não necessariamente o dourado, como foi o mais comum no universo bizantino ou no *Saltério de Ingeburge*.

Poderíamos incorrer na hipótese que tal liberdade do *Psautier Italien* já seria um indício de maior liberdade e individualismo para a representação de um modelo iconográfico por um artífice, todavia, para não corroborar com uma interpretação precipitada a esse respeito queremos apresentar o último exemplo deste dossiê que envolve a iconografia da Transfiguração: o mosaico presente na abside da Igreja de Santo Apolinário *in Classe*, datado do século VI, na cidade de Ravena, então, domínio direto do Império Romano do Oriente.



FIGURA 15: Mosaico na abside da Igreja de Santo Apolinário *in Classe*, Ravena, Itália, aproximadamente do século VI. Disponível em <https://tinyurl.com/4nfzcc9v> (acesso: abr. 2022). Imagem de acesso aberto.

Essa igreja foi construída em 549 e se situa no contexto da dominação bizantina a partir da expansão para o Ocidente do Mediterrâneo promovida pelo Imperador Justiniano (r.537-565).

Sua iconografia é bastante singular e pode ser pensada como única: ao invés da representação de Jesus em roupas claras e resplandecentes, aparece uma grande cruz dourada em meio ao azul do céu estrelado, dentro de um grande círculo púrpura, ornamentado de dourado. Acima da cruz aparece a palavra IXΘYC (ICHTHIOS em grego antigo), um acrônimo para Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ (*Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador*). E a mesma ideia aparece escrita em latim na base da cruz, *Salus Mundi*; na extremidade dos braços, o *Alfa* e *Ômega*; e, ao centro da cruz, o rosto de Jesus. Moisés e Elias aparecem ao seu lado,

nomeados em latim, em meio às nuvens num céu dourado, e acima da cruz desce das nuvens a mão de Deus. Já no plano terreno, aparece Santo Apolinário em oração, situado num espaço de amplo verde, com árvores, arbustos e flores, pássaros acompanhados de várias ovelhas, portanto, estão ausentes Pedro, Tiago e João.

Uma hipótese possível para a elaboração deste modelo iconográfico singular seria a exegese escatológica, uma conexão entre o momento da Transfiguração e a glória pós-apocalíptica de Cristo, e o fio condutor que liga um momento a outro seria justamente a *luminosidade*. Esta relação cria uma conexão entre o *Reino dos Céus* e o *Reino do Filho do Homem*, e, dentre as possíveis referências para tanto, estaria, por exemplo, o texto apócrifo do *Apocalipse de Pedro*, o qual descreve aos Apóstolos um grande jardim verdejante rico em árvores e frutos. Os Padres da Igreja desenvolveram, ainda que com ressalvas e cuidados, a dimensão escatológica desses comentários, podendo-se mencionar nesta seara, entre outros, Basílio Magno (*m.379*), Cirilo de Alexandria (*m.444*), Anastácio do Sinai (*m.c.710*), André de Creta (*m.740*) e João Damasceno (*m.749*). Provavelmente esta interpretação patrística tenha sua raiz nos *Comentários sobre Mateus* (*m.254*) escrito por Orígenes, em especial, por conta de sua leitura alegórica a respeito da passagem deste Evangelho que diz “alguns dos que aqui se encontram não experimentarão a morte até que vejam o Filho do homem vindo em seu Reino” (Mt 16:28). Segundo Andreopoulos, Orígenes explorou a dimensão escatológica, mas foi abertamente contrário à identificação completa da Transfiguração com a visão do Reino de Deus, partindo para isso de uma memória e interpretação de textos presentes na *Primeira Epístola de Pedro* – quando ela fala dos bebês recém-nascidos ansiando pelo leite racional que é sem dolo (1Pd 2:2) – e na *Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios* – quando aí se diz dos cristãos que foram alimentados com leite, não com carne (1Cor 3:2). Tal interpretação que identifica a Transfiguração com o mundo que há de vir, reiteram Orígenes e seus leitores, não é totalmente errada, mas apenas uma leitura superficial, certamente não suficiente. (ANDREOPOULOS, 2005, pp.117-125).

Considerações finais

Para os diferentes contextos que analisamos neste dossiê iconográfico, a arte produzida na França medieval durante um milênio, bem como no Sacro Império Romano Germânico e a Península Itálica, aponta traços comuns de que o cristianismo, então unificado até o

Cisma de 1054, mesmo com essa ruptura, preservou os vínculos com as tradições presentes nas representações imagéticas orientais. As linhas tênues que conformam essa rede de ideias, modelos e saberes baseados no conceito de *transferência cultural*, dessas circulações entre Oriente e Ocidente envolveram múltiplas possibilidades: deslocamentos humanos; rotas comerciais; viagens de artistas ou patrocinadores; trocas de manuscritos e obras de arte para diversos fins, que não eram necessariamente intelectuais.

A noção de *circulação* e de *movimento* baseia-se nas ferramentas da análise interdisciplinar e multilateral de conceitos e ideias: inúmeras possibilidades de mutação a partir das categorias de hibridização, importação, reenquadramento e tradução entre culturas e sociedades. Os modelos iconográficos não são estruturas imagéticas congeladas num único de conjunto de referências plásticas, cuja reprodução sistêmica implicaria na *preservação* de um conjunto de tradições ou, ainda, a separação nítida entre ortodoxia e heresia, porque podem ser relidos, repensados, transformados, alterados nos mais variados contextos, os quais extrapolam a lógica binária do certo e do errado.

Dada a potencialidade da linguagem imagética, que pode se manifestar isolada ou em conjunto com textos, conforme apresentamos aqui, ela exige uma hermenêutica dotada de múltiplas chaves de análise, para confrontar diversas hipóteses de reflexão a respeito das representações de um determinado tema, fato este que implica no afastamento das interpretações unilaterais e excludentes ou ainda na simples redução das imagens a um mecanismo didático de esclarecimento do texto escrito.

A proposição de Pável Evdokimov com a qual abrimos este texto evoca uma dimensão da espiritualidade católico ortodoxa tanto pela questão do testemunho dos Apóstolos da divindade de Jesus iluminada pelo Espírito Santo quanto para a suspensão do tempo e espaço naquele momento, pois passado (Antiga Lei), presente (o encontro da salvação em Jesus Cristo) e o futuro (a *Parusia* que está por vir) se manifestam no mesmo momento sob a impactante graça deificante durante a Transfiguração de Jesus. A partir desses elementos destacados, notamos que a concepção anagógica se coloca como um convite à contemplação; o subir da montanha, árduo e desgastante, que fora registrado numa fonte material através de sua inscrição do ícone, aponta então para uma dimensão imaterial, cujo alcance teria se manifestado na plenitude da Trindade e que, assim, coloca-se como uma expressão clara do amor divino pela humanidade.

Referências:

- AMATO, A. *Gesù il Signore: saggio di cristologia*. Bologna: Dehoniane, 1999.
- AMORIM JUNIOR, E. F. *Luz, imagem e devoção mariana nos vitrais da catedral de Notre-Dame de Chartres (séc. XII-XIII)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2019.
- ANDRONIKOV, C. *Il senso dele feste*. Roma: AVE, 1973.
- ANDREOPOULOS, A. *Metamorphosis: the Transfiguration in byzantine theology and iconography*. Crestewood: St Vladimir's Seminary Press, 2005.
- BACOT, S. *Evangélique copte (bohaïrique) enluminé*. In: BOUD'HORS, A. *Pages chrétiennes d'Egypte: les manuscrits des Coptes*. Paris: BnF, 2004.
- BERNABÒ, M. *The miniatures in the Rabbula Gospels: postscripta to a recent book*. *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, Dumbarton Oaks Library, n. 68, 2014, pp. 343-358.
- BRUBAKER, L. *Vision & meaning in ninth century Byzantium: image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- DEREMBLE, C & DEREMBLE, J.-P. *Vitraux de Chartres*. Paris: Zodiaque, 2003.
- DIONÍSIO PSEUDO-AREOPAGITA. *Dos nomes divinos*. Tradução de B. S. Santos. São Paulo: Attar, 2004.
- DONADEO, M. *O Ano Litúrgico Bizantino*. São Paulo: Ave Maria, 1998.
- GREEN, J A. *The Normans: power, conquest and culture in 11th century Europe*. Yale: Yale University Press, 2022.
- HILSDALE, C. *Byzantine art & diplomacy in an Age of Decline*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- PELIKAN, J. *A tradição cristã: uma história do desenvolvimento da doutrina. Vol. 1: O surgimento da tradição católica (100-600)*. Tradução de L. Aranha e R. Aranha. São Paulo: Shedd Publicações, 2014.
- SCHMITT, J.-C. *Le corps des images: essais sur la culture visuele au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.
- SENDER, E. *L'icône: image de l'invisible. Eléments de théologie, esthétique et technique*. Paris: Desclée de Brouwer, 1981.
- TAMANINI, Paulo Augusto. *Os ícones e seus signos: a aplicabilidade das imagens nas pesquisas e estudo da história do Império Bizantino*. *História: Questões e Debates*. Curitiba, PPGH/UFPR, v. 65, n. 1, 2017, pp. 337-358.
- USPENSKI, Leonid. *Teología del ícone*. Salamanca: Sígueme, 2013.

