

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Marcos Martinez Munhoz

O grafite de Alexamenos: o cotidiano na imagem do grafite e a magia da imagem

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2017

Marcos Martinez Munhoz

O grafite de Alexamenos: o cotidiano na imagem do grafite e a magia da imagem

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica na área de Cultura e Ambientes Midiáticos, sob a orientação da prof. ^a Dra. Jerusa Pires Ferreira.

São Paulo

2017

Banca Examinadora

À Maria de Fátima Rodrigues Diniz.

Agradecimentos:

Gostaria, com muito carinho, de agradecer à confiança que obtive neste percurso acadêmico, e de ter conhecido e ser apoiado por uma verdadeira profissional do saber, a prof.^a. Dr.^a Regina Rossetti. Ela, além de ser capaz de decifrar meus anseios acadêmicos, me possibilitou evoluir a ponto de dedicar esta honra. Dedico também o carinho especial à minha mãe, Maria del Carmem Martinez Munhoz, pelo apoio e resistência à loucura. Ao amigo que só conheci por suas obras, Renato Russo, da legião urbana (tempo perdido). Agradeço também, a minha orientadora Jerusa Pires Ferreira que me recebera por algumas vezes em sua casa, e que mesmo com suas dificuldades físicas e pessoais, ouvira minhas inquietudes pacientemente. Por fim, a minha companheira: Maria de Fátima Rodrigues Diniz. Para ela, dedico algumas linhas que, por si só, não conseguiriam traduzir o carinho e agradecimento. Resistente, companheira, solícita, sempre pronta para bloquear as minhas sucessivas tentativas de desistência; a ela, devo o começo deste trabalho, seu meio e fim. Assim, concluo que, se a parcela de saber que acumulei nesta minha vida, estagiando por seus processos acadêmicos, me possibilitaram em parte, encontrar um prazer na descoberta científica. Apesar da vida ser curta e rara, percebi que a ocupação deste tempo na pesquisa, mesmo que solitária, ao certo, não avançando para outras direções, acalmaram brevemente meus pensamentos. Por fim, registro meu parecer eterno através desta ferramenta escrita.

Como se faz uma verdade?

Explicando através dela sua mentira!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir os vários sentidos atribuídos ao Grafite de Alexamenos. Trata-se de um grafite produzido possivelmente entre os séculos de I e III d.C., descoberto em uma parede nas proximidades do monte palatino, em Roma, e que representa a singular imagem da cabeça de um equino com o corpo humano crucificado. A pesquisa aborda a arte em seu aspecto comunicacional apontando um conjunto mítico de representação imagética. A metodologia envolve revisão bibliográfica, pesquisa histórica e antropológica e análise documental. A partir da abordagem histórica e antropológica, buscou-se compreender as relações da imagem nos ambientes de culto, desde a pré-história até a produção artística que contextualiza a interferência do artista em Roma. A problemática deste trabalho se desenvolve sob a égide do sistema imagético no pensamento religioso ocidental. Discute-se, assim, a os processos de representação da imagem mítica desde os grafismos rupestres até a arte do grafite no qual se situa o grafite de Alexamenos. O objeto em questão é sempre observado em sua materialidade e investigado a partir do arcabouço teórico desenvolvido pela semiótica da cultura. Além disso, traz colaborações textuais de estudiosos como Hans Belting e Margot Berthold. Com essa sustentação teórica, esta tese tem como foco principal indicar uma presença mítica e suas interferências comunicacionais na imagem do grafite de Alexamenos possivelmente, imbricadas no cotidiano de uma determinada comunidade contextualizada espacialmente e culturalmente. Os resultados apontam para uma imagem que traz a mimética de fatos na parede por seu artista, dentre os acontecimentos temporais cotidianos de Roma.

Palavras-chaves: grafite de Alexamenos; religiosidade; imagem; comunicação; imaginário.

ABSTRACT

The objective of this study is to discuss the various meanings attributed to the Alexamenos Graffito. This piece of graffiti, possibly produced between the 1st and 3rd century AD, was discovered on a wall in the proximity of the Palatine Hill, in Rome, and depicts the unique image of a man with a donkey-like head and a crucified human body. This research addresses art in its communicational aspect, focusing on the imagery representation of a mythical ensemble. The methodology involves literature review, historical and anthropological investigation and document analysis. A historical and anthropological approach is employed to attempt to understand the relations of the image in places of worship, from prehistoric times to the artistic production that contextualizes the artist's interference in Rome. The problematic of this study is developed under the aegis of the image system in Western religious thought. The discussion centers on the representation processes of mythical imagery from rock art to the art of graffiti, which encompasses the Alexamenos Graffito. The object at hand is always observed in its materiality and investigated from the theoretical framework developed by the semiotics of culture. Moreover, this study incorporates textual collaborations from scholars such as Hans Belting and Margot Berthold. With this theoretical underpinning, this thesis focuses mainly on indicating a mythical presence and its communicational interferences in the image of the Alexamenos Graffito—which are potentially interwoven into the everyday life of a certain community within a spatial and cultural context. The results suggest an image that provides a mimetic representation of facts on the wall by the artist, among the everyday temporal events of Rome.

Keywords: Alexamenos Graffito; religiosity; image; communication; imaginary

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	O grafite de Alexamenos.....	19
Figura 2	O Feiticeiro na caverna de Lascaux.....	38
Figura 3	Imagens animais da caverna de Lascaux.....	38
Figura 4	Grafismos humanos em São Raimundo Nonato – PI – Brasil.....	39
Figura 5	Imagens animais em São Raimundo Nonato – PI – Brasil.....	39
Figura 6	Imagem do grafite de Alexamenos como museu.....	98
Figura 7	Moisés tirando água da pedra, 245 -56 d. C. Mural: sinagoga de DuraEuropos.....	113

SUMÁRIO

1	Introdução.....	12
Parte I		
	Capítulo 1: O COMUNICÁVEL.....	19
1.1.	O Grafite.....	19
1.2.	O Signo no grafite de Alexamenos	27
Parte II		
	Capítulo 2: UMA TÉCNICA.....	31
2.	Marcas e Rastros.....	31
2.1.	A magia na imagem.....	34
2.1.1.	A mimese na imagem.....	40
2.2.	O cotidiano imaterial.....	43
2.3.	A comunicação dada pela imagem.....	43
2.3.1.	Da forma para o formador.....	45
2.3.2.	O cotidiano da comunicação.....	48
2.3.3.	O impacto da realidade.....	49
2.4.	Da imagem visual interna e a sua externa.....	52
Parte III		
	Capítulo 3: O GRAFITE DE ALEXAMENOS.....	56
3.	Um Trajeto Histórico-Semiótico para a Imagem Animal no Grafite de Alexamenos.....	56
3.1.	Do teatro.....	58
3.1.1.	O grafite.....	61
3.1.2.	Do ambiente.....	62
3.2.	Do disparate.....	65
3.2.1.	Uma Máscara.....	68

3.2.2. Ele chegou.....	69
3.2.3. Do vínculo ao cotidiano	71
3.3. Da borda.....	72
3.3.1. A magia	72
3.3.2. A luta pela minha liberdade.....	75
3.4. Ave Caesar.....	79
3.4.1. Uma defesa.....	81
3.4.2. Uma breve passagem.....	81
3.4.3 Da arena para a parede.....	85
3.5 A mimese da morte.....	88
3.5.1. Prometeu.....	92
3.5.2. O mártir.....	94

Parte IV

Capítulo 4: A IMAGEM NO COTIDIANO.....	98
4. O Grafite de Alexamenos Equino ou Humano Crucificado.....	98
4.1. Alexandre	103
4.1.1. Um Asno?.....	106
4.1.2. O imaginário sagrado no animal?.....	107
4.2. O achado arqueológico.....	115
4.2.1. O quadro do asno.....	117
4.2.2. A imagem da presença	121
4.2.3. O meu espetáculo.....	123
4.3. No circo.....	126
4.3.1. A cruz como espetáculo.....	130
4.3.2. O Messias chegou.....	134
5. CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS.....	147

1. Introdução

Meu mestrado versou sobre os penitentes de Barbalha (CE)¹, uma prática presente no catolicismo popular do Nordeste brasileiro. Para realizar esse trabalho, fiz uma imersão na própria comunidade, através de uma pesquisa de campo. O estudo iniciou-se com uma revisão bibliográfica sobre a religiosidade no cristianismo popular e prosseguiu com a coleta de dados sobre a prática da penitência, na própria cidade do evento religioso.

A análise apoiou-se na transcrição das conversas e em material fílmico, instrumentos essenciais já que os penitentes pesquisados eram ágrafos. Na minha estada na cidade de Barbalha (CE) no ano de 2012, fui em busca desse espetáculo popular que promovia o autossacrifício do corpo como penitência.

A pesquisa ocorreu em uma data diferente da festividade que ocorre na Semana Santa, quando os penitentes fazem da sua prática o costume popular. Por causa do curto prazo para a entrega da dissertação de mestrado², meu interesse pelo tema ficou restrito somente às entrevistas³ nas residências dos penitentes, nas quais insisti em que discorressem sobre o universo da penitência, seus costumes e suas tradições. O curioso é que nas entrevistas sempre era citado o padre José Antônio Maria Ibiapina (1806-1883)⁴, que desempenhou um papel precursor⁵ para essa prática. Dessa forma, o rumo da pesquisa foi sendo, por vezes, desviado pela curiosidade acerca do padre e da tradição da penitência ao corpo na região de Barbalha.

O questionário da pesquisa resumia-se a três perguntas centrais: 1). Por que se faz a penitência?; 2) O que o traz para o grupo de penitentes?; 3). Quando se começa a fazer a penitência?

¹ Os penitentes entrevistados confirmaram que o costume teria sido trazido por um padre para Crato (CE), cidade vizinha de Barbalha e Juazeiro do Norte, ambas no Cariri cearense. Os pesquisados informaram que a prática da autoflagelação foi motivada pela grande seca, que silenciosamente matava muitos homens naquela região. A penitência tinha por objetivo emular a mesma dor que Jesus sentiu ao ser crucificado.

² O espetáculo do autossacrifício do corpo ocorre anualmente na cidade de Barbalha, na Semana Santa. Minha visita, porém, ocorreu em dezembro de 2012, uma vez que a Semana Santa ocorreria no final de março e a entrega do meu trabalho de mestrado e seu prazo máximo ocorreria em junho, o que tornaria impossível a visita à cidade e a elaboração da dissertação nesse estreito espaço de tempo.

³ Foram feitas quatro entrevistas, mas somente foram citadas as duas mais relevantes para a pesquisa, pois o grupo de penitentes, à época, já estava reduzido a poucos membros que ainda praticavam a penitência ao corpo como índice de religiosidade. Alguns dos penitentes entrevistados (mas que não aproveitamos para a pesquisa) não apresentaram envolvimento religioso com a prática; interessavam-se antes pelo valor financeiro investido pelos governos locais para que a prática continuasse viva como tradição em festividade na Semana Santa

⁴ “Padre Ibiapina ordenou-se aos 47 anos, depois de exercer uma carreira de advogado, juiz de direito, deputado nacional no Rio de Janeiro. Nasceu no Ceará, no município de Sobral, em 1806. ” (COMBLIN, 2011, p. 7)

⁵ Padre Ibiapina “foi nomeado vigário-geral da diocese de Recife, porém, depois de três anos, demitiu-se dos seus ministérios, e, com a licença do bispo, foi para o sertão de Pernambuco, onde havia uma forte epidemia de cólera” (Ibidem).

As respostas dadas pelos penitentes não obedeciam ao criterioso modelo acadêmico. Houve até mesmo resultados inconclusivos e insatisfatórios por parte de avaliadores que receberam a pesquisa como submissão de um artigo. Porém, percebi no texto uma leitura ignorada: trata-se da memória da penitência e da flagelação como construção da identidade dos povos colonizados, pois sempre que os penitentes explicavam algo sobre a penitência, atribuíam sua aparição ao padre Ibiapina.

Ao final da pesquisa do mestrado, já com a versão definitiva entregue, o objeto da minha pesquisa não me respondeu à pergunta sobre o princípio desta tradição, que se fundava no padre⁶. Dessa forma, concluí que seria necessário prosseguir com o tema em outra ocasião: foi o que me fez rever todo o trabalho de mestrado. Reli o questionário e as respostas gravadas pelos penitentes e percebi que o tema não havia sido esgotado e mereceria maior atenção no que diz respeito à narrativa que envolvia o padre, um teatro que abrigava certas tradições e o imaginário coletivo das penitências em praça pública.

Para retomar a proposição, teria de envolver-me novamente com o tópico dos penitentes, porém com a leitura focada no padre Ibiapina e em suas missões, dado todo seu histórico formador religioso em dimensionalidade e temporalidade. Iniciaria, assim, a pesquisa em torno somente do padre para trazer, na sua gênese, o motivador do autossacrifício.⁷ Dessa maneira, abordei a pesquisa sobre o padre itinerante. Ibiapina, sendo um letrado e ótimo orador, transmitia o cristianismo aos sertanejos através de um envolvimento aconselhado, sendo reconhecido, dessa forma, como grande orador e salvador pelos sertanejos.

Porém, eu via um espetáculo da flagelação do corpo como recorte do tema a ser analisado, observava nesse espetáculo a comunicação da sua empreitada religiosa, via no modelo teatral o instrumento de transmissão e persuasão, de comunicação na organização popular utilizada. Foi assim que, a partir de um teatro que possivelmente auxiliou a peregrinação de Ibiapina, surge o novo interesse de pesquisa: o envolvimento de uma mística teatral em torno do Padre.

⁶ Segundo Carvalho (2011, p. 26), “Padre Ibiapina é tido no imaginário dos devotos como o precursor destas Ordens que praticam a autoflagelação ou disciplina como forma de alcançar a salvação individual ou coletiva”. (CARVALHO, 2011, p. 26)

⁷ Carvalho (2011, p. 14) afirma que, “penitentes são integrantes de Irmandades (de leigos não oficializados) que se penitenciam com vistas à salvação individual e coletiva, autoinfligindo castigos corporais e/ ou psicológicos (autoflagelação através de chicotadas, dança votiva, mendicância itinerante, longas caminhadas acompanhadas de orações e benditos, privações materiais, entre outras práticas rituais); obedecem a um líder espiritual (Mestre, Decurião); praticam um catolicismo devocional e são agentes de um capo religioso que professa determinada visão de mundo – a salvação pela mortificação corporal e/ou espiritual”. (CARVALHO, 2011, p. 14).

A princípio, analisei os possíveis discursos religiosos do padre no palco de teatro⁸, que explicariam, nos seus itinerários, a possível penitência do corpo. Não encontrei muitas coisas que trouxessem o assunto em torno do padre; teria que buscar em seus itinerários missionários uma apresentação que tivesse sido citada por algum pesquisador ou mesmo pelo próprio padre, mas muito pouco ou quase nada encontrei. Contudo tive a convicção da forma teatral como o motivador de um agrupamento de pessoas, os penitentes, em que era transmitida a moral que motivou o trabalho da organização religiosa em torno das missões. O mistério que me traria a penitência em sua forma ritualizada, deflagrou o interesse pelo tema, ou seja, um postulado em torno do palco nas apresentações em praça pública, organizando os sertanejos.

Nessa organização, supostamente Ibiapina lançava mão de passagens bíblicas. Ao fim do seu discurso para um comércio emergente, Ibiapina promovia o espetáculo da penitência pelo rito da flagelação pública. O palco fomentava essas passagens rituais, transmitidas através da memória oral às futuras gerações de penitentes.

Essa estratégia de Ibiapina, que lança mão de um teatro aproximador com a finalidade de dar apoio à sua pregação, me introduziu na pesquisa do teatro jesuíta para dar suporte ao tema, pois os padres missionários⁹ e o próprio Ibiapina receberam grande influência do domínio jesuítico em suas missões. Os jesuítas organizavam a vida para o trabalho e fizeram do teatro instrumento para a catequese, a exemplo do Padre José de Anchieta¹⁰, que se utilizou dos costumes e dos próprios habitantes indígenas como encenadores das peças, dando a eles inclusive o reconhecimento nas imagens e adaptando uma colonização dos costumes cristãos aos indígenas que povoavam as regiões das suas missões. Havia uma colonização dos costumes sobre as verdades regionais do povo e a conversão das almas e do corpo dos índios nas pedagogias religiosas das passagens bíblicas através de repetições que um teatro catequético jesuíta identifica em seu regulamento, em suas representações.

Diante disso, o estudo também começou a me proporcionar um certo interesse pelo teatro de Anchieta, visto que sua trajetória atravessa a Europa em missões da contrarreforma jesuíta, muito calcada em um teatro medieval com influências cristãs.

⁸ Segundo Hoornaert (1981, p. 11), “o maior milagre de Ibiapina foi o de conseguir uma relativa e passageira organização do povo nordestino atomizado e desarticulado pelo cataclismo do colonialismo”.

⁹ Citamos aqui somente algumas peças: A Vocação Cristã da Mulher, e a peça sem título, da qual se apresenta a “1ª Scena” de uma série de pequenas obras, todas de cunho moral e religioso.

¹⁰ A esse respeito, Comblin nos informa que (2011, p. 8) “os missionários pertenciam a ordens ou congregações religiosas. No Brasil, eram sobretudo franciscanos, capuchinos, redentoristas ou lazaristas. Não havia sacerdotes do clero diocesano. Ibiapina foi uma exceção, um caso único. Isso lhe permitia inventar um método original de missão. Não estava ligado pelas normas de uma ordem ou congregação”.

Munido desse espectro de assuntos que giram em torno de encenações com intenção comunicativa e de catequese, no momento de elaborar esta tese o interesse passa agora a um teatro circular na história do tempo, e com ele me debruço sobre o livro *A História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold. No capítulo “Roma”, encontro meu objeto de estudo e o relaciono a outro recorte que é o “mimo cristológico”. Esses temas tornam-se, a partir daí o centro do meu interesse para o doutorado, porque permitem acesso ao modelo inicial do teatro cristão e seus vínculos modelizantes (BERTHOLD, 2011, p. 167-169)¹¹.

O texto de Margot Berthold (2011) sobre o mimo cristológico principia com uma imagem de crucificação encontrada no período da Roma Imperial, o grafite primitivo de Alexamenos¹². A princípio seria somente uma imagem envolvida num cristianismo primitivo que retrataria a crucificação, descrevendo a passagem religiosa. Porém, ao aproximar-me desse objeto, encontro o centro das minhas inquietações de interesse acadêmico.

Da mesma forma que encontro uma definição nos penitentes em sua via-sacra como desdobramento dos palcos do teatro de Ibiapina, vejo, agora, uma imagem participando de uma religião iconofoba na época de uma Roma Imperial do século I ao III d.C., informando uma das passagens da crucificação no cristianismo. A imagem¹³ me trouxe uma inquietação de pesquisa. Veja que seu tema é muito abrangente, e não é somente o tema de uma imagem¹⁴ temporal que ali encontramos, mas sim um desdobramento do cotidiano e uma arte, mediados por um autor desconhecido utilizando instrumentos do seu tempo para comunicar uma ocorrência.

Assim, o primeiro capítulo que inicia esta tese especulando alguns dados e características do grafite de Alexamenos, pretende traçar um paralelo com um estado de arte que se torna atemporal pela instrumentação original e de sentido constante nesse tipo de linguagem. A princípio, é necessário entender e comparar manifestações polarizadas entre o grafite clássico da Roma Imperial e o grafismo primitivo que remonta a eras longínquas, procurando aproximações com o objeto deste estudo como resultado de uma imagem. Não nos apegaremos na simbólica dos objetos, através de teorias da arte ou da sociologia das

¹¹ Padre José de Anchieta teve contato, em seus estudos na Europa, com um teatro medieval e humanista.

¹² Segundo Yuri Lotman (2000, p. 168), “a possibilidade da duplicação é uma premissa ontológica da conversão do mundo de objetos em um mundo de signos: a imagem refletida da coisa está arrancada dos seus vínculos práticos naturais para ela (espaciais, contextuais, de finalidade etc.) e por isso pode ser incluída facilmente nos vínculos da consciência humana”.

¹³ Segundo Belting (2014, p. 23), “o conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis de separar, embora sejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes”.

¹⁴ O grafite de Alexamenos foi encontrado numa parede da Colina Palatina. É uma imagem da cabeça de um asno e o corpo de um homem crucificado, que contém a seguinte expressão: “Alexamenos adora seu Deus”. A imagem remonta a uma data entre o século I e III d.C.

significações simbólicas, mas nos ocuparemos de eras diferentes que atrelavam à imagem antropológica nos estados oníricos do imaginário. No segundo capítulo, iremos propor algumas leituras de um espetáculo romano, como mimese religiosa na repetição de um ato, neste caso a crucificação, comunicando os temas. Na terceira parte, falaremos sobre a imagem do animal, e por fim, na quarta parte, nos focaremos sobre os mártires cristãos.

O trabalho se dividirá em quatro partes. Na primeira e segunda parte, far-se-á o paralelo do grafite (arte) e do grafismo (imagem), nas interdisciplinaridades que ambas nos permitem encontrar com relação a manifestações comunicativas presentes em intervenções como o grafite, recorrendo à arqueologia e à antropologia da cultura para estudar a imagem que se revela como leitura e comunicação de um cotidiano. Nesse primeiro capítulo serão citados alguns sítios arqueológicos repletos de imagens tribais, e empreenderemos a observação de certos traços culturais e intenções produzidas nas diversas culturas, tempos, verificadas em análises etnográficas, etimológicas, antropológicas, sociológicas etc., sem pretender, é óbvio, a exaustão dessa visada. Serão apresentados apenas materiais de interesse que têm a ver com o núcleo imagético, observando sua característica de culto em determinados ambientes. Citaremos, entre outros, autores que tragam estudos a respeito do sítio da serra da capivara¹⁵, por exemplo¹⁶. Adianto que estive presente ao local, e obtive certos conhecimentos e impressões que me permitem compreender as imagens constantes no local como uma espécie de percepção, tradução, representação e comunicação do cotidiano através dessa arte.

Na terceira parte e quarta, iniciaremos falando sobre uma Roma Imperial a partir do século I até o III d.C. Não faremos uma análise histórica sobre as ocorrências cotidianas dos períodos de Roma, nos limitaremos a apenas alguns episódios do período clássico, para trazermos uma evolução dos anfiteatros, teatros e circos, a fim de nos aproximarmos da ideia de espetáculo e da mentalidade envolvida em manifestações semelhantes à do objeto principal desta tese: o Grafite de Alexamenos. Na última parte do trabalho, nos focaremos nos mártires e no símbolo da crucificação. Para isso, teremos que tratar dos eventos que envolva o cristianismo primitivo que faz parte e oferece características muito próprias à imagem do

¹⁵ “No coração do chamado Polígono das Secas, onde o sertão semi-árido se torna mais severo, onde a caatinga se funde com o cerrado e as irregularidades climáticas do Nordeste se fazem sentir com mais força, existe uma fronteira geológica, ponto de encontro entre os planaltos, localmente chamados chapadas, que forma a depressão periférica do médio São Francisco, o mais importante rio do Nordeste. O contato entre as duas formações é marcado por uma cuesta, imensa linha de paredões verticais de rara beleza. Conhecidas como serra da Capivara, essas chapadas marcam o limite do Parque Nacional, que toma seu nome e que ocupa uma superfície de 130.000 ha na bacia sedimentar Maranhão-Piauí.” (PESSIS, 2003, p. 27)

grafite. Por fim, como já mencionamos, cairemos em investigações que tratam dos mártires cristãos como encenadores de um teatro no mimo cristológico citado por Berthold Margot (2011).

Desta forma, iremos buscar nas convergências de movimentos surgidos no cotidiano da época em que foi produzido o grafite de Alexamenos, para poder nos dar pistas de intenções comunicacionais do grafite. O grafismo como técnica operada no meio que é a parede, nos parece oferecer apelos da comunicação, uma simbologia que envolve, em mítica, a imagem do animal e, por fim, um teatro simbólico nos mártires cristãos como espetáculo próprio da nova religião cristã. Dessa forma, a intenção é investigar percepções produzidas pela observação do seu artista no grafite de Alexamenos como elemento e movimento que comunica sua arte.

Parte 1

Capítulo 1: O COMUNICÁVEL

1.1. O Grafite de Alexamenos



Figura 1: (GUARRUCCI, 1857, p. 5)

O termo “grafite” deriva do italiano *graffitto*, que significa rascunho, rabisco. É desde tempos antigos, que o grafite designa pinturas ou desenhos nas paredes e muros, implicando expressão. Sua técnica e objetivo preveem a ação do homem através de entalhes e pinturas de símbolos com a finalidade de enfatizar significados de certos objetos, procurando manter sentidos comunicantes na imagem gerada. O grafite, *per se*, delineia um imaginário a partir de uma técnica, e seu resultado é a memória desse mesmo imaginário. O grafite do qual trataremos é o de Alexamenos, encontrado¹⁷ na colina Palatina e produzido na época da Roma Imperial. A datação dessa obra é incerta, porém há um consenso entre pesquisadores que acreditam que ela tenha sido realizada entre os séculos I e III d. C. Há versões de estudos e análises que definem a imagem desse grafite como um objeto singelo, outras acreditam tratar-se de uma sátira¹⁸ ou paródia,¹⁹ indicando que retrata e comunica um mimo,²⁰ aproximando comunicação e arte na intenção de quem o produziu. A partir de um texto conduzido por Berthold (2011, p. 167-169) que sua interpretação de que o grafite de Alexamenos representaria um escravo²¹ ou mesmo “uma garatuja primitiva,”²² essa autora trata dessa imagem na referência a um teatro cristão: no mimo cristológico. “O mimo não fazia diferença

¹⁷ O grafite de Alexamenos foi descoberto em 1856, na colina Palatina de Roma. É a imagem mais antiga que se tem da crucificação de Cristo, apesar de a fisionomia do crucificado não ser a de um homem.

¹⁸ Palavra de origem latina, substantivo feminino. A sátira irônica torna-se livre das composições que seguem determinada ordem instituída em uma época. Poemas satíricos são exemplos claros da sátira como artifício de ridicularização. Uma das intenções contundentes desse tipo de estratégia estética e de comunicação é o desejo de provocar mudanças na ordem institucionalizada e constituída.

¹⁹ “Paródia” é uma palavra de etimologia grega e basicamente trata-se da recriação de uma obra já consagrada tentando distorcer os fatos dessa obra a partir de uma nova interpretação. Uma das características mais comuns observadas na paródia é a sua potência de realizar-se como uma cópia burlesca e caricatural.

²⁰ Segundo Dezotti, as paródias serviam-se de uma teatralidade não oficializada. “Sabe-se que à margem do teatro oficial, subvencionado pela cidade, que lhe garantia espaço e tempo fixos para as representações dramáticas, integradas a rituais religiosos, existiam na Grécia inúmeras variedades de práticas teatrais que, embora não contassem com o apoio oficial, gozaram de enorme prestígio entre os antigos. Contudo, pouca documentação nos chegou sobre elas, devido não só ao fato de serem marginais, mas também ao fato de serem marcadas pela improvisação. Exemplos dessas representações são a farsa megárica, a farsa fliácica e o mimo, três formas dramáticas de origem dórica que acabaram exercendo enorme influência na estruturação da comédia antiga” (DEZOTTI, 1993, p. 37).

²¹ “Cabe conjecturar que Alexamenos era um escravo a quem outros ridicularizavam por ser cristão. A máscara do asno, símbolo da sátira cômica desde a mais primitiva Antiguidade, sugere que o *graffitto* seja baseado num mimo cristológico, no qual o intérprete de Cristo tenha tido que usar uma máscara como símbolo evidente de escárnio” (BERTHOLD, 2011, p. 167).

²² “Essa garatuja primitiva, que data do século II ou III, representa a paródia de uma crucificação” (BERTHOLD, 2011, p. 167).

entre parodiar os deuses antigos e expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé. [...]. Parodiava aquilo que não se conseguia entender” (BERTHOLD, 2011, p. 167).

Observamos que o grafite recebe diferentes interpretações, como é o caso de Welborn (2012), que nos leva a crer por esse grafite que Alexamenos teria feito a imagem para saudar o cristianismo, cujos simpatizantes, na época, eram perseguidos por exercerem a sua crença. Welborn sugere isso porque, na imagem do grafite, há a inscrição em grego: *Αλεξαμενος σεβετε θεον* (“Alexamenos adora seu Deus”). Em sua tese, Welborn lança a hipótese de que a imagem estava gravada na residência do imperador romano Calígula (12-41 d. C.), numa parede da escola de pajens, escravos preparados para atender à casa do imperador, educados para servir ao império. Calígula e a arte parietal, pinturas ou outras manifestações artísticas expressas em paredes são contemporâneos. Welborn, acredita que o grafite de Alexamenos tenha sido uma alusão à adoração da religião cristã e que sua inscrição em grego (*Αλεξαμενος σεβετε θεον*) significa justamente a condenação pela inscrição na imagem em perseguição a Alexamenos por sua crença religiosa no cristianismo. Welborn, e Berthold, seguidos por suas hipóteses, fazem com que nosso interesse no grafite de Alexamenos, incorpore uma discussão para nós, desenvolvendo em ambos, parte dos seus conceitos.

O grafite de Alexamenos, é visto por nós como um meio de comunicação, relacionando-se com o entorno popular cotidiano no entorno das cidades Romanas. Vemos suas várias ocorrências de procedimento fazendo parte de um mesmo período histórico, em que imagens parietais abundam, por exemplo, Pompeia, exercendo a comunicação de fatos e eventos do cotidiano da cidade. Uma autora brasileira que desenvolve muito bem o tema dos grafites em Pompéia e nos gladiadores, é Garraffoni (2005). Temos sua grande contribuição no tema do grafite voltado ao estudo dos seus cotidianos. Ela afirma que encontraríamos nos grafites parte das convenções sociais.²³ Segundo a autora, a expressão pelo grafite manifestaria “experiências, expectativas, relacionamentos, informações, gostos etc. do cotidiano popular”. Dessa forma, ela nos permite compreender o grafite daquele período como um fenômeno da cultura popular,²⁴ que se assume, entre outras coisas, uma estratégia de comunicação de vanguarda nos primeiros séculos da nossa era.

²³ Demonstraremos no segundo capítulo o cotidiano dos espetáculos dos gladiadores, visto que seus jogos permitiriam ao gladiador escravo, além de uma possibilidade de liberdade, uma ascensão social, que o lutador almejaria pelos jogos. Além de jogo, esse espetáculo é visto como culto às imagens.

²⁴ Para Feitosa (2005, p. 76), “a expressão cultura popular surgiu no século XIX, na Europa, como questionamento ao modelo holístico de cultura, baseado na noção de uma cultura única e geral para toda a sociedade”.

Se concordarmos com a autora, Alexamenos comunica em seu grafite, o executar no registro em uma cena²⁵ do cotidiano, simbolizando seus efeitos mais significativos, ganhado como força no dia a dia da nova religião cristã que começava a se espalhar por Roman nos primeiros séculos da nossa era. Assim, é possível especular, nesse caso, que haja um processo popular de produção de leitura do cotidiano, que aponta para uma trajetória de comunicação própria distante das interpretações e produções estéticas feitas pelas ordens institucionais de uma Roma Imperial, que desenvolvia muito a sua *téchne* pública.

Os grafites de Pompeia, que Guarraffoni (2005) aponta nos gladiadores, nos proporcionam embasamento para verificar potências contidas no grafite de Alexamenos localizado próximo aos eventos sociais romanos. Quando a autora interpreta em Pompeia seu alvo de estudos possibilitados pela conservação de seu entorno devido às lavas do vulcão Vesúvio que tomaram a cidade, vemos que a autora encontra nos grafites imagens conservadas dando o embasamento de estudo. Lembramos que Pompeia faz parte do território do Império Romano.

Outra leitura que trata dos grafites parietais em Pompéia, é Lurdes Conde Feitosa (2005, p. 59),²⁶ onde ela encontra nas inscrições²⁷ comuns²⁸ mensagens de relacionamentos e sexo no cotidiano romano. Seu estudo, Feitosa (2005) possibilita compreender o suposto comportamento social do homem comum nos arredores da Roma Imperial. A autora percorre a arte parietal e dá importância ao tema como manifestação popular. É importante destacar a interessante diferença entre as manifestações populares através dos grafites remanescentes em muros e paredes de Pompeia e as pinturas oficiais encontradas na cidade, nas quais sua arte seria dirigida como comunicação oficial.²⁹

Entre outras coisas, Feitosa (2005) atenta que o grafite assume uma característica pertinente à velocidade na comunicação temporal, sendo utilizado como parte das linguagens

²⁵ Belting (2014, p. 32) afirma que “a própria produção de imagens é um acto simbólico e, por isso, exige de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual cotidiana”.

²⁶ Quando a autora busca, nos grafites e letras segundo ela: “essas inscrições em letras comuns são chamadas de grafites, derivadas de *grafium*, instrumento utilizado para o seu desenho”. (Feitosa, 2005, p. 59),

²⁷ “A palavra ‘inscrição’ tem origem na expressão latina *inscripto* – ação de escrever sobre algo – e é utilizada, em tempos modernos, para caracterizar um texto entalhado, gravado, traçado ou, de outra maneira, estampado sobre uma superfície durável como pedras, metais ou cerâmicas, telhas, vidro, reboco de muros, mosaicos *tesserae*” (FEITOSA, 2005, p. 59).

²⁸ Feitosa divide as inscrições romanas em dois tipos: as monumentais, que serviriam para decretos e ações oficiais; e as comuns. As comuns, que nos interessam aqui, são “escritas em letras cursivas, utilizadas pelo povo para registros de fatos do cotidiano. Anúncios, recados, insultos, sátiras a políticos, declarações e querelas amorosas estão entre os temas frequentemente registrados” (FEITOSA, 2005, p. 59).

²⁹ Os mosaicos ou pinturas para decorações refinadas, é discutida por Da Silva “acerca do mosaico como *techné* ou *ars*, ou seja, como uma técnica de decoração de interiores que comportava um alto nível de especialização, cumpre observar de antemão que os mosaicos eram, decerto, peças utilitárias, mas, antes e acima de tudo, decorativas, pois seu emprego visava a agregar valor estético aos ambientes construídos”. (Da Silva 2016, p. 2),

técnicas e locais apropriadas para dar rapidez e amplitude na disseminação de informações de interesse popular e às vezes escondido dos olhos da oficialidade. Isso ante um Estado que divulga sua arte e produz sua comunicação oficial em espaços monumentais reservados ao público em geral, já que o grafite assume velocidade própria, restringindo sua escrita aos espaços mais fechados, descrevendo, na sua arte, um cotidiano de homens comuns para homens comuns.

Incorporamos seu estudo ao de Garraffoni (2005), em que ambas mantêm o olhar sensível aos grafites igualmente importantes para a nossa análise de Alexamenos. Percebemos que Guarraffoni (2005) trata acerca do cotidiano dos gladiadores, em seu “esforço interdisciplinar” de diálogo entre a História e a Arqueologia, pretendendo obter uma melhor compreensão de relatos dos grafites privados. Garraffoni, encontra na rixa da cidade de Campânia, ocorrida entre os séculos I e II d. C., um registro também da literatura, relacionando seus fatos históricos e o relato arqueológico conectando sua imagem do grafite e leitura que complementaria um no outro. E é também no grafite de Alexamenos que vemos um cotidiano no nosso objeto de estudo, observando o alcance da sua imagem.³⁰ Os grafites dividem o estudo de Guarraffoni, nas suas pinturas e inscrições.³¹ Nelas, uma arte preenche várias paredes de Pompeia, trazendo, na sua especificidade, o olhar popular sobre a sua própria vivência cotidiana. Mesmo que apontem uma polaridade entre a arte estética oficial, dada por pinturas, mosaicos, esculturas e outros localizados em espaços públicos do império, compreendemos que sua finalidade é de expandir nosso estudo. Mesmo que o nosso objeto seja uma arte popular interessada no cotidiano romano, sua representação fechada no grafite

³⁰ Segundo Guarraffoni, seus registros tratam de “uma discussão sobre o cotidiano romano da cidade da Campânia, suas incertezas e conflitos, tendo em vista a rixa de torcedores ocorrida no anfiteatro de Pompeia no ano de 59 d.C.” (GARRAFFONI, 2005, p. 151). O texto sobre a rixa de campanha é estudo de Guarraffoni (2005). Sobre sua literatura, temos no historiador romano Cornelius Tácito em seus Anais (livro XIV, capítulo 17), nos quais faz a leitura histórica e relata o fato. Cornélio Tácito (55-120 d.C.) foi orador, político e historiador romano. O livro que iremos citar deste autor são os Anais, um dos principais de sua obra completa. Nele, encontramos o relato da perseguição dos cristãos pelo imperador, tema a ser tratado a partir do nosso segundo capítulo.

³¹ Pinturas e inscrições dividem a pesquisa da autora Garraffoni (2005). Como discute o cotidiano em Pompeia, as duas técnicas permitem que ela confira variadas expressões em seu sentido particular. O enfoque da pesquisadora recai sobre o grafite, que tem como principal autor aquele que descreve, no grafite, o momento histórico do cotidiano. O estudo proposto por Garraffoni só pôde ser desenvolvido e obter êxito porque, como já dissemos, Pompeia é considerada um sítio arqueológico que manteve traços e vestígios de experiências humanas parcialmente preservadas em pinturas e grafites presentes em seus restos arqueológicos conservados pelas lavas do Vesúvio. Por outro lado, há em trabalhos do historiador da antiguidade Tácito o relato de um conflito de gladiadores em Pompeia, que coincide com o grafite “a rixa do anfiteatro”, representado em uma das paredes do sítio. É no documento escrito por Tácito, os *Anais*, no livro XIV, cap. 17, que Garraffoni consegue localizar o tema da “rixas” encontrado no grafite. Segundo a autora (GARRAFFONI, 2005, p. 153), a arte parietal e o grafite são pouco valorizados, pois tradicionalmente são empregados para ilustrar a descrição do historiador romano. Dessa forma, a intenção da autora seria valer-se do estudo histórico do documento, mas sem considerá-lo hierarquicamente como objeto principal de conhecimento, tornando-o assim mais um instrumento que caminha em paralelo à expressão do grafite para lançar luzes e percepções a respeito do cotidiano em Pompeia.

elabora uma rústica arte parietal nos grafismos que desdobravam a magia da comunicação na imagem.

Se observarmos as artes oficiais, em pinturas, ou mosaicos etc., suas artes haviam suas características que as diferenciam dos grafites: a princípio, sua aplicação nas paredes,³² dadas suas sete camadas, reproduzindo interesses estéticos em locais públicos para o seu longo alcance; era ela uma arte com necessidade das exigências contemplativas do Estado. São inclusive pinturas públicas de destino político que definiam Roma. Nelas, vemos o interesse Romano, resumindo o seu embelezamento público com imagens. Vemos sua arte memorável decorando monumentos transformando homens, com seus objetos, nas artes formadoras de sentido.³³ Assim, compreendemos a diferença nos grafites de Alexamenos, que ocupava os espaços privados, dada por uma arte particular, no cotidiano popular, elaborada por seu artista, mas nem por isso, deixa de expressar uma intenção ideológica no ideal oficial.

Para compreender seu efeito particular, vemos por sua vez, nas inscrições parietais populares dos grafites em Pompeia também seus pequenos tamanhos e desigual das pinturas públicas e, devido ao seu tamanho diminuto, faziam com que seu observador tivesse de aproximar-se para olhá-las de perto a fim de informar-se de determinado assunto nelas contido. Seus grafites não eram algo “impulsivo, imediato e espontâneo” (GARRAFFONI, 2005, p. 155). Para se produzir o grafite, seu único objeto disponível a essa finalidade era o *grafium*, instrumento utilizado na elaboração do seu desenho, cuja ponta dura permitia que o desenho e o seu entalhe na parede oferecessem um delineamento da forma, que trouxesse, pelo sulco entalhado, o formato desejado da imagem. “Esse traçado sobre as paredes, chamado em latim de *graphio inscripta*, era a maneira mais comum e frequente de as pessoas se expressarem” (FEITOSA, 2005, p. 59). No que diz respeito ao conteúdo, observa-se, a partir dos acontecimentos populares³⁴ registrados no grafite, que a comunicação de sua leitura e percepção das coisas, do entorno e, enfim, do mundo, difere de uma arte oficial.³⁵

³² Segundo Garraffoni, “Era preparada com uma capa de cal e pó de mármore, e os extratos de preparação poderiam contar com até sete camadas, em uma tentativa de refinar a parede” (GARRAFFONI, 2005, p. 153).

³³ Segundo Garraffoni, “Embora tenham existido pinturas portáteis, em geral feitas em painéis de madeira, a partir do século I. a. C. as pinturas passam a fazer parte da estética artística romana” (GARRAFFONI, 2005, p. 153).

³⁴ Segundo Feitosa, dois vocábulos latinos são mencionados com frequência para a análise da composição romana – *honestiores e humiliores* – e suscitaram reflexões de pesquisadores contemporâneos preocupados em compreender o significado que poderiam ter adquirido na sociedade romana. A tradução literal de *honestus* (*honor*: honra, respeito) corresponde àquele que é “honrado”, “virtuoso”, “nobre” e *humilis* (*humus*: o que está no chão), “o de baixa condição”, o comum”, o modesto (FEITOSA, 2005, p. 75).

³⁵ Temos outro autor que também trata dos grafites populares: “Os grafites pompeianos permitem-nos, de maneira única, observar elementos de classe presentes no discurso e visão populares” (FUNARI, 1992, p. 119).

Quando nos aproximamos do estudo do cotidiano, vemos que Funari esclarece o grafite popular, devido à sua base ser fundamentada através do estudo da arqueologia na concretude dos próprios objetos estudados, partindo de um comparativo de suas materialidades, resultando em evidências que poderiam beneficiar o processo de investigação. A arqueologia nos fornece dados que aparentemente não recebem explicação teórica, por exemplo, de classes inferiores de homens em um cotidiano popular, geralmente não anotados em livros de história da época, mais preocupados com assuntos, práticas, experiências da elite. O grafite de Alexamenos é exemplo disso. Para avançarmos na compreensão do seu fenômeno comunicativo, pretendemos promover e explorar a interação entre episódios da história, neste vestígio depositado no tempo. Desta forma, temos o grafite como o trato comunicacional das camadas populares, que rabiscam seus eventos particulares na parede, que vão ganhando contornos públicos, pelos efeitos dos acontecimentos cotidianos, traduzidos por seu artista.

Um estudo dessa natureza, afirma Funari (1992), nos permite abordar as relações comunicacionais e de arte que habitam os grafites como uma linguagem popular — relacionando materialidades, comparando-as e complementando-as — e nos proporciona desvendar outros matizes de pensamento, de mentalidade, de significação, de estética paralela à das elites do Império Romano, que denota, entre outras coisas, um belo histórico em sua funcionalidade.

Devemos inclusive, nos atentar desde sua técnica nas pinturas e os entalhes gravados que já habitavam paredes registrando a intenção do homem em se comunicar e, ao que se dava por muitas vezes em ambientes de culto, como os que havia nos períodos arcaicos, habitando suas linguagens, sugerindo significados ou não neles, que, em alguns casos, poderiam ao certo, alterarem o estado onírico do homem³⁶.

Se suas produções em faces comunicacionais alteram uma realidade comunicante através das imagens em seus ambientes, dadas em uma “segunda realidade” — teoria especulada pelo estudioso Ivan Bystrina (2009) — vemos sua constituinte de aspectos culturais, explicando por seus fatos sua própria realidade. Quando o ser humano se reúne na busca de um mesmo objeto que traga o seu sentido comum de culto, dado uma reunião de pessoas em torno da mesma imagem, veríamos o seu signo no seu possível ícone³⁷.

³⁶ Acreditamos que esse estado de consciência possuía a capacidade de fazer convergir pensamentos no simbolismo das suas realidades. Instituir cores, objetos, sentidos e esferas simbólicas cria uma segunda realidade no percepto humano.

³⁷ Falaremos sobre ícone adiante. Será comentado no último capítulo sobre e os sepultamentos cristãos.

A teoria de Bystrina não se restringe ao indivíduo, mas prevê a transformação do grupo. A produção de imagens que procuram explicar a realidade pessoal de quem as criou altera, de certo modo, o estado do outro. Dessa forma, a criação popular de imagens foge ao controle imposto por signos rígidos do interesse de uma Roma imperial, trazendo uma comunicação subjetivada de acontecimentos espetaculares entalhados nas paredes com potência de estimular a leitura e pensamentos de grupos e indivíduos diferentes do *status quo*.

O domínio do imaginário, se regido pelo controle das imagens nessa segunda realidade, altera a interpretação de uma compreensão simbólica do todo por um indivíduo, que utiliza dessa comunicação para se relacionar com o grupo. Se uma pessoa que retrata um grafite, ao exemplo da crucificação de Cristo, sendo ele um cristão, nunca fará o seu desenho escapando à sua realidade e muito menos à sua intenção simbólica; aliás, criara para si e para o grupo sua realidade comunicada. É como poderíamos supor, visto a segunda realidade que citamos, seja como a aquisição de certos domínios de realidade, que se convergem como seus padrões. Esses padrões explicam suas direções comunicadas, dando no seu comunicador algo intencional. Algo que poderíamos supor como: “Na luta pelo domínio e controle das imagens, a relação entre a imagem e o meio desempenham um papel crítico” (BELTING, 2014, p. 47).

Assim, a expressividade do homem popular, mesmo transmitindo seu interesse, não escaparia da confirmação de uma realidade possível comunicante e comunicável, dado sua única função na imagem do grafite. A ação popular de comunicar — que nos interessa como esfera de movimento partícipe do fenômeno cultural a ser tratado nesta pesquisa, ou seja, a ação de comunicar através do grafite, de Alexamenos inclusive, realizada, por sua vez, em seu meio específico, a parede, utilizando seu instrumento apropriado — possibilitaria, portanto, o imaginário incorporado pelo seu repertório comunicante.

Se as ações empenhadas por seu artista na confecção do seu tema no grafite, alerta reações emotivas, transformando o ambiente por desejos desconhecidos por atos conhecidos de um público, estimulando o inconsciente particular no consciente público, chegando a revelar pela imagem, segredos privados a um saber público popular, mesmo que impotente, tendendo a se tornar tão potente quanto a ideia mental da via-crúcis tomada como imagem em que a cruz comunicacional se confunde no grafite de Alexamenos. Desta forma, veríamos que o grafite de Alexamenos, mesmo com seu aspecto particular, amplificava a vocação seu artista, comunicando sua arte.

1.1. O signo no grafite de Alexamenos

Quando tomamos por decisão este estudo pelo grafite de Alexamenos, o nosso intuito foi de comparar os movimentos elucidados pela percepção do seu artista e sua comunicação, ao imitar algo presente a ele³⁸. Desta forma, o grafite não estaria presente na parede se sua função fosse apenas o seu desenho; devemos observar que ele poderia imitar ou reproduzir um cotidiano. O imaginário de um tempo, estado, coisa, situação material ou imaterial só é possível representar pela transferência de uma imitação do seu sentimento pelo artista expressada em sua arte que, por sua vez, imita certa realidade, conduzindo a imagem a certa experiência, como o certo instante do seu contato. A imagem que refaz sua localização temporal não a imita, mas a expressa, distribuindo-se por objetos comunicantes como o grafite, adequando seu simbolismo à identidade de relacionamento cultural e pertencimento de uma linguagem compreensível.

Frisamos que a imagem do grafite de Alexamenos é única. Desta forma, teorizar sobre ela sem sua investigação cotidiana dentro seu contexto semiótico iria além de dificultar sua investigação, traria o prejuízo em seu retrocesso se a intenção somente fosse concluída a imagem observada ao olho nu. O grafite de Alexamenos, assim, dimensiona o nosso interesse, porque vemos nele a crucificação de um ser humano com cabeça de equino na empatia de Alexamenos pelo crucificado, algo único, não convencionalizado por outros grafites.

Desta forma, quando pretendemos compreender seu cotidiano para nos aproximar do grafite, vemos através de pequenos relatos nos espetáculos romanos, um certo espanto da cruz e em suas crucificações pelos cidadãos ou não romanos. Compreendemos que só a ideia da crucificação de Cristo, não daria o seu devido amparo deste símbolo na imagem no grafite, visto sua temática nos primeiros séculos da nossa era envolvendo a cruz. Porém, quando o tema é cristianismo e os cristãos, dispomos de uma preocupação religiosa se envolvendo nas camadas populares. O mesmo ocorre com seus espetáculos de condenação, dado nos episódios das perseguições aos cristãos, vemos seus textos conservados e evidentes. Mesmo que nos restaram pequenos textos encontrados em autores como Tácito³⁹ e outros autores pagãos, podemos compreender uma empatia a crucificação, ou por outro lado, adentramos no objeto amparado por seus mártires cristãos. Ambos poderiam estar presentes na tradução do seu artista, pela imagem do grafite de Alexamenos. Porém, quando vemos uma proximidade

³⁸ Indiquemos duas eras em que o grafismo apresenta imagens com propósitos diferentes. Há um momento em que o grafismo trabalha a imagem com intenções mágicas e outro em que a imagem ganha tratamento artístico, e o seu realizador, além de revelar preocupações estéticas, procura resolver, em sua arte, angústias e intrigas pessoais; faz sondagens de sensações, sentimentos, pensamentos próprios e alheios; propõe a revelação de intenções passadas, presentes e/ou futuras etc. Porém, é claro, nem sempre o grafismo com fins artísticos cria imagens que correspondam ao núcleo do que se pretende expressar, comunicar ou materializar.

³⁹ Em sua obra *Anais*, livro XV, cap. 44, Tácito traz passagem sobre a perseguição dos cristãos, assunto que iremos tratar no segundo capítulo desta Tese.

de rostos, Alexamenos e o crucificado comunicam uma sintonia pelo olhar; compreenderíamos também sua proximidade de saudação, desde o gesto comum de saudar.⁴⁰

Bem, acerca da imagem misteriosa do homem com cabeça de equino sendo crucificado, surge uma primeira questão: poderia Alexamenos, na imagem, haver representado uma proximidade com o Homem-Deus?

A ideia de um homem-deus ou de um ser humano dotado de poderes divinos ou sobrenaturais⁴¹ pertence, essencialmente, ao período remoto da história religiosa, no qual deuses e homens ainda são vistos como seres de uma ordem muito semelhante, que ainda não foram separados pelo abismo intransponível e que, para o pensamento posterior, se abre entre eles. (FRAZER, 1982, p. 53)

Para relacionar se há a ideia da magia na imagem, nossa tentativa foi comparar entre o grafismo e o grafite de Alexamenos, observando, como hipótese a ser desenvolvida em outro percurso, que a imagem de culto, em um grafismo primitivo, talvez seja o desdobramento e totalização do objeto cultuado se entregando por completo e ambientado no próprio culto. O grafite de Alexamenos, por outro lado, é possivelmente uma representação de um cotidiano social, religioso, teatral⁴², por sua mimese. Em sua imagem, são questionáveis se suas razões serviriam para o seu culto, dada a sua localização, o período da sua arte e uma percepção do movimento de arte.⁴³

Se, ao lado da Colina Palatina, onde foi encontrada a inscrição do grafite de Alexamenos, havia o Circo Máximo — local onde os romanos realizavam apresentações sangrentas com animais, corridas de cavalos e homens, desafios perigosos de técnicas de acrobáticas —, a imagem do ser humano com cabeça de animal crucificado não estava somente relacionada a um culto, mas também ao seu possível espetáculo.

Porém, sabemos que nesse mesmo local⁴⁴ eram organizados espetáculos em que se queimavam cristãos e que também havia corridas de cavalos, então poderia haver aqueles que adoravam o mito do Deus-homem e outros que torceriam por uma corrida. Em ambos,

⁴⁰ “Saudar, Salvar, Cumprimentar, pertencem a um longo patrimônio mímico, outrora religioso e depois profano, prerrogativas dos Soberanos, alto Sacerdócio, os senhores das terras e das gentes, representantes dos Deuses de ilimitado poder. A nossa maior percentagem irradiou-se de Roma, invocação da Deusa Salus, Saúde, filha de Esculápio, quae matutina est Salutatio. Saudar era pedir que a deusa Salus protegesse o amigo interlocutor. O instintivo movimento do braço, elevando-se, com a mão agitada, ainda guarda a forma ritual dirigindo-se idealmente ao altar ou aos Céus, onde as divindades vivem” (CASCUDO, 1987, p. 131).

⁴¹ Se falamos em homem-deus, Frazer (1982) nos diz que, antes de Cristo, era comum estabelecer-se a relação de um homem comum com um deus encarnado na figura do feiticeiro, por exemplo.

⁴² Espetacular.

⁴³ Trataremos, inclusive, sobre sua nulidade de culto, através da descrição do padre jesuíta Raffaele Garrucci, responsável por encontrar o grafite em escavações arqueológicas.

⁴⁴ *Circus Máximo*.

compreendemos que a crucificação só torna seu fato religioso quando seu espetáculo da via-crúcis dimensiona sensivelmente os seus primeiros membros que imitam o trajeto mental, tendo em seu a mítica em torno da crucificação. Alguns teóricos como Grandazzi, vê nas corridas do *circus*, que havia “logo após a corrida de cavalos, que acontece no Campo de Marte, um dos cavalos da parelha vencedora é sacrificado ao Deus Marte” (GRANDAZZI, 2010, p. 150). Desta forma, apoiado em sua hipótese, o animal também é sagrado, o que nos levaria a supor sua cabeça animal no grafite.

Portanto, se levarmos em consideração a possibilidade de ocorrerem esses eventos em todo o Império Romano, os espetáculos obedeciam à prática sacrificial, que distribuía ações e participação popular observando e respeitando suas ritualidades. Embora ainda morte dos cristãos não tivesse, para os não cristãos, a conotação de sacrifício, seu expectador cristão atento, somente observaria o desfecho do sacrifício como uma proximidade religiosa.

Dessa forma, por ora, ainda de maneira titubeante, percebemos que dois eventos marcantes no imaginário do cotidiano de Roma podem ter se fundido no grafite de Alexamenos, dando na imagem de um homem com cabeça de um equino sendo crucificado. Iremos expandir o texto sobre os espetáculos da Roma imperial no segundo capítulo, demonstrando sua obediência ritual.

PARTE II

CAPÍTULO 2: UMA TÉCNICA

2. Marcas e Rastros

Ao separarmos a história por ciclos, tendemos a vê-los como um aperfeiçoamento da evolução humana em termos de técnicas e ferramentas. Temos a transferência de uma técnica que se dá pela plenitude do seu uso comunicado, aperfeiçoado e substituído por outra evolução material. Dessa forma, ver-se-ia, na evolução das técnicas, o homem transmitindo e constituindo suas linguagens em novos signos e textos⁴⁵ — linguagens comunicativas formando textos criativos, conforme percebe Ivan Bystrina.⁴⁶

Se um princípio e o seu processo nos motivam a discutir o homem em seu pensamento ou em sua reflexão, balizado em descobertas, especulamos que seus ciclos primordiais definem suas imagens míticas que compõem e orientam o núcleo de sua existência cultural e instrumental. Homens racionais incitam a memória do seu imaginário, definem imagens mentais através das quais o inconsciente torna, por meio de grafites ou pinturas parietais, uma comunicação consciente — só para nos atermos aos processos comunicacionais e estéticos que nos interessam para o desenvolvimento do tema desta Tese.

Dessa forma, não é possível falar a respeito da exibição gráfica parietal, não somente a de Pompeia ou a do grafite de Alexamenos, sem tocar em alguns pontos importantes do desenvolvimento das imagens rupestres — a fim de constituir um maior arcabouço informativo, mesmo que condensado, para o melhor conhecimento do nosso objeto de estudos. É necessário, portanto, nos debruçarmos teoricamente sobre o tema sem pretender sua exaustão, cabendo antes uma discussão interdisciplinar.

Vemos o comentário lúcido de Edgar Morin (1975, p. 106), quando cita a expressão gráfica: “a exibição gráfica constitui a aquisição de um novo modo de expressão e de comunicação, que é a primeira escrita”. Quando se aborda o estudo do uso da imagem,⁴⁷ adentrarmos o campo minado de um tempo, em grupos de homens primitivos que, por algum

⁴⁵ Segundo Bystrina (1995, p. 3), “os signos são objetos especiais porque não contêm apenas informações sobre si próprios, mas também informações sobre aquilo que está imanente dentro deles”.

⁴⁶ “Os textos exercem mais de uma função, muitas vezes simultaneamente. Mas, no centro da cultura humana, situam-se, naturalmente, os textos *imaginativos* e *criativos*. São esses os textos de que o homem necessita não apenas para a sua sobrevivência física e mental – que pode também ser garantida pela técnica – mas para a sua sobrevivência psíquica” (*Ibidem*, p. 4).

⁴⁷ Segundo Belting (2014, p. 39), foram “desde as primeiras imagens que o homem formou obras escultóricas ou figuras desenhadas, e escolheu para isso o meio adequado, fosse ele um pedaço de barro ou a parede lisa de uma caverna”.

motivo, fez da arte parietal sua comunicação, por assim dizer. Nesse salto notável da capacidade do ser humano em conectar-se com o tempo, com o espaço, com o mundo, com o desconhecido, consigo mesmo, com o outro etc. A expressão gráfica, constata-se uma coincidência não menos notável que marca o aparecimento das pinturas rupestres. O que é intrigante, é uma comprovação de que ela ocorreu no mundo todo ao mesmo tempo⁴⁸: “pintar as paredes dos abrigos sob rocha e das grutas foi, durante essas épocas, prática realizada em todos os continentes, e os indícios descobertos sugerem que o início dessa atividade gráfica ocorre, aproximadamente, em todo o mundo” (PESSIS, 2003, p. 53).

Eis, portanto, porque as marcas e usos dos espaços demarcados por grafismos⁴⁹ nos motivam a uma busca desse saber invasor das imagens, tradutor de heranças culturais no seu valor imagético. Milênios se conservam no segredo das marcas desses mistérios arcaicos. Fantasiamos em nosso imaginário, compondo paralelos do nosso cotidiano e de nossas realidades vividas transportando essas imagens à luz da nossa linguagem, que alguns autores a nomeiam como arte. Porém, para nós não é cabível e nem pertinente, no entanto, nomear como arte interpretações e transmissões de mensagens realizadas pelas primeiras imagens produzidas pelos seres humanos.

Infelizmente, até hoje não temos como saber se a gênese da imagem parietal rupestre trazia finalidades religiosas ou estéticas de um homem primitivo. Somente temos ciência de que elas possuíam significados e representavam algo. Entendemos como seus primeiros passos de transmissão cultural, como uma nova descoberta no meio de expressão das paredes, sendo às primeiras figuras e inscrições rupestres fossem o que Bystrina lhes confere: “textos instrumentais, cuja função primordial é atingir um objetivo instrumental, técnico e cotidiano, pragmático” (BYSTRINA, 1995, p. 4).

No entanto, há variantes da pintura primitiva, em que figuras e desenhos representam o duplo dos objetos. São corpos e imagens não muito bem definidas conservadas nas paredes de grutas e cavernas, que coletivamente vêm recebendo interpretações que as consideram como manifestações de magia. Quando André Leroi-Gourhan (2007, p. 129),

⁴⁸ Anne-Marie Pessis (2003), por exemplo, nos chama a atenção para uma prática comunicacional estabelecida pelo ser humano em regiões do mundo todo quando ele pinta em paredes em épocas pré-históricas. “Pintar as paredes dos abrigos sob rocha e das grutas foi, durante essas épocas, prática realizada em todos os continentes, e os indícios descobertos sugerem que o início dessa atividade gráfica ocorre aproximadamente em todo o mundo. Essa coincidência leva a se pensar na possibilidade de que alguma circunstância ou necessidade do homem tenha determinado o desenvolvimento desta prática.” (PESSIS, 2003, p. 53). A produção imagética de um artista primitivo não tem preocupação em nomear sua autoria.

⁴⁹ “O grafismo parietal nos revela que é a ligação imaginária com o mundo. Por um lado, a palavra, o símbolo, a figuração vão rerepresentar, incessantemente, ao espírito, na sua própria ausência, os seres e as coisas do mundo exterior e, num certo sentido, esses seres e coisas ficam dotados, a partir de então, de um poder invasor” (MORIN, 1975, p. 108).

afirma que: “a magia está sempre dependente de um sistema de explicação do universo, e as suas propriedades encontram-se sempre ligadas a este aparelho do qual ela dirige o ritmo e a orientação eficaz”. Conforme essa interpretação, imagens parietais de alguns sítios arqueológicos poderiam trazer, condensadas em sua comunicação, o elã durador de uma economia e ecologia das necessidades humanas manipuladas por intervenções de propósitos mágicos, o que poderíamos, inclusive, associar ao cotidiano ao grafite de Alexamenos, quando veremos adiante que a magia estaria contida em algumas classes inferiores no Império Romano.

Se nos lançarmos em busca de uma compreensão da forma e do conteúdo das imagens primitivas, tentando nelas interpretar o que as mantinha como organização, temos de nos referenciar em princípio ao xamanismo, como sugere Frazer (1982), ao explicar que, nessas manifestações, há a economia dos costumes, dando-se em dois tipos de magia: a imitativa e a contagiosa. Na imitativa, são trabalhados os contatos com a natureza quando se experimenta imitá-la para se obter trocas com ela, como na cerimônia da chuva. Na contagiosa, ocorrem procedimentos de encantamento, por exemplo a sedução de corpos em que partes deles são destacadas em imagens, esculturas ou objetos da natureza ou fabricados que são vistos como semelhantes à parte a ser trabalhada e, dependendo das intenções pretendidas para o encantamento, dá-se a magia por contágio. Como pondera Levy-Bruhl (2007, p. 4), “é muito provável que os primitivos tenham algum dia dado forma, por pouco definida que fosse, à representação, mais ou menos implícita, que eles possam ter de sua própria individualidade”.

Quando as imagens criadas com princípios mágicos trazem diferenças em seus “sons”, são nos gestos que seus ciclos míticos as motivam. São totalidades visuais sinceras com o sensível visível, permanecendo acessíveis durante a luz do dia, estando às vezes, reservadas a grutas e cavernas; nesses ambientes escuros, devendo ser auxiliadas pela iluminação do fogo.⁵⁰ O artista-mágico distribui seu conteúdo imaginário por meio das imagens que produz, fazendo com que esse conteúdo trafegue, através do controle manual e dos seus sentidos, em uma linguagem que o aproxima da percepção do comunicável. Ao levar a imagem ao outro, e para o outro, causar o relacionamento no outro.

⁵⁰ Encontramos o fogo no texto de Ostrower (1988).

2.1. A magia na imagem

Quando Ostrower (1988) indica os labirintos naturais⁵¹ como locais reservados à magia, e Mauss (2000) aponta que nesses locais se busca o isolamento. Trata-se também de espaços que podem ser propensos ao consumo de alucinógenos na busca de uma satisfação espiritual.⁵² Em suma, estamos diante de ambientes reservados também ao culto, que não são abertos ou públicos, além de serem iluminados.

O local isolado traz ao mágico e à sua magia sua intimidade na sua prática com o seu segredo manipulador nas mãos. É em local privado que o mistério envolve a obra do seu executor e um frequentador envolvido pela magia e o mistério das imagens. Apesar de Leroi-Gourhan (2007) dizer não ser possível afirmar com certeza que o homem do paleolítico tenha executado uma série de rituais mágicos, por não haver como comprovar ou negar tais acontecimentos pelas suas produções sensíveis, Ostrower (1988) encontra uma proximidade entre a arte e o mágico nas cavernas pré-históricas.⁵³ Para ela, essa hipótese se justifica quando verificamos que as pinturas do homem pré-histórico são encontradas nesses locais ermos no interior das cavernas, bem distantes da sua entrada, ou seja, um ambiente privado. Inclusive, são nessas regiões, a inexistência da interferência da luz do dia e, inclusive foi encontrada sua possível interferência na iluminação destes ambientes pelo fogo, pela gordura animal que se depositou próximos às imagens. Por certo, dariam um movimento que se carrega ao encontro da luz do fogo até à imagem. Vemos que, Ostrower encontra sua hipótese através dos “restos de tochas compostas por musgo misturado com gordura animal” (OSTROWER, 1988, p. 167). Sendo, desta forma, uma necessidade do uso do fogo clarificando dado ambiente, com seu uso manual do homem alertado o seu sentido visual. Seria assim, imagens voluntárias, e não involuntárias que estaríamos tratando assim. Desta forma, as imagens não seriam disponíveis a qualquer um ou a qualquer momento. Suporíamos da mesma forma o grafite de Alexamenos, devido sua proporção, apesar de estar em um local

⁵¹ Os labirintos naturais a que se referem os autores acima são encontrados em grutas e cavernas. São formados por passagens estreitas de grande dificuldade de percurso. Contudo, também há os labirintos de construção humana.

⁵² Segundo Martin: “É importante ressaltar que todos os povos, de todas as culturas, utilizam ou utilizaram algum tipo de droga para rituais religiosos, afastamento do mal, homenagens a divindades, fins medicinais ou como forma de alcançar níveis de satisfação espiritual” (MARTIN, 2013, p. 244).

⁵³ Busco apresentar o termo “pré-história” a partir do tempo e da religião em Leroi-Gourhan. “*Pré-história* é um termo vago que designa em bloco tudo o que se passou desde o aparecimento do primeiro ser de estação erecta até o momento em que a escrita projecta uma vaga claridade sobre o pensamento humano, facto que, para os últimos índios das florestas amazônicas, só intervém no século XX. É tão justificável falar-se de religião pré-histórica como da religião histórica” (LEROI-GOUHRAN, 2007, p. 23).

de grande circulação de pessoas, devido ao seu tamanho, no encontraríamos outra alegação além de um voluntário até de se atentar ao grafite.

Mesmo sendo vestígios encontrados em um passado bem remoto, a pré-história, tratada por Ostrower, comunica suas imagens indicando uma existência de um responsável por executar esses rituais mágicos fora da organização pública, que é designado como feiticeiro.⁵⁴ Ao feiticeiro são reconhecidos dons incomuns e sua orientação mágica é de cunho privado. Escolhido e recolhido em jejum e silêncio⁵⁵, passa a ser afastado de todos os membros de uma comunidade, que o aguarda para que lhe seja comunicado mistérios animistas.⁵⁶ A esse respeito, Bystrina nos complementa: “Em qualquer xamanismo existem viagens para outros mundos” (BYSTRINA, 1995, p. 18). O sonho pode ser a forma extasiada em uma iniciação xamânica. Os labirintos em cavernas, em solidão total, talvez ambiente propício para suas viagens e registro de revelações em imagens. Dava-se sua segunda realidade nos seus factos, aproximando nos êxtases retribuídos no processo de contacto comunicante, manipulando o direcionamento da sua orientação ritualizada ou não, retribuída ao ambiente e a maneira como se obteve suas imagens.

Quando vemos a orientação pelas imagens por seus ambientes, que Joseph Campbell (2010) denomina Lascaux como “a Capela Sistina do Paleolítico”, temos seu testemunho na imagem. Campbell descreve assim o interior deste “santuário”⁵⁷ em uma imagem que destoa das outras, por ter longos chifres que surgem da cabeça de um animal. “É um animal-mago, a manifestação dominante de toda essa visão miraculosa” (CAMPBELL, 2010, p. 247).

Leroi-Gourhan (2007), também trata das figuras de Lascaux, mas não as explica como Campbell, ele somente observa seus traços, como se estivesse diante de uma arte em que estaria implicada, de forma preponderante, uma estética. Leroi-Gourhan (2007) compara, o conjunto de imagens de Lascaux com o cenário do presépio presente na religiosidade

⁵⁴ “Poderíamos sugerir que o artista, tenha sua função separada do cotidiano de um grupo, tribo ou homens, em que, os dons do seu artista, dentre uma função do seu isolamento, se designem à confecção de imagens que decoram as paredes destes ambientes de culto. São qualidades cuja posse distingue o feiticeiro do comum dos mortais. Umas são adquiridas, outras congênicas; umas lhe são atribuídas, outras ele possui efetivamente” (MAUSS, 2000, p. 27).

⁵⁵ Seu recolhimento, segundo Eliade, “o futuro xamã distingue-se progressivamente por um comportamento estranho; procura a solidão, torna-se sonhador, adora vaguear pela floresta ou nos lugares desertos, tem visões, canta durante o sono etc.” (ELIADE, 2000, p. 82)

⁵⁶ Seriam revelações advindas de outros mundos através dos sonhos do feiticeiro. Segundo Bystrina (2009, p. 18). “os primeiros textos imaginativos e criativos que o ser humano produziu e que todas as pessoas vivenciam são os sonhos. [...] Os mitos nos mostram a grande influência que o sonho tem sobre a cultura”.

⁵⁷ A gruta de Lascaux foi descoberta em 12 de setembro de 1940. Nela temos a arte pré-histórica que reveste suas paredes. Lascaux é situado em um complexo de cavernas no sul da França. Sua data se estima em vinte mil anos, em um período Paleolítico. São duas mil imagens divididas entre 364 equinos, a representação predominante neste conjunto, outros animais, humanos e símbolos abstratos.

européia do cristianismo. Mas avisa que, mesmo que possamos ver figuras de animais em Lascaux, como burros, cordeiros e vacas, dentre outros, que também fazem parte do cenário do presépio cristão, à luz de uma percepção sem a leitura mítica que envolve o cenário, não conseguiríamos compreender qual a relação entre o animal e o possível feiticeiro que o desenhou. Ele afirma ainda que é impossível se conhecer os envolvimentos narrativos e míticos que remontam as imagens de Lascaux, da mesma forma que não sabemos hoje, qual a relação da crucificação da cabeça animal e o corpo de homem, no grafite de Alexamenos.

Quando trazemos Leroi-Gourhan (2007), a fim de justificarmos o grafite de Alexamenos, compreendemos o autor quando ele compara os objetos existentes no sistema de crenças religiosas dos homens da idade da rena — que, mesmo provocando dúvidas nos estudiosos, são mais conhecidos que os paleolíticos e são relacionados à arte —, comparando seus objetos nas construções de uma religião cristã, como o crucifixo e o complexo interior das igrejas, se tomados por si sós sem o conhecimento profundo de sua história, vistos somente suas geometrias e formas dispostas, responder a todo um contexto. Inclusive ele pergunta: “Poderíamos imaginar o cristianismo através do testemunho exclusivo dos crucifixos e das imagens das igrejas?” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 133).

Se tentarmos justificar a imagem do feiticeiro de Lascaux, desde o seu local, sua forma representada, sua função, através do seu simbolismo em presente por sua imagem e tratá-la como o informe mítico, faltaria ainda a nós o relacionamento que compunha o ambiente tradutor de uma linguagem em seu culto na imagem, e se sendo privada ou pública, motivando seus frequentadores em sua comunicação, se assim fizessem.⁵⁸

Assim, os ambientes de culto não são definidos pelas imagens neles constantes. A imagem é apenas parte de uma representação maior, que na tentativa de descrever um acontecimento através da manipulação imaginada do seu instante, se apresenta pelas imagens. Em momento primitivo, ela não surge para estetizar seu local ou o seu frequentador, ou mesmo enobrecer uma arte do seu artista ou, por último, encantar em presença. Se seu local se caracteriza como ambiente de culto, por vezes, seu acesso restrito define seu público e hipoteticamente revela para alguns membros, através destas figuras, dado mistério. Assim, é preciso observar essas imagens além da sua estética.

Dessa forma, Leroi-Gourhan (2007) não concebe observar na imagem somente a complexidade deduzida por suas formas. Ele acredita que não é possível responder às

⁵⁸ Cabe a nós também defender a hipótese de que, em um período pré-histórico, as imagens não fossem o suporte dos acontecimentos, conforme as tratamos atualmente. Por vez, as imagens poderiam ter significados não simbólicos, podendo ser, inclusive, a tentativa de um grupo, demarcando através das suas crenças uma expansão de suas conquistas.

implicações existentes em um todo somente por meio da imagem que envolve o seu mito.⁵⁹ Uns afirmavam que o feiticeiro no paleolítico produzia a arte pela arte e outros defendiam que a arte do feiticeiro possuía intenções religiosas comparadas às características da arte realizada por tribos recentes.⁶⁰

A discussão fica evidentemente mal alicerçada se se pretender separar o artista, que apenas criaria formas, do homem religioso, que só representaria deuses. Mesmo nas obras menos figurativas e mais desprovidas de sentido religioso, o artista é criador de uma mensagem; exerce através das formas uma função simbolizadora que penetra mais longe do que a música e a linguagem (LEROI-GOURHAN, 2007, p. 81).

Leroi-Gourhan (2007) nos alerta ainda para uma possível distinção de artistas ao observarmos a qualidade da sua arte. Se as imagens ocorrem em todo o mundo ao mesmo tempo, por que elas diferem na qualidade das suas representações? Se na Caverna de Lascaux há uma maioria de imagens animais e bem poucas que representam figuras humanas⁶¹, por outro lado há grande quantidade tanto de animais quanto de homens nos grafismos que veríamos em exemplo na cidade de São Raimundo Nonato⁶². Por isso, concordo com Leroi-Gourhan na exclusão de uma arte buscando a sua estética, porém, poderia, sim, acompanhar a ecologia e a economia da comunidade em que ela estava inserida. Se cotejarmos as imagens rupestres com as das tribos indígenas atuais, como é feito em estudos comparados, percebemos o mesmo dinamismo no homem da arte rupestre e em um indígena ao retratar no papel a sua própria imagem sem se apegar à sua arte em si, mas à sua representação como um duplo inserido ao meio em que vive e à ordem que emana deste meio, vemos uma arte mimética nos objetos.

⁵⁹ Os mitos são narrativas que organizam os povos, centralizam e distribuem seus pensamentos através do espaço-tempo das narrativas míticas. Cada cultura tem a sua narrativa. “As representações, símbolos, mitos, ideias são englobados, ao mesmo tempo, pelas noções de cultura e de noosfera. Do ponto de vista da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as suas crenças, os seus valores, as suas normas” (MORIN, 2011, p. 139).

⁶⁰ Os partidários desta última visão nos dão aval para percebermos na arte dos indígenas contemporâneos em sítios atuais que habitam, uma relação comunicada com os indígenas primitivos. Segundo Leroi-Gourhan: “Desde o fim do século XIX que se sustentou o caráter religioso da arte pré-histórica; foram sobretudo razões ideológicas próprias da época que dividiram tanto os partidários do homem pré-histórico sem religião, praticante da arte pela arte, como os que defendiam que os Paleolíticos praticavam uma arte mágica, à semelhança dos primitivos atuais” (LEROI-GOURHAN, 2007, p. 81).

⁶¹ Caverna de Lascaux. Na figura 1, podemos ver o feiticeiro e bisão. (CHAUVET, 1996, p. 58). Na figura 2, podemos ver valiosa diversidade de formas animais. Figura 2: grande painel de imagens (ibid., p. 106-107)

⁶² Imagens feitas no próprio local em visita no ano de 2016. Sítio arqueológico da serra da Capivara. São Raimundo Nonato, Piauí. Na figura 3, vemos a predominância das formas humanas. Na figura 3, veríamos somente figuras animais.



Figura 1: O animal-mago. (CHAUVET 1996, p. 38)



Figura 2: “O Painel dos cavalos” (CHAUVET, 1996, p. 60 -61)



Figura: 3. São Raimundo Nonato, PI (Martinez, 2016)



Figura: 4. São Raimundo Nonato, PI. (Martinez, 2016)

2.1.1. A mimese na imagem

Quando citamos uma arte mimética, vemos o seu método como um auxiliar de uma magia por um ritual. É ela que traz o perceptível imitado ou representado seu efeito, fazendo na imagem primitiva a persuasão necessária de suporte. Vemos algo semelhante na mimese que Ostrower encontra pela técnica criadora⁶³. Ostrower (1988) imaginou que, pela complexidade das figuras da arte rupestre e pelos locais de difícil acesso em que foram concebidas, o autor delas — possível feiticeiro capaz de sugerir um pensamento em imagem — possuía “poderes especiais – [e era] liberado de outras tarefas coletivas, talvez até mesmo da caça, para poder dedicar-se à execução das imagens” (OSTROWER, 1988, p. 168). O artista faria parte de uma autoridade econômica ou xamânica da sua tribo, tendo uma posição importante e essencial frente a outras funções. Diante de tal afirmação, Berta G. Ribeiro diz que: “Isso nos leva a pensar nas manifestações estéticas indígenas como um sistema de comunicação” (RIBEIRO, 1989, p. 24). Segundo a autora, o mito que temos em Desâna⁶⁴ que ocorre desenhado no papel entre tribos indígenas do Brasil, trazem seu efeito notável nessa experiência pela tradução da oralidade de povos ágrafos em imagens transcritas no papel. A pesquisa da autora nos permite obter informações sobre a iconografia da arte primitiva que dessa forma entregava os seus imaginários de uma comunicação.

A expressão é individual, mas a ideia é coletiva; isto é, coparticipada por todos os Desâna e por outras tribos da área, uma vez que relata graficamente o enredo mítico. [...] o entendimento do mito desenhado só pode ser alcançado por um público externo à vista do texto, que acompanha os desenhos, narrado pelos seus produtores. Trata-se de uma iconografia religiosa em que o “invisível” é interpretado (RIBEIRO, 1989, p. 69).

Não sabemos ao certo se a imagem precede a fala⁶⁵ ou se a fala precede a imagem, se da fala é que surge a imagem do que se fala ou da imagem surgem palavras que se falam.⁶⁶ Uma imagem mental comunicada por um humano a outro pode se fazer em paradoxo

⁶³ Poderíamos afirmar em Ostrower (1988), sua técnica como ritualidades. As técnicas das imagens acompanham o imperceptível dom do seu artista, revela em seus traços a magia que está na arte.

⁶⁴ No trabalho “A mitologia pictórica dos Desâna”, Berta G. Ribeiro analisa: “a transcrição gráfica de alguns mitos dessa tribo de língua tukano do rio Tiquié, tributário dos Uapés, afluente do alto rio Negro, de autoria dos índios Feliciano Lana e Luiz Lana. Trata-se de uma produção induzida de fora, isto é, por missionários e antropólogos, resultando na transposição de um texto oral para uma ‘narrativa gráfica’” (RIBEIRO, 1989, p. 69).

⁶⁵ Belting, em “O nascimento das imagens”, diz que “o antropólogo André Leroi-Gourhan associa as primeiras figurações humanas à fala. Também a linguagem traz em si uma dupla determinação no acto corporal, ao falar, e no acto social, na comunicação entre corpos” (BELTING, 2014, p. 50).

⁶⁶ Torna-se necessário explicar o trecho por sua linha evolucionista, e não progressista, em uma maturidade humana através da sua consciência religiosa. É como nos apontou Leroi-Gourhan: “Torna-se então desnecessário

na imaginação quando a imagem se introduz em outra mentalmente; ela permanece no interior de um pensamento que a imagina produzir para o outro pensamento, mas não se replica da mesma forma neste outro, somente conseguindo fazer aproximações quando se expõe em suas formas comunicantes na imagem.⁶⁷

A imagem interfere no imaginário de um ser, mas seu controle não é total no imaginário do outro.⁶⁸ O pensamento imagético se dá da mesma maneira; mesmo na ausência da imagem, ele permite vislumbrar a imagem em sua associação com o caminho do seu estado desdobrado em sua presença. Sua comunicação, quando mediada pelo observador mental ou físico, tem de se dividir em outras imagens sensitivas que ocorrem por aproximação. Para isso, comparamos o efeito do grafite ao som do seu momento temporal e ao nosso tempo, não dando seu efeito aproximador de decifração como o próprio grafite de Alexamenos, o que hoje sabemos e podemos criar, são somente os apoios em suas hipóteses históricas. Se mesmo que nos apoiássemos nestes fragmentos históricos, ou arqueológicos, não teríamos de toda a forma sua certeza ritual celebrada supostamente ao exemplo dos primeiros cristãos, e que trouxessem por uma suposta imagem, por exemplo, sua organização do olhar ao distribuir o percurso da ideia e imagem mental que construiria o mito cristão. Se neste mito é representado sua sequência de fatos determinando sua imagem mental que, remonta seu princípio e meio no fato, o contexto final imaginado valida seu ritual⁶⁹ relacionando sua ordem na execução distribuída.

Desse modo, se a imagem é dada no ambiente mimético⁷⁰. Seu mecanismo de transmissão produz assim o cenário de outro em estado imaginário, quer seja no grupo, quer seja no indivíduo. Se seu sentido é tratado na transmissão mimética, a comunicação de sua presença ou de sua ausência, onde obviamente ocorrem suas transformações sensíveis. Sendo

procurar o elo da cadeia antropológica que se tornou, por graça de Deus, primeiro homem, pois certo aquele que mostra preocupações de carácter religioso ou mágico é um homem” (LEROI-GOURHAN, 1974, p. 109).

⁶⁷ Explicaríamos a imagem como sua derivação consciente, dada sua racionalidade através da imagem mental como sua semelhança e desdobramento. É necessário compreender que, em um devaneio animista, se procura transmitir imagens mentais, figuradas nas materialidades de suas superfícies estabelecidas ao rigor mágico-religioso. Segundo Hans Belting comentando sobre as imagens do cristianismo, informando que: “Estas imagens surgem porque é através delas que um pode fazer ideia do que o outro representa.” (BELTING, 2012, p. 62)

⁶⁸ Supomos que as imagens figuradas pertenciam ao estado de desdobramento mental que explica sequências de ocorrências rituais, desde sua procura imaginada por seu feiticeiro, em seu processo imaginado, ocorrida sua interferência mágico-religiosa, resulta seu suporte de culto na imagem de compreensão que explica o explicado.

⁶⁹ Vemos uma mimese presente ao ritual. Segundo Donald, “Quando a mimese toma a forma de uma acção colectiva ou de grupo, uma forma final comum é o ritual. O ritual e os seus derivados no teatro difere de muitas outras formas de representação porque é um acto colectivo no qual os indivíduos representam diferentes papeis.” (DONALD, 1999, p. 217)

⁷⁰ Segundo Donald, “Embora a mimese tenha a sua origem não como um meio de comunicação mas talvez como um uso diferente da memória reprodutiva, tal como fabricar ferramentas, os actos miméticos são geralmente públicos por natureza, e possuem inerentemente o potencial para comunicar.” (DONALD, 1999, p. 213)

imagem mental ou visual, reduz-se o seu tema econômico em mítico, dado sua referência reguladora, permite, antes de se ver sua imagem, carregar sua ideia.

Se ambiente e a paisagem, é hipótese para Watsuji (1996) ocupar o imaginário do homem através dos recursos naturais dos seus ambientes, comunidades desérticas por exemplo, dada sua posição geográfica, veem uma individualidade no homem pela hostilidade do terreno⁷¹, sua mensagem imaginada no hábito das palavras habita sua exceção nos seus objetos portáteis⁷²; na manipulação arquitetônica, possibilitando nele configurar uma revelação dentre seu ambiente de culto com suas mensagens figuradas⁷³. Se tratamos do tema desértico⁷⁴, monçônico⁷⁵ ou pastoril⁷⁶, como exemplo do autor, vemos que o itinerário de ofertas representa suas comunidades movimentando-se inclusive na imagem do seu clima e paisagem, como semelhança do trânsito associado à sobrevivência.

A imagem desse conjunto mítico repetiria os desafios de uma economia alimentar de tal região, sendo no oásis de um tal terreno a tradução do seu paraíso; da mesma forma como o caminho da cura, dando-se em certo estado. Assim, ambos atravessam imaginários para se chegar a ele, se dando através da companhia reguladora do mito, produzindo ritos, encontros, locais etc., regulando sua aproximação⁷⁷. Assim, o condicionamento de tal imaginário se dá pela economia das esferas disponíveis, comunicando o encontro na oferta.

O homem, dessa forma, transmite, o meio da sua imagem, no remonte do seu fato, contextualizando seu ritmo.

⁷¹ A citação se refere ao livro de Tetsuro Watsuji, *Antropología del Paisaje* (2016) em que o autor traz sua formulação teórica sobre a construção do indivíduo através do ambiente que ele convive. São referências para o humano, desde: vestes, mobiliário, ferramentas, alimentos e etc., que produzem sua estrutura subjetiva e objetiva do humano.

⁷² Segundo Hans Belting (2012, p. 63), sobre o judaísmo, o deus invisível de Yavhé, que só se tornava visível quando pelo Torá, em sua palavra escrita, toma-se como revelação.

⁷³ Assim, mesmo uma ausência da imagem na cultura das comunidades judaicas que se identificam com seu abstrato religioso, a busca da sua imagem será no outro pela sua comunidade tribal, roteirizado pela memória contida pelas palavras de uma torá.

⁷⁴ Segundo Watsuji, “O deserto comporta uma relação unitária do homem e o mundo.” (P. 67). “Podemos, porém, considerar a *secura* como a característica essencial do deserto. A ausência de habitantes, a falta de vida e seu caráter agreste são consequências da sua *secura*.” (WATSUJI, 1996, p. 72). Tradução do autor.

⁷⁵ Segundo Watsuji, “Por uma peculiar condição do continente asiático e do Oceano Índico, durante os seis meses de verão, desde que o sol cruza o equador até que ele volte a cruzar pelo Sul, sopra o vento monçônico desde o Sudoeste até o continente; durante a outra metade do ano, no inverno, sopra de Nordeste desde o mar.” [...] O monçônico é um vento estacional.” (WATSUJI, 1996, p. 45). Tradução do autor.

⁷⁶ Segundo Watsuji, “O clima da Europa, se pode assim determinar como sínteses de umidade e tempo seco. (

⁷⁷ Apontamos o texto para o criacionismo dado seus episódios míticos.

2.2. O cotidiano imaterial

Portanto, ao se respeitar o cronograma esquemático proposto pela arqueologia ao investigar determinado local, podem vir à tona muitos aspectos de uma tradição mantida como hábito comum a todos que passavam pelos seus terrenos itinerários⁷⁸. Em certos locais de maior fluxo e permanência, são encontrados por esta ciência da arqueologia, vestígios de alimentos, objetos de várias utilidades, restos de vestimentas e etc. São detalhes que se depositaram nas camadas do cotidiano por um grupo, ou indivíduos, podendo involuntariamente de serem capazes de informar algo sobre figuras existentes de suas culturas, chegando, em alguns casos, até mesmo a explicá-las⁷⁹.

No Brasil, por exemplo, o cotidiano de comunidades inteiras está conservado pelos restos arqueológicos em camadas bem próximas a locais onde existem pinturas rupestres.⁸⁰ A arqueóloga brasileira⁸¹ Gabriela Martin vem desenvolvendo seus estudos para tentar desvelar possíveis significados de figuras parietais rupestres encontradas em território da Serra da Capivara, localizada no estado do Piauí, na cidade de São Raimundo Nonato, da qual estivemos, da mesma forma que também trafeguei em Roma, no local que fora encontrado o grafite de Alexamenos.

Em suma, para compreendermos o objeto no grafite de Alexamenos, devemos ver seu cotidiano temporal na cultura. Afirmamos inclusive, quando estivemos presente aos seus locais, prestamos atenção ao nosso ponto de vista que complementaria as impressões iniciais de cada cultura local.

2.3. A comunicação dada pela imagem

Quando estivemos em São Raimundo Nonato (PI), as imagens nas paredes dos rochedos nos chamaram a atenção, e verificamos que se anotavam tradicionalmente como resultado de comunidades indígenas, que sobreviveram até pouco tempo antes naquela região.

⁷⁸ A arqueologia, em seu estágio atual, não faz uma mera suposição de fatos de linhas, traços, inscrições, desenhos com que se depara. Ela tem o cuidado de não cometer equívocos ao se precipitar taxando de arte toda e qualquer representação que por ventura descubra durante suas buscas.

⁷⁹ Comentamos desta forma, pois, como alguns grupos habitavam os locais das imagens, nestes locais, alguns utensílios ou objetos do uso, se conservaram, próximos as imagens.

⁸⁰ “Os registros arqueológicos mais antigos encontram-se principalmente nas formações cársticas, o que indica que os grupos humanos que povoaram o Brasil circularam pelas chapadas e procuraram abrigos fundos do calcário para se protegerem” (MARTIN, 2013, p. 50).

⁸¹ “A história da arqueologia brasileira, embora recente, não escapou às influências míticas, e pode ser dividida em três fases: mitos heroicos; relatos de missionários, de viajantes e de aventureiros; e moderna pesquisa científica” (MARTIN, 2013, p. 50).

Não percorrendo sua história ou seus fatos, veríamos na pesquisa de outra comunidade, estudada por Berta Ribeiro (1989), em seu estudo das artes indígenas. A autora demonstra que a pintura, além de outros tipos de representação, tem grande influência nas linguagens. Os Karajás, por exemplo, especializaram-se na realização de desenhos decorativos na areia.⁸² O que nos chamou a atenção são duas cores citadas como recorrentes na produção dos desenhos feitos na areia pelos Karajás: o preto e o vermelho demarcam os traços decorativos, delimitando o contorno de representações relacionadas a costumes aparentemente ritualísticos. “Nesses desenhos comparecem saliências e reentrâncias, bem como figurações de dançarinos mascarados feitos com areias coloridas em preto e vermelho” (*Ibidem*).

De modo genérico, a analogia das formas nos parecem ocorrer transmissões, em domínio da imagem, de um cotidiano ecológico e cultural dos índios Karajás, em que a vida econômica de suas práticas comuns se revela nas delimitações proporcionadas pelas cores.⁸³ A própria Berta Ribeiro lança o problema em um determinado momento de sua pesquisa: “É de se perguntar: é legítimo denominar arte – na acepção que esse termo é usado na civilização ocidental – as manifestações estéticas de grupos tribais? ” (RIBEIRO, 1989, p. 15).⁸⁴ Portanto, se simplesmente aceitarmos que existe manifestação artística em uma obra que vai além da estética, que traz em seu bojo um desejo de registrar e comunicar, nesse caso o artista dessa natureza compõe sua arte a partir da inspiração do seu conhecimento dentro do conhecimento do comum a quem destina sua arte.

Acredito não podermos compreender e nominar uma era da imagem somente levando em consideração pinturas e representações, quer sejam arcaicas indígenas ou até mesmo os grafites criados em um período clássico, como o de Alexamenos, sem associarmos imagens míticas e de culto, este já ocorrendo antes mesmo de sua figuração.

Em seu período anterior às construções arquitetônicas, Ostrower (1983), no que diz a respeito da arte rupestre, acredita que há o sensível que se motiva na imagem, trazendo uma presença nas cavernas e grutas. A caverna, para Leroi-Gourhan: “Compreender-se-ia então muito bem porque é que a caverna, considerada em todos os povos como símbolo da maternidade, guardaria, no seu segredo, os símbolos do grupo” (LEROI-GOURHAN, 1987,

⁸² Eles criam “padrões ornamentais geométricos e [também configuram] a representação naturalista de diversos bichos. A representação de árvores é rara” (RIBEIRO, 1989, p. 65).

⁸³ Numa análise genérica de Ribeiro (1989), traços e figuras desenhadas pelos Karajás, que foram recolhidas em cadernos por grandes estudiosos dos índios brasileiros, nos oferecem: “além de padrões decorativos, figuras mitológicas, elementos de fauna, constelações, a concepção de cosmos, cenas da vida cotidiana e das atividades de subsistência” (RIBEIRO, 1989, p. 67).

⁸⁴ Vemos por Belting seu esclarecimento. “A chamada arte universal não se ajusta a esse quadro que foi inventado para determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada a uma cultura que possui uma história comum” (BELTING, 2016, p. 115).

p. 138). Por esse motivo, talvez como a revivência do útero materno, quem adentrava as cavernas contemplava a arte nelas existentes como representações imagéticas dispostas para iniciar o processo mítico que há sob as qualidades oníricas do homem em seus sentidos, ou seja, fatos que se referem à sua imanência e transcendência contidas na imagem. Portanto, veríamos que as imagens seduziriam o grupo ou seu artista.

Sigmund Freud, em “A interpretação dos sonhos”, observa uma metamorfose dos sentidos experimentados na vigília, metamorfose esta que ocorre em estados oníricos ou seja, em sonhos.⁸⁵ “Não sei dizer quando despontou pela primeira vez a ideia de se levarem em conta excitações internas (subjetivas) dos órgãos dos sentidos, juntamente com os estímulos sensoriais externos” (FREUD, 2006, p. 66). Trata-se de mudanças que transformam o homem no seu estado cognitivo de comportamento, em sua complexidade, alternando sua ação, relacionando seu imaginário ao ambiente inserido pela mágica da imagem. Sigmund Freud acredita que o que é visto em um ambiente natural ou não, quando interiorizado pelo imaginário do homem, manifesta-se em imagens que não representam em si a coisa ou acontecimento vistos, mas, por vontade de representação, entregam formas que se explicam pelos estímulos que as mesmas provocam no ser. Portanto, essa produção imagética não é mera reprodução de uma ocasião ou fato. Segundo Bystrina, “A informação que vem do inconsciente, como já disse Freud, é uma informação básica, primeira, é também intenção, intencional. Algo na psique produz essa intenção” (BYSTRINA, 1995, p. 6). Dessa forma, defendemos que o grafite de Alexamenos pode ser esclarecida como imagem mimética, no encontro do seu artista nos acontecimentos representados por seu meio que é a parede.

2.3.1. Da forma para o formador

Ivan Bystrina trataria a imagem do grafite de Alexamenos como uma segunda realidade:⁸⁶ a realidade imaginária. A segunda realidade operando nas invenções dos

⁸⁵ A respeito deste ponto, Freud é citado por Mircea Eliade. Segundo Eliade: “Os psicólogos sabem muito bem que descobrem as mais belas mitologias nos ‘devaneios’ ou nos sonhos de seus pacientes. Pois o inconsciente não é unicamente assombrado por monstros: ele também é morada dos deuses, das deusas, dos heróis, das fadas; aliás, os monstros do inconsciente também são mitológicos, uma vez que continuam a preencher as mesmas funções que tiveram em todas as mitologias: em última análise, ajudar o homem a libertar-se, aperfeiçoar sua iniciação” (ELIADE, 1991, p. 10).

⁸⁶ “Isso pode ser atingindo no mundo físico com forças físicas – como é o caso dos remédios para atingir a cura – e por meio de comportamentos irracionais, onde opera uma segunda realidade, a realidade imaginária” (BYSTRINA, 1995, p. 9), ou seja, o remédio é visto por Bystrina como a polaridade positiva do aperfeiçoamento

significados e encontrando suas diretrizes na percepção. Símbolos imaginários cumprem uma dimensão no percepto constituinte e condensado na representação.⁸⁷

Quando a invenção tribal de artefatos e ferramentas se dá como criação de objetos atrelados apenas à sua função material que trouxemos por Berta Ribeiro (1989), vemos um sentido funcionalista ou utilitarista desse ato inovador se desenvolvendo com o desenvolvimento das suas técnicas manuais. Porém, quando os mesmos objetos se tornam sensíveis pela transcendência imaginária, acompanhando seus processos em relação a fenômenos concretos da natureza, a ordem tribal preserva à vida, sua ação surte o efeito da sua causa, comunicando imaginariamente, no concreto abstrato da sua imagem, o seu duplo.⁸⁸ Assim, a religião nos objetos operaria em sua primeira realidade e o processo desencadeador na imagem seria sua segunda realidade.

Quando citamos Ostrower, vemos que parte de sua hipótese provém do manuseio do fogo,⁸⁹ aproximando o homem da descoberta psíquica de realidades possibilitadas a ele ao

imaginário irracional, que descreveria uma cura. A tentativa da sobrevida pela sua cura pertence na imagem como suporte mágico de uma ritualidade de cura. Ivan Bystrina, por sua vez na segunda realidade, sugere polaridades como começo e fim, ou vida e morte, como resposta potencializada para a preservação e permanência da vida imperando sobre a morte. Ele encontra nessa assimetria criada, em que a vida prevalece sobre a morte, uma estrutura binária polar, com intenções de preservação da vida, pois, na percepção comum: “é sempre o polo negativo (a morte) que comemora a vitória. Esta é a assimetria: a morte é mais forte que a vida[...]” (BYSTRINA, 1995, p. 9).

⁸⁷ Ver *Tópicos da Semiótica da Cultura* - Aulas do professor Ivan Bystrina – maio de 1995 – PUC/SP, (1995, p. 10).

⁸⁸ Edgard Morin (1975) nos diz que o corpo do *homo sapiens* dá acesso imaginário à morte, irrompendo como uma segunda natureza. A ferramenta dessa posse é o próprio corpo ritualizado. A morte ritualizada é o duplo do homem em vida. O seu tema é estímulo para se explicar o destino da consciência imaginária. O duplo, que antes seria uma transferência dos objetos por meio de formas representadas das coisas em um cotidiano tribal, é a segunda natureza que Morin identifica no corpo ritualizado, que interpreta, no imaginário, a vida na morte de um corpo. Quando o homem encontra sua própria transferência no imaginário da natureza do seu próprio corpo, o desfecho do seu destino transcende sua forma física.

⁸⁹ Segundo Boas, o controle do fogo pelo homem remonta a 50 mil anos atrás: homens do paleolítico já cozinhavam alimentos e também aqueciam seus corpos. “O emprego do fogo e a aplicação de métodos de purificação e conservação permitiram ao ser humano utilizar produtos vegetais que, de outro modo, teriam sido prejudiciais” (BOAS, 2011, p. 61). O uso do fogo trouxe benefícios tanto para os cuidados com a alimentação do ser humano como para a sua proteção. Essa descoberta resultou no domínio do ambiente inóspito devido a condições climáticas. O homem, indefeso com seu corpo apenas, passa de caçador a presa, torna-se presa de outros animais no escuro. Quanto à ingestão de alimentos crus, o homem, antes de controlar o fogo, corria sérios riscos de intoxicação. “Podemos dizer, com justiça, que uma das condições mais fundamentais da domesticação se estabeleceu ao ser aplicado pela primeira vez o fogo na preparação dos alimentos” (BOAS, 2011, p. 62). “O descobrimento do fogo e os ‘inventos’ para conservá-lo significam a conquista de terra de clima frio e a possibilidade de afastar perigos e medos da noite, aumenta-se a capacidade humana de abstração nas longas horas em torno do fogo, quando surgem conseqüentemente a palavra e a arte” (MARTIN, 2013, p. 239). Segundo Eliade (2000), a técnica de manipulação do fogo encarrega-se do domínio do sentido simbólico, por isso os xamanes são considerados mestres do fogo. São eles que concentram os saberes simbólicos: “(...) o xamane demonstra, também desta vez, que se integrou numa condição espiritual, que se tornou – ou pode tornar-se durante a sessão – um espírito” (ELIADE, 2000, p. 76). Em Martin (2013, p. 239), vemos que “o descobrimento do fogo e os ‘inventos’ para conservá-lo significam a conquista de terras de clima frio e a possibilidade de afastar perigos e medos da noite, aumentando-se a capacidade humana de abstração”. O escuro, que limita a visão, deixa de ser problema, e a vida se abre pelo caminho escuro de uma caverna ou gruta com o auxílio do fogo. Se imaginarmos as conseqüências da aquisição do fogo pelo ser humano, a partir daí o homem

vislumbrar locais escuros as imagens, que proporcionariam seu êxtase. Se tínhamos no escuro iluminado em uma caverna, o reflexo deste duplo representado pela imagem trazendo uma imanência do homem em sua visualidade, como estado do claro sobre o escuro, em que sua escuridão age em direção à sua segunda realidade aproximada pela transcendência das imagens,⁹⁰ que hipoteticamente se deu da mesma forma na atenção dos populares romanos⁹¹ em buscar nos espaços privados e os acontecimentos nos grafites observando cuidadosamente suas pequenas mensagens grafitadas, em ambas essas permanências trazem um equilíbrio natural das realidades modificando o homem no controle intencional da sua ação.

A associação que une seu imaginário nos objetos, ou seus ambientes de culto, são dispositivos de representações míticas, o que, presumo, não deva servir como referência de

exerce funções outrora restritas à luz do dia e habita locais que antes seriam impossíveis sem o auxílio da iluminação. Os ciclos claro e escuro não mais detêm o controle sobre o seu corpo, nem o espírito sobre a subjetividade.

⁹⁰ O ciclo do dia e da noite é encontrado em ciclos imaginários que orbitam o controle do fogo, dando no claro sobre o escuro e vice-versa, em que o escuro mantém proximidade com a desrazão. Quando o homem supera o escuro, seu imaginário interno também aflora. Então, com a interferência da luz gerada pelo fogo em ambientes escuros, imagens são produzidas. O fogo anima as imagens através de causas perseguidas pelo homem em ambientes de culto. O fogo também reserva seus poderes como espíritos em ascensão. Segundo Mircea Eliade, “Com efeito, por todo o mundo, os xamanes são considerados como mestres do fogo: durante as sessões, engolem tições incandescentes, tocam objetos ao rubro, marcham sobre as brasas. Este domínio do fogo, foi já testemunhado entre xamanes das sociedades mais arcaicas; faz parte do xamanismo no mesmo grau que o êxtase, a ascensão ao Céu ou à linguagem dos animais ” (ELIADE, 2000, p. 76). O fogo é a visão que ilumina a imagem, tornando-se sua abstração quando motivada pelo ambiente que clareia ritmicamente sua forma. Martin nos sugere: “em torno do fogo, quando surgem conseqüentemente a palavra e a arte” (MARTIN, 2013, p. 239), “ou, diante do fogo, os ritmos das linguagens ocorrem, pela sua capacidade de resistir à temperatura das brasas”. (ELIADE, 2000, p. 76). O efeito da claridade do fogo provocado especialmente em grutas e cavernas reflete o corpo do homem como imagem inconsciente na imagem consciente da sua sombra. O reflexo do corpo culmina na parede em suas *techné* econômicas em uma arte representativa. Se falarmos sobre o fogo em uma era glacial, cabe introduzir, em sua especulação, o despertar do homem primitivo em seu meio para catalisar o processo que o leva a inventar a representação do reflexo dos objetos e utensílios que participam em um meio econômico na sombra com seu efeito de duplo. Temos também, segundo Frazer (1982, p. 77), que, “em muitas culturas, o fogo é o símbolo sagrado do poder espiritual”. Frazer acreditava que a veneração pelo fogo era condicionada por uma crença nas suas propriedades fecundantes e purificadoras. O fogo ocupará o tempo dos seres primitivos, servirá para as ideias remanescentes de uma linguagem do espírito. É no fogo que o homem primitivo encontra sua transcendência” (FRAZER, 1982, p. 77). Faz da chama sua luz, consegue movimentar visualmente locais escuros através da variação que consegue dessa chama. Se levarmos em conta a temperatura e um escuro intransponível constante em uma caverna ou gruta, concluímos que só se é possível visualizar algo com a iluminação direcionada a determinadas áreas. Hans-Georg Bandi (1960) diz que foram encontrados resíduos de uma substância gordurosa em uma gruta dos Pirineus, particularmente de Trois-Frères, onde, em blocos de arenito, aparece uma parte queimada com um material carbonáceo. Conforme Jung (1986, p. 8), “a sombra é, em não menor grau, um tema conhecido da mitologia; mas como representa, antes e acima de tudo, o inconsciente pessoal, pode por isso atingir a consciência sem dificuldades no que se refere a seus conteúdos, além de poder ser percebida e visualizada”. “O significado original do termo *techné* tem origem a partir de uma das variáveis de um verbo que significa fabricar, produzir, construir, dar à luz, isto é, o verbo *teuchô* ou *tictain*, cujo sentido vem de Homero; e *teuchos* significa ferramenta, instrumento” (VERASZTO, 2010, p. 62). Trata-se de uma fabricação de imagens. Belting especula que o reflexo em eras arcaicas atua como meio que clarifica os símbolos. “A fabricação de imagens, enquanto exercício supostamente arcaico, também é afetada por isso. À imagem adere uma tal obscuridade que só pode ser vencida pela luz de uma reflexão ilustrada” (BELTING, 2014, p. 36).

⁹¹ Atentamos que generalizamos os romanos, como pessoas que se utilizavam dos grafites para trazer por seu simbolismo, numa comunicação. Os romanos neste trecho, abrange tanto os estrangeiros, como seus próprios cidadãos em um cotidiano popular.

aproximação em uma teoria hipotética do culto no grafite de Alexamenos. Se as míticas podem expressar sua crise ou se faz como presença de simbolismos em decorações nos locais e nas crenças, em que o sagrado se repete com o ser presente, a cruz seria no grafite o único signo que representaria parte de um mito que reconhecemos. Porém, mesmo hoje, vemos que a imagem altera o nosso estado consciente, dando em imagem mental sua presença pela crucificação e seu mito religioso. Se vemos sua imagem, como interferência de transformação na imagem, possivelmente teríamos dificuldade de separar a comunicação do grafite em Alexamenos.

2.3.2. O cotidiano da comunicação

Indo além de uma estética da imagem no grafite, Morin define o encantamento de nossos mais remotos ancestrais com o duplo por eles criados na imagem como “o ato de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de posseção da imagem (encantamento). Aqui, podemos apreender o elo entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito” (MORIN, 1975, p. 107).

De qualquer forma, as imagens pré-históricas cumprem registros milenares. Além disso, podem trazer vestígios do desenvolvimento da técnica, da hominização do homem. Em consequência dessa constatação, podemos vê-las como processos evolutivos em que o homem se encontra e produz, na pintura e na grafia, um imaginário que o aproxima da cultura.

Considerar a pintura rupestre como expressão de modos de comunicação abriu caminho para se conhecerem as culturas da pré-história. Mas são mínimas as possibilidades de descobrir os significados que, para determinada cultura, tiveram figuras ou as cenas representadas (PESSIS, 2003, p. 70).

Morin inclusive acredita que entender as pinturas primevas do homem como o princípio da arte no ponto de vista assumido de veementes historiadores da arte, para ele, trata-se de um sentido míope, sendo interpretadores da arte somente por meio da estética. Morin não vê a arte somente como uma técnica que foi se aperfeiçoando e produziu a hominização. O que também concorda Hans Belting (2012), vê o processo de hominização mediando um consciente que é alcançado pela imagem:⁹² “desde as primeiras imagens, o

⁹² Temos em Hans Belting, sobre a imagem: “o duplo sentido de imagens internas e externas não se há de separar, pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente sua fundamentação antropológica. Uma ‘imagem’ é mais que um produto da percepção” (BELTING, 2014, p. 21).

homem formou obras escultóricas ou figuras parietais. Representar uma imagem significava, ao mesmo tempo, criar fisicamente a imagem” (BELTING, 2014, p. 39).

Complementamos sobre as imagens com Leroi-Gourhan (2002) que, entende as imagens como códigos biológicos que estimulam a todos por meio de emoções. “Este código das emoções estéticas baseia-se em propriedades biológicas comuns ao conjunto dos seres vivos, tais como as dos sentidos, que asseguram uma percepção dos valores e dos ritmos” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 73). Vemos em um estudioso das culturas, Watsuji Tetsuro, em que ele traz outra versão sobre a percepção da vida e as imagens culturais resultantes delas. Tetsuro parte do ambiente para formar sua tese, observando uma conexão entre a paisagem e o homem ao criar a sua própria história.

Assim, é um duplo criado mentalmente ou em desenho, que reflete, para Morin, uma existência, ou seja, o duplo na imagem, assim como em seus objetos e artefatos traz uma imitação. Um exemplo disso é oferecido por Berta Ribeiro quando compreende os objetos do cotidiano indígena como representações da vivência do grupo: “qualquer objeto, por mais trivial que seja, como um ralador de mandioca, apresentará no seu *design* e confecção a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística” (RIBEIRO, 1989, p. 31). O objeto irá referir a sobrevivência da comunidade e o seu pleno relacionamento na ecologia do coletivo, agindo como defesa ou resistência da vida dada pela expressão artística, dado seus objetos, sua paisagem, sua mediação consciente pelas imagens.

2.3.3. O impacto da realidade

Hans-Georg Bandi (1960) traz como hipótese que, antes de se ter a imagem como uma arte parietal, havia uma arte dramática. Ele acredita que, antes de uma era da imagem na origem da arte,⁹³ formas de expressão poderiam manifestar o reconhecimento e a semelhança de dois seres ou sua mimese como “impulsos”. Os impulsos aos quais Bandi se refere são danças rituais, gestos habituais, que provocam o jogo mimético gerador da imagem. “A figuração motriz da mímica e da dança situa-se na base: o gesto, inseparável da linguagem, deve ter prosseguido o seu desenvolvimento inicial para bem depressa vir a emergir em nível de figuração”, complementar Leroi-Gourhan (2002, p. 74).

⁹³ Hans-Georg Bandi explica que na era glacial a “arte não era pela arte” não se buscava a glória ou a beleza por meio dela, visto que a construção de figuras, traços, desenhos etc. carregava um valor religioso e social de interesse da comunidade primitiva (BANDI, 1960, p. 20).

O comportamento imitativo tem uma função de aprendizado entre a prole, que aprende observando como os outros encaram os problemas. O grupo vai formando o acervo de conhecimentos e, através da atividade lúdica e motora, exercita a prática desse comportamento transmitido. Esse aprendizado é estimulado pelo grupo adulto, e até controlado, para que a transmissão se realize com sucesso (PESSIS, 2003, p. 60).

Martin de outra maneira complementa que uma narrativa possibilita, entre outras coisas, uma geração de imagens advindas de gestos e de palavras contadas. “A capacidade de contar também leva os homens a fazer riscos nas pedras e nas paredes rochosas numa fase pré-estética” (MARTIN, 2013, p. 240). Narrar⁹⁴ cria motivações e significados aos utensílios e artefatos nos universos constituintes da sua transformação no cotidiano prenhe de sentidos. São manifestações estéticas que se traduzem nos objetos que se estendem desde o uso do corpo⁹⁵ do homem, fazendo-se em percepções de valores ou em ritmos de sensações. O comportamento imitativo transmite o conhecimento ao grupo. Se supormos a analogia de um mimo motivasse Alexamenos, ainda duvidaríamos da sua descrição na imagem por causa da cabeça do equino, nela habitando sua possível a ideia de máscara, se assim fosse, Alexamenos seria um egípcio, dado que as divindades destes povos se apresentavam com formas animais, se assim fosse, teríamos um outro percurso a discutir. Porém, ainda haveria o seu paradoxo, a cruz, e o animal.

Se os traços geométricos⁹⁶ de uma cruz que vemos na imagem do grafite de Alexamenos, denota sua marca sensível, e que, inclusive não restringe ao período histórico do grafite, vemos que é possível aceitar a hipótese de Seda (2012) que observa nas imagens geométricas sua técnica dominada pelas mãos de um artista.⁹⁷

⁹⁴ Para Baitello Junior, “Narrativizar significou e significa para o homem atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, vale dizer, em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou muitos elos sígnicos” (BAITELLO JR., 1997, p. 37).

⁹⁵ Segundo Ribeiro, “estudos recentes têm mostrado que o tratamento do corpo entre os povos primitivos possui um significado simbólico que transcende o conteúdo embelezador, sem dúvida presente. Os ornatos corporais, incluindo a pintura de corpo e os adornos móveis constituem uma linguagem visual que, por um lado, funciona como marca de identificação étnica e, por outro, informa a respeito do sexo, idade e condição social do indivíduo. Neste sentido, a ornamentação corporal humana reflete a concepção tribal da pessoa humana” (MARTIN, 1989, p. 80).

⁹⁶ “a definição do geométrico é aplicada quando o grafismo lembra algumas das formas geométricas conhecidas” (MARTIN, 2013, p. 285). As imagens geométricas não são parte das imagens mais antigas representadas pelos primitivos, elas são associadas a um desenvolvimento precoce de técnicas pelo artista, são uma evolução que simplifica a técnica da expressão pela imagem. Seda (2012) sugere que a simplificação das imagens reduziria a arte a traços mais simples, dando a entender que houve uma evolução na técnica assumida pelo artista, em uma eventual transmissão de dados recortados ou figurados nos grafismos.

⁹⁷ Vemos uma relação dos objetos e uma linguagem quando Berta G. Ribeiro traz, em seu estudo antropológico sobre o discurso visual, a hipótese de que os povos ágrafos se comunicavam através das imagens que produziam. Conforme a autora, a arte é modelo de comunicação assumida pelos povos ágrafos. “Deve-se considerar, ainda,

Seda compreenderia que a cruz na imagem é uma simplificação de uma eventual técnica: “simplificar ao máximo aquilo que quer representar” (SEDA, 2012, p. 2). Para formular sua hipótese, Seda utiliza da abstração de Pablo Picasso, em sua obra “As metamorfoses de um Touro”.⁹⁸ Nessa obra, Picasso dá suporte à ideia de simplificação de traços. Ele metamorfoseia a imagem do animal desde a complexidade das formas até a sua simplificação, reduz ou preenche um mesmo conceito de imagem valorizando o pensamento simplificador. Vemos inclusive, no grafite de Alexamenos, somente é a cruz o seu objeto simplificador.

A produção de imagens gráficas realiza-se de maneira análoga à produção de imagens mentais. Em vez de construir mentalmente, a partir do mundo sensível, a construção gráfica é, desta vez, material, mas tem como ponto de partida novas relações mentais. É o gesto técnico que marca a diferença. [...] A imagem, no universo cotidiano, apresenta um caráter fetichista, em razão de se lhe atribuir o poder de ser um decalque do mundo sensível. [...] O que fica fora do campo de visão, fica excluído. Esse fetichismo da imagem contribui para manter a ordem social, as formas de dominação através das encenações ideológicas que são, em conjunto, percebidas como correspondentes à realidade sensível (PESSIS, 2003, p. 75).

Porém, se retornarmos ao período primitivo das imagens, vemos que, quando Martin (2013) analisa as imagens parietais, observa que elas obedecem a uma ordem de arte como domínio ou como representação. Podemos inclusive interpretar que a cruz expande muito a imagem e, o escrito, estragaria “a imagem.” Algo esclarecedor é complementado por Martin. “Certas ‘garatujas’, riscos, grafismos singelos ou complexos, superpostos a painéis rupestres anteriormente desenhados, foram feitos, muitas vezes, pelo desejo de estragar ou apagar o trabalho anterior” (MARTIN, 2013, p. 243). Dessa forma, é possível pensarmos que a linguagem das figuras rupestres domina um tempo ou um território, criando interferências que apagam e criam, desconstruindo narratividades tribais constituídas nas imagens primitivas, ou mesmo, um cristianismo primitivo, ocupando as margens sociais de Roma nos primeiros séculos, no qual, poderíamos imaginar que o grafite de Alexamenos almeja tal

que no caso dos povos ágrafos, as manifestações mágico-religiosas e a rede de relações sociais se expressam através da arte” (RIBEIRO, 1989, p. 23).

⁹⁸ As dez imagens do Touro são metamorfoses da abstração na obra de Pablo Picasso (1881-1973). No natal de 1945, o pintor figura o Touro, metamorfoseando suas imagens até o seu refinamento. O quadro é uma referência na obra do autor. Nesse quadro, podemos ver a produção da figura do Touro do começo ao fim, ou mesmo do seu fim ao começo, que representa a arte do preenchimento das formas ou seu esvaziamento. Picasso reduz, nas formas, o mesmo animal refletido nessa tela, induzindo-nos a pensar desde uma simplificação até o preenchimento ou o contrário. Para mais referências a esse respeito, ver: <http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm>.

tentativa em ocupar um centro religioso como pertencimento sobre a cultura religiosa presente dos romanos, e tenha seu elemento cristão para desfigurar um grafite com o animal?

2.4. Da imagem visual interna e a sua externa

Para conseguir uma aproximação com o objeto que envolve a imagem no grafite de Alexamenos, percorremos as constituintes complexidades sugeridas pela arqueologia e pela antropologia⁹⁹ da imagem, discutindo desde as imagens rupestres que habitam os sítios arqueológicos nos ambientes de culto, amparados por citações referentes em cadernos de pesquisadores, ou seus estudos que registram e discutem pinturas indígenas contemporâneas do Brasil. Buscamos, nessas relações, analogias no decurso do grafismo primitivo, desdobrando na religião e na magia das imagens contidas nas paredes das grutas, cavernas etc.

Encontramos, no grafite de Alexamenos, uma mensagem religiosa que nos traz alusão à crucificação. Porém, seu significado não é um desdobramento que o conecta diretamente ao cristianismo, pois o cristianismo, em seu primevo, era iconóforo, não se servindo, por isso, da imagem para transmitir sua religião. Seu vínculo ainda se concentrava nas palavras, construindo, por meio delas, seu imaginário de culto¹⁰⁰. A imagem do grafite de Alexamenos em Roma comunica uma característica estética própria do seu artista. Ela nos leva a pensar em seu artista e em sua arte, se utilizando do mesmo meio que habita o manuseio das pinturas rupestres para exposição e comunicação, ou seja, a parede. Vemos que Hans Belting, observa que o meio manifesta uma certa vontade do seu artista em se comunicar: “O que no mundo dos corpos e das coisas é o seu material, no mundo das imagens é o seu meio. Visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio para que ela se corporalize” (BELTING, 2014, p. 28).

Desta forma, vemos uma singularidade das impressões a respeito do grafite de Alexamenos, sendo necessário compreender os acontecimentos cotidianos. Assim, algumas pistas obtidas são que, se a comunicação pela imagem flagra a percepção do artista sobre os cotidianos do seu entorno, embebida em interferências sociais, econômicas e ecológicas,

⁹⁹ Belting afirma que: “No olhar antropológico o homem não surge senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las” (BELTING, 2014, p. 22).

¹⁰⁰ Segundo Hans Belting, as imagens surgem no cristianismo, diferente de um judaísmo, elas serviam para cumprir uma presença física de agradecimento. (2012, p.63)

estamos lidando então com uma obra mediada pelo próprio artista. Isso, Hans Belting se aprofunda no texto mediador da imagem, na ação da imagem interna e sua externalidade, sendo “observada à luz das ações simbólicas” (BELTING, 2014, p. 32).

A intenção de Belting é justamente discutir que as imagens não são primeiramente subjetivas, internas, mas passam através do corpo em percepção exterior do olhar como mediador, “a força imaginal”.¹⁰¹ Imagens internas são aquelas mentais que alimentam uma fantasia, um imaginário que se torna dualismo em uma externalidade subjetiva. Belting (2014), afirma que as imagens interagem em princípio como “imagens endógenas” ou do corpo, e depois como “imagens exógenas” que são atribuídas, através de um meio técnico, apresentando-se ao nosso olhar em determinado ambiente onde se compõem. O ambiente pode, em si, produzir material ecológico referencial para que a produção das imagens se torne coletiva, podendo assim torná-las internas no coletivo quando em sua assimilação, o que acarreta em uma imagética atemporal.

Se as magias homeopáticas ou imitativas averiguadas por Frazer (1982) esclarecem um princípio motivador na imagem como magia — “Seu princípio básico é, o de que o semelhante produz o semelhante ou, em outras palavras, que um efeito se assemelha à sua causa”¹⁰² (FRAZER, 1982, p. 42) —, podemos contextualizar que um pensamento interiorizado e sensível no perceptível dos sentidos recebe a interferência do significado que produz para o outro, no movimento externo das motivações, identificando, nas classificações, imagens com a sua causa e o seu efeito, ou seja, uma transcendência em pensamento possibilita a imanência de um sensível corpóreo sentido nos símbolos que se produz; a imanência do seu percepto exerce o estímulo da sua comunicação como signo da cultura.

Hans Belting discrimina em outro estudo, a imagem do rosto, como o princípio de uma mudança que habita a arte, e é nela que o homem encontra a mímica e sua autorrepresentação analógica do uso das imagens, “nossa participação na imagem, como se a imagem existisse em virtude do seu próprio poder” (BELTING, 2014, p. 35). Eis novas constatações que nos levam a especular possíveis campos artísticos que confluem no grafite de Alexamenos.

¹⁰¹ “Quando falamos de imagens, surge a pergunta se nos referimos às imagens ‘externas’ ou ‘internas’. O fato de o conceito ‘imagem’ englobar ambas as possibilidades expressa algo que é característico das próprias imagens. As ‘externas’ se voltam para as ‘internas’ e as imagens ‘internas’ para as ‘externas’” (BELTING, 2014, p. 32). Ambas são produtos da força da imaginação (*Einbildungskraft*), do imaginário humano.

¹⁰² “Também aos animais são atribuídas, com frequência, qualidades ou propriedades que poderiam ser úteis ao homem, e a magia homeopática ou imitativa procura comunicar tais propriedades aos seres humanos de várias maneiras. Assim, alguns bechuanas usam um furão com amuleto porque, sendo de constituição muito resistente, ele também tornará resistente o guerreiro.” (FRAZER, 1982, p. 41)

Neste primeiro capítulo, conversamos sobre as imagens de culto, desde a sua possível gênese. A intenção não era aprofundar o grafite de Alexamenos, pois sua arte não fora reconhecida como imagem em local de culto, em hipótese do padre jesuíta que a encontrou. O que faremos neste próximo capítulo será discutir o ambiente em uma cultura do cristianismo em território romano. Não achamos por bem somente iniciar sobre o tema do grafite de Alexamenos sem adentrar o tema denso da imagem.

Adiante, nos preocuparemos mais com o espetáculo na cultura romana do que propriamente o recorte na parede por um grafite, como o de Alexamenos. A nós seu tema amplia uma direção ao saber sobre a imagem nos acontecimentos cotidianos, ampliando para outras discussões. Compreendemos assim, que o assunto dos grafismos, suas imagens, comunicações e locais, podem não mais nos auxiliar sobre o cotidiano popular, que nos interessa a partir daqui. Desta forma, encerramos o tema pré-histórico, não mais nos aprofundando sobre seu tema, para que o deslize não nos ocorra, bem como nos explica Pessis (2003): “As pinturas rupestres são uma porta para o conhecimento da vida na pré-história, mas devem ser observadas com um olhar que permita ir além do mostrado, sem interpretações infundadas” (PESSIS, 2003, p. 75). Após, observar essa citação, iremos avançar no tempo, através da intermediação de uma arte como o grafite de Alexamenos, não observando somente sua imagem, mas observando a condição do conhecimento cotidiano.

Apesar de estudarmos o cotidiano de Roma, nos apegaremos aos acontecimentos oriundos desde a aparição de Jesus Cristo no desfecho da crucificação, como o modelo que incita o seu mito sagrado pela novidade na religião cristã em território Romano. Faremos sua cronologia nos fatos que emanam o pensamento, mimese, interpretação de Jesus Cristo pelos jogos em seus ambientes de espetáculos a partir de uma literatura temporal em suas traduções. Por fim, os mártires cristãos serão nosso objeto que conclui o texto, recebendo pelas imagens por eles significados, seu culto cristão.

Parte III

Capítulo 3: O GRAFITE DE ALEXAMENOS

3. Um Trajeto Histórico-Semiótico Para a Imagem Animal no Grafite de Alexamenos

O grafite de Alexamenos, “um singular registro pictórico, descoberto nas paredes de uma casa na Colina Palatina, fornece provas das conexões entre o mimo e o martírio, o ridículo e a fé. Essa garatuja primitiva, que data do século II ou III, representa a parodia de uma crucificação. Uma figura com máscara de asno está na cruz, à esquerda um homem ergue seu braço numa saudação, e abaixo lê-se a inscrição: Alexamenos adora seu Deus”. Cabe conjecturar que Alexamenos era um escravo a quem ridicularizavam por ser cristão. A máscara do asno, símbolo da sátira cômica desde a mais primitiva Antiguidade, sugere que o graffito seja baseado num mimo cristológico, no qual, o interprete de Cristo tenha todo que usar uma máscara como símbolo evidente de escarnio (BERTHOLD, 2011, p. 167).

O contato com o livro de Margot Berthold, intitulado “A história mundial do Teatro”, nos possibilitou adentrar o caleidoscópio que habitava a imagem por ela citada, a partir da sua visualidade, nos sensibilizando ao encontro da sua comunicação no grafite. Vi também seu outro lado, que seria o interesse religioso portando sua descrição, definido, comumente, como sendo uma imagem direcionada ao Cristianismo. Não contente, retomei sua leitura, neste trecho que aborda o “Mimo Cristológico”¹⁰³ (2011, p. 169), vi seu *corpus* neste capítulo, percebi que era baseada a proposta do mimo pelo teatro cristão, mas, mesmo assim, gostaria de obter muito mais respostas que a própria conclusão apontada pela autora. Saberíamos por ela sobre o “grafite de Alexamenos”, sob sua legenda: “Alexamenos adora

¹⁰³ O Mimo Cristológico é o aporte deste trabalho no que se refere à citação de Margot Berthold. A autora do livro “História mundial do teatro” faz menção ao título da discussão neste assunto, quando explica o *modus* teatral na possível intervenção do Cristianismo, retratando passagens bíblicas nos palcos do teatro romano. Há uma grande possibilidade de Alexamenos ser uma representação parodiada das passagens que seriam representadas nos palcos. Há seu grande sentido no que se refere a representações teatrais, de uma nova religião que fecundava nas marginalidades de um entorno de Roma Imperial d. C. O episódio a partir de uma mimese poderia elucidar o autor de Alexamenos, representar aquilo que “vê” em um grafite como encontramos em Alexamenos. Para se saber mais: “História mundial do Teatro”, 2011, p. 169 (BERTHOLD, 2011).

seu Deus”. Era por fim, uma imagem que conflitava o cotidiano da nova religião¹⁰⁴ cristã e os seus seguidores, o que daria por finalizada uma conclusão de jocosa ou uma paródia cristã. A partir daí, surgiu outra grande pergunta: qual é o fato histórico do cristianismo e qual sua relação com o grafite? Qual era o tipo de cotidiano que fazia com que houvesse um grafite? São todas essas perguntas que o texto abaixo tentará responder. Com o seu desenvolvimento, percebemos que havia um grande vazio histórico no período da vinda de Jesus, que o grafite era um ato de comunicação do cotidiano e que os espetáculos romanos poderiam influenciar a imagem. Para nossa infelicidade, todos os estudos, por si sós, apelam para a imagem, o que faz com o que o grafite se resume ao fato histórico do cristianismo. Vimos, assim, a necessidade de compreender um cotidiano romano, para encontrar sua imagem naquilo que podemos supor, uma ocorrência nos cenários dos espetáculos romanos. Observamos uma mimese¹⁰⁵ pelos espetáculos, sendo cotidiano na cultura greco-romano. Vemos que os cristãos foram perseguidos pelos imperadores e os cristãos tomando sua forma atual através do heroísmo dos mártires.¹⁰⁶ São os mártires que nos explicam as perseguições cristãs, além de uma literatura restrita pagã temporal. Ambos ocorrem pelo espetáculo dos seus sacrifícios e torturas, fazendo parte de um conteúdo tomado por espetáculos romanos, que exploravam seus espaços como sentido e dimensão religiosa dos jogos miméticos.¹⁰⁷ Teríamos que nos

¹⁰⁴ Segundo Feuerbach, “A religião é a cisão do homem consigo mesmo: ele estabelece Deus como um ser anteposto a ele. Deus não é o que o homem é, o homem não é o que Deus é. Deus é o ser infinito, o homem finito; Deus é perfeito, o homem imperfeito; Deus é eterno, o homem transitório; Deus é plenipotente, o homem impotente; Deus é santo, o homem é pecador. Deus e homem são extremos: Deus é unicamente positivo, o cerne de todas as realidades, o homem é unicamente negativo, o cerne de todas as nulidades.” (FEUERBACH, 2013, p. 63).

¹⁰⁵ A mimese é de grande importância neste percurso, pois sua técnica será discutida em todo este trabalho. Iniciamos com o utilitarismo das imagens, em seu desdobramento nos capítulos anteriores, e finalizaremos no mimo cristológico neste. Jesus é o ícone central da sua religião, incluindo sua cruz e crucificação. Vemos que o desenvolvimento têxtil cristão é, no contexto mimético, que seu mito se reproduz durante toda sua presença histórica e religiosa. Segundo Ewa Kuryluk, “A *acheiropoietos* têxtil de Jesus é uma invenção cristã com uma longa história (...), Mas o fenômeno da imagem ‘verdadeira’ tem suas raízes no judaísmo e no platonismo, em crenças religiosas e na representação mimética – comum na Grécia e Roma, no Egito e no Extremo Oriente – o que manifesta padrões mitológicos universais do tipo masculino-feminino, refletindo e reproduzindo-se, duplicando e fundindo” (KURYLUK, 1993, p. 29).

¹⁰⁶ Os mártires eram imitadores dos acontecimentos de Cristo. Esta palavra, em grego, significa: testemunha. O mártir buscava, através das suas paixões, imitar todos os movimentos que ocorreram com Cristo na cruz. São diversos relatos nos mártires que por vez nos fazem crer que seu movimento, inclusive se simbolize na cruz, através deste objeto mítico, enfraquecendo seu símbolo de tortura. Visto uma paixão do mártir, em imitação à condenação de Cristo, uma não oposição ao instrumento, perderia seu efeito espetacular em posse da dor do seu condenado. Temos na carta dos mártires de Lyon um desfecho do enfrentamento das suas causas, em que, mesmo em terríveis torturas, seus membros insistiam a se entregar nas penas, para encontrar o Deus cristão.

¹⁰⁷ Os jogos seriam uma mimese recíproca. Segundo Donald, “A mimese recíproca é um corolário do facto de possuir capacidade mimética. Se os membros de um grupo de indivíduos com capacidades miméticas podem reproduzir ou representar os seus próprios comportamentos, por definição podem reproduzir actos semelhantes criados por outros. Isto conduz a jogos recíprocos onde um jogador representa e o outro responde com o mesmo ou com outro acto” (DONALD, 1999, p. 215).

dispor a compreender seu artista (mártir),¹⁰⁸ pelo seu espectador (*cavea*)¹⁰⁹ como o envolvimento na arte religiosa, seu encontro. Sem nenhum desses apontamentos, o espetáculo de uma representação não teria seu imaginário sensível.

3.1. Do teatro

O vocábulo teatro é *theatron*, para os gregos, e *theatron*, para os romanos. No *theatron*, o espetáculo do ser visto pela plateia e o ver-se como cena libera, para ambos, sua dissolução. O espaço é perceptual, estimula o ver, o sentir; onde se vê, se imagina o visto e se estabelece o inexplicável das coisas divinas. Yuri Lotman, inclusive, nos complementa sobre o teatro e a religião.

Um instrumento psicológico dessa realização comuta um pequeno princípio da prévia consciência tornando a vida como teatro. O teatro, ao mesmo tempo que imita o caráter ininterrupto de uma realidade, a divide em segmentos, cenas, desgarrando em si sua torrente ininterrupta de unidades discretas que constituem totalidades (LOTMAN, 2000, p. 92).

Temos na passagem de Lotman (2000) a importância e uma função modelizante do teatro, organizando seus textos em uma sequência de fatos que seguem materialmente uma construção narrativa, juntando suas partes mitológicas, discorrendo uma ação das partes como sentido memorável. Admiravelmente, temos nas artes cênicas de Roma, justamente numa época em há uma transição entre o fim da república e o Império Romano, o nascimento de Jesus em Nazaré, pouco posterior ao governo de Otavio Augusto (63 a.C – 14 d.C.). Neste governo, o espetáculo (*panem at circenses*)¹¹⁰ herda a sua arte, o social que racionaliza suas festividades fúnebres, celebradas pelos espaços religiosos, como jogos diurnos.

¹⁰⁸ Admitimos uma mimese no mártir como seu artista. Segundo Donald, “A mimesis, que vai para além da imitação simples, funciona com base num princípio metafórico, um princípio de semelhante perceptiva: a diferenciação das classes baseia-se geralmente em exposições repetidas à classe do acontecimento e os protótipos de acontecimentos episódicos englobam cada vez mais exemplos. As representações miméticas de outros podem ser avaliadas como acontecimentos em si mesmos” (DONALD, 1999, p. 236).

¹⁰⁹ A *cavea* é o modelo semicircular do teatro romano. O teatro romano se diferenciava do palco grego com um círculo superior ao semicírculo. O teatro romano que se tem história traz suas origens documentais desde o século III a. C. A origem da construção do teatro é tido a Vitruvius uma primeira documentação, segundo Pennick. “A construção do teatro pela primeira vez dada por escrito por Vitúvrio, mas certamente de uma antiguidade maior, - demonstra a sua natureza como um microcosmo do mundo” (PENNICK, 2013, p. 70).

¹¹⁰ A política do pão e circo, *panem at circenses*.

A representação nos espaços religiosos de Roma difere dos espaços externos da vida cotidiana por seus cenários¹¹¹; espaços¹¹² em que temas mitológicos ocorrem como jogos religiosos. O palco, em dimensão simbólica, seria uma arena do seu testemunho, uma aproximação das suas vontades. Quer mimese, quer dança, quer poema, a transmissão se dava por uma plateia motivada ou não pelo desfecho do seu tema, tendo no sacrifício uma oferta divina, que seria testemunhada pelo espetáculo explicando seu fato, residindo na operação do seu ritmo ritual de forma pública, excluindo o mistério catártico.¹¹³

O que apontamos é essa diferença do espetáculo, pois seu ritual encena o espetáculo mitológico, com desfecho e narrativa pública. Um exemplo grego pré-socrático são suas tragédias,¹¹⁴ recontadas nas mesmas histórias,¹¹⁵ sendo observadas nas interpretações do seu artista, sendo a possibilidade da performance artística, o que dava no desempenho, e não o interesse do desfecho na peça, pois, já se tinha ciência do tema trabalhado nos palcos pelos gregos das plateias. Os gregos são reconhecidos com os mais antigos palcos, seu exemplo: Atenas,¹¹⁶ que aproxima seu palco no nascimento do deus Dionísio,¹¹⁷ tema de discussão instigante¹¹⁸. Outro autor que trabalha bem o tema do teatro para os gregos, é “O nascimento da tragédia” de Nietzsche,¹¹⁹ inclusive, esse autor nos inspira a administrar no nosso estudo, a não reservar da somente observação do grafite pela sua visualidade gráfica.

¹¹¹ O cenário no teatro romano somente fora introduzido no ano de 99 a.C.

¹¹² Nos gregos pré-socráticos, se confundia seu palco e sua arena, parecendo tudo ser ao mesmo tempo.

¹¹³ O termo *cartase*, aqui citado, tem como origem os ritos religiosos. É relevante aos termos de Aristóteles em que traz a comunicação da tragédia pela arte do teatro. Aristóteles trata o termo em que o sofrimento em uma causa, seu desfecho, sua construção narrativa e representativa habita uma descarga, influenciando o seu certo momento. Identificamos no herói trágico a ideia do mártir pela crucificação que trataremos adiante.

¹¹⁴ As tragédias gregas acessavam uma emoção do seu público pelas apresentações. Temos nelas sua origem religiosa, ao deus Dioniso, do século V a.C, com estátuas, que são repetidas suas dionisíacas públicas.

¹¹⁵ Os gregos não viviam uma ordem linear, obedecendo a um período histórico, como o teleológico.

¹¹⁶ Segundo Pierre Grimal, “O mais antigo local de espetáculos em Atenas é provavelmente o teatro de Dionysios Eletheureus” (GRIMAL, 2002, p.14).

¹¹⁷ Temos uma grande noção do tema quando adentramos o livro “Dionísio a céu aberto”, de Marcel Detienne. O autor explica uma repetição na mitologia do nascimento deste Deus. “Se a mitologia de Dionísio repete e reafirma obstinadamente a epifania do deus e seus primórdios entre os homens e as cidades da Grécia, é provavelmente porque nos fala da essência de sua natureza divina” (DETIENNE, 2003, p. 17).

¹¹⁸ Essa é a primeira obra de Nietzsche. O autor traz na sua obra o paradigma filosófico histórico. Sua grande sacada é comparar um mundo grego helênico que traria seu universo ilimitado, período anterior ao período pré-socrático, onde as ações deles, seriam ilimitadas em êxtase nos seus atos. Já em período pós- Sócrates, o espírito grego torna-se limitado às formas. Sócrates não aceitava o teatro por ele achar que não cabia ao racional. Para isso, é como se, a partir de Sócrates, as razões das coisas comecem a ser explicadas. Faço tal coisa para acontecer tal. O processo pós-Sócrates irrompe com uma racionalidade das coisas. Em exemplo: os mártires aceitavam a morte na cruz como Cristo por causa da sua outra vida além desse plano, assumida pelo renascimento do corpo.

¹¹⁹ “O nascimento da tragédia” (NIETZSCHE, 2011).

Se adentrarmos o palco na tragédia por Nietzsche,¹²⁰ vemos que, anteriormente, a honra ao Deus (Dioniso),¹²¹ em tempo grego pré-socrático,¹²² habita o período do ilimitado artístico¹²³ em que, através dos seus ditirambos a honra a esse deus, se dançava e cantava ao pé do seu palco, em tempo de local sagrado e uma festividade na mensagem divina ilimitada.

Vemos por Margot Berthold, já em teatro romano, o mimo cristológico como uma comunicação religiosa comunicada pelo palco através de um teatro cristão, recontando suas passagens reveladas ou seus fatos através dos seus mistérios divinos¹²⁴, representado no desdobramento do seu tema cênico. Recorda-nos Bertold (2011) sua definição para o grafite de Alexamenos como uma paródia no teatro que estimula sua imagem. Fizemos tal observação porque a passagem feita por ela relaciona-se diretamente ao grafite de Alexamenos para definir “o mimo cristológico”.

Observando a imagem do grafite de Alexamenos, vemos sua comunicação contendo uma cabeça animal, provavelmente de um asno, com o seu corpo crucificado humano, tendo uma certa dissociação com uma arte religiosa que tentava a atenção do seu público cristão primitivo. Quando vemos o grafite de Alexamenos, um grafite encontrado na colina Palatina, na morada dos Césares, em Roma, do século I ao III da nossa era, ficou definida por alguns autores como uma paródia da nova religião¹²⁵ cujo Deus fora crucificado, e os palcos de teatro, serviriam para demonstrar essa paródia. Talvez validássemos o argumento de Berthold e dos outros autores, tendo pela imagem sua paródia, traduzindo visualmente o reflexo do acontecimento pela imagem no grafite. Por vez, poderíamos nos convencer em nosso objetivo, sem temermos um estudo do seu tempo histórico ou seu

¹²⁰ Segundo Rosenfeld, para definir o teatro que ocorre em Roma temos de compreender seu princípio nas tragédias gregas. “Que o Teatro literário da Grécia antiga teve suas origens nos rituais dionisiacos não padece dúvidas. A tragédia nasceu, segundo a expressão de Nietzsche, “do espírito da música” (sacra), da combinação de cantos corais e danças rituais” (ROSENFELD, 2011, p. 40).

¹²¹ Segundo Detienne, “A entrada de Dioniso se verifica pela porta de Dípilon, onde se abre o caminho das grandes procissões, dos cortejos de festas, quando a cidade inteira assiste ao seu próprio espetáculo” (DETIENNE, 1988, p. 59). Se trouxermos uma entrada Dionisiaca, em período pré-socrático, vemos que haveria sua arte, sem sua racionalidade, trazido na harmonia.

¹²² Não faz parte do nosso estudo citar o estudo no tema. Porém, no período pré-socrático que Nietzsche cita em sua discussão no livro “O nascimento da tragédia”, ele separa o deus Dionísio do Apolíneo, em que uma arte era feita em sua arte, e não após; Platão designa a arte com uma racionalidade do seu desfecho, dando, como na citação de Detienne que fizemos acima, em que a arte não era feita por seu desfecho, era o seu não limite de uma cena.

¹²³ Período considerado dionisiaco por Nietzsche.

¹²⁴ Temos em Jung uma definição para o arquétipo: “De fato, podemos constatar psicologicamente que um arquétipo é capaz de dominar o eu e mesmo obriga-lo a agir em seu sentido (do arquétipo). O homem pode aparecer na forma do arquétipo e realizar atos correspondentes a ele; pode, de certo modo, ocupar o lugar de Deus, razão por que não só é possível, mas natural, que outros homens já se dirijam a ele como se dirigissem a Deus” (JUNG, 1999, p. 57).

¹²⁵ A nova religião fora, ao longo dos três séculos, antes da sua liberdade de culto, no concílio de Nicéia, uma religião proibida pela lei romana. Ela não existia legitimamente.

ambiente cultural. Porém, quer ou não por uma mimese religiosa, a imagem de arte e sua relação com o seu artista, nos faria discordar em princípio sobre estas conclusões, porque não devemos somente observar uma imagem como a de Alexamenos, como a tradução de um acontecimento pela imagem. Assim, desta forma, formamos nosso objetivo desta Tese fazendo sua leitura numa semiótica da cultura.

3.1.1. O grafite

Além do mimo cristológico, o grafite de Alexamenos é tratado como imagem primitiva do cristianismo, no livro de Margot Berthold (2011). No capítulo anterior desenvolvemos um estudo do grafismo e do grafite, em que tratamos de imagens primordiais pela obra humana, alterando seu ambiente natural pelas linguagens, dados seus locais míticos nas imagens de culto. Um olhar leigo ignora ou não o adota como um fato relevante dos primórdios da religião cristã, sendo seu grafite, exposto em um museu de Roma no “Museo do Palatino”, é exposto discretamente e observado pelos poucos visitantes deste parque, e, em seu contato visual, não lhe atribuem uma atenção necessária, senão, um certo desprezo, por seu tamanho e legenda. A cruz e a crucificação no grafite de Alexamenos, é algo sem reconhecimento, sendo no máximo uma parte histórica do cristianismo que não tem valor religioso, que é resumido por apenas alguns rabiscos na parede, que permaneceram ligados às linguagens temporais e estéticas do seu tempo.

Se observamos sua estética ou sua forma, não vemos uma arte aparentemente “bela”, que é o normal entendido por uma arte clássica e valorizada. Sabemos que a função de uma arte oficial, poderia ter o encontro de embelezar ambientes, glorificar divindades e pessoas, indicar fronteiras de poder, de ideologias, delimitar de pensamentos etc. Não sendo o caso do grafite.

No grafite de Alexamenos, sem dúvida, sendo pelas suas características, encontraríamos uma definição como arte popular cotidiana,¹²⁶ essa uma causa do desinteresse acadêmico, no qual julgamos pelo restrito número de pesquisas que ampliam uma discussão nos grafites.

¹²⁶ Observamos que o cotidiano popular que habitava à margem cotidiana de Roma ou, mesmo, Pompéia, nos trazem os indícios desta forma de arte que traduz uma forma de comunicação que é objeto desta Tese. Trazemos, no capítulo anterior, nas interdisciplinaridades, o estudo que nos permite adentrar o período histórico sem somente nos debruçar nos livros de época.

Como o grafite de Alexamenos é o nosso objeto de estudo e tema de pesquisa, trataremos a imagem na aproximação da comunicação divina e seu catalisador através de um “teatro cristão”, o que viria a ser causa do seu mimo cristológico em Margot Berthold. Informamos, inclusive, a recusa de traduzir sua imagem, definindo somente seu sentido visual, referida por suas curvas, proporções ou profundidades contidas nesta imagem do grafite. Desta forma, essa imagem do grafite não foi por nós, no livro de Margot Berthold (2011), uma imagem que, após visualizá-la, viraríamos sua página sem nos aprofundar em seu tema. Em suma, sua imagem nos trouxe o interesse nesta pesquisa.

Inclusive, se houver o interesse nesta leitura e no seu tema, não gostaríamos que o nosso leitor observasse a imagem do grafite somente buscando seu aspecto religioso como elemento comunicante na imagem pela crucificação. Aceitaríamos normalmente nesta imagem o argumento do hábito cotidiano romano de rabiscar as paredes ou mesmo apontar seus sarros se seus fatos resumissem na ação de algum pagão condenando práticas estrangeiras e seus seguidores através de algo traduzível por uma imagem, por exemplo. Porém, se atualmente temos mais de 28.000 imagens, desde grafites a artes, no CIL,¹²⁷ e nelas vemos suas imagens respondendo na sua grande maioria, uma leitura temporal do cotidiano, e o grafite de Alexamenos, sua singularidade. Desta forma, do pouco que nos restou sobre o evento do cristianismo ou mesmo dos seus primeiros cristãos-judeus, teríamos de crer em suposições hipotéticas, definindo sua imagem, o que aparentemente se tornou válida, quando se destinam academicamente a imagem como uma paródia cristã ou jocosa para esta religião. É fato que o padre Jesuíta Raffaele Garrucci,¹²⁸ responsável pelas escavações arqueológicas na região do grafite, ao encontrá-la, esclareceu-se como uma arte cristã, através do símbolo da cruz, que atravessa sua imagem. Se assim for, faríamos a nossa pergunta-problema: por que alguém inscreveu o grafite, com a cabeça de um animal, com o corpo humano crucificado? Trata-se, mesmo, do Deus Cristão ali representado? E sua imagem corresponde à sua escrita? São perguntas que só geram mais hipóteses como mais respostas.

3.1.2. Do ambiente

A partir do século I d.C., um cotidiano Romano é por nós representado também pelos grafites, sendo imagens que escrevem seus acontecimentos cotidianos. Porém, por

¹²⁷ Trataremos adiante das suas 28.000 inscrições no CIL (*Corpus Inscriptionum Latinarum*).

¹²⁸ Padre Jesuíta Raffaele Garrucci.

questões metodológicas, abordaremos somente sua semiótica da cultura na imagem do grafite. Tendo sua escrita somente objeto secundário, auxiliar na pesquisa sobre a imagem. O nosso núcleo de pesquisa motiva-se na imagem do “artista” não só pela sua arte como também sua relação com o cotidiano que trata sua imagem. Ao iniciarmos as investigações bibliográficas, percebeu-se novamente como, no nosso primeiro e segundo capítulos, sua tarefa nos levaria à “arqueologia”, e não somente aos saberes religiosos cristãos relacionados ao desenho neste grafite.

No primeiro e segundo capítulo, o “grafite” de Alexamenos buscou-se alinhar à analogia dos significados primitivos trazidos frente à imagem dos seus grafismos. Buscou-se, nos sentidos macros da magia, suas práticas que causariam o efeito representado. A partir deste capítulo, se compara no micro o grafite de Alexamenos por sua imagem distinta no cotidiano popular. Esclarecemos que não iremos nos debruçar na hipótese do mimo cristológico, nem estudaremos seu esgotamento temático; trataremos seu aspecto religioso decorrente de um cristianismo primitivo. Esclarecemos que, para nós, o grafite de Alexamenos seria o recorte do estudo parietal em prevalência nesta pesquisa. Para isso, levantamos e discutimos estudos anteriores como imbricações de uma gênese, visando a seu fim a partir deste trecho, debruçando-nos na semiótica da cultura como imagem de significação no seu efeito simbólico.

Concluimos, no capítulo anterior, que as imagens rupestres compunham sentidos duplos nos ambientes de culto, e nestas as representações religiosas pré-históricas desdobravam e totalizavam na imagem uma mítica e o sentido mágico como encontro. Quando, por uma análise entre as definições entre imagem de culto e a imagem mítica, o grafite de Alexamenos, mesmo que inscrito em eras distintas cronologicamente, a nós é possível aproximar sua leitura parietal com funções cotidianas que independem se há neste grafite de Alexamenos, uma magia na imagem vinculando seu transito por sua imagem, no conceito dos espetáculos romanos diurnos que temos a partir do governo de Otavio Augusto.¹²⁹ Seus jogos e festividades iniciam o efeito espetacular no campo do religioso, através das honras que habitavam festividades nos espaços públicos como honra e homenagens às divindades como aos seus imperadores, tendo na morte o devido culto festivo em memória na ancestralidade. É nesta perspectiva que iniciamos a análise das festividades e dos jogos em Roma da nossa era.

¹²⁹ Augusto instala em Roma o culto ao imperador. Venera-se o *Genius Augusti*. Nesta veneração, vemos o seu culto em vida e, depois da morte, sua reverência.

Sabemos, através dos achados arqueológicos ou fatos históricos, que o grafite de Alexamenos é fato único. Se sua imagem é o relato popular da crucificação cristã, o nosso problema é encontrar os fatos que adequem sua cabeça animal.

Se introduzimos o tema dos espetáculos nos três primeiros séculos do Império Romano, teremos próximo a um dos seus locais que circunda a imagem do grafite de Alexamenos o *circus* máximo de Roma, neste local que habitava, além de sacrifícios animais, as corridas de bigas etc. que já comentamos no segundo capítulo, porém, um local religioso pagão. O que nos chama a atenção é sua proximidade do grafite de Alexamenos a este local de espetáculos, dado sua significância no animal¹³⁰ crucificado ocupado o corpo na forma humana. A imagem de uma cabeça humana e o corpo animal, sendo seu contrário no grafite, nos levaria em torno de mitologias gregas, como a do Minotauro¹³¹ ou em outra, sob seu ser mais sábio entre todos os minotauros, que inclusive ensina heróis como Hércules: Quiron temos em ambos o corpo animal e a cabeça de homem. Se fosse de nosso interesse, teríamos de explorar ambas as mitologias, para, assim, compreender sua linguagem temporal, observando nossa distância pelos significados dessas linguagens. Além de o tema ser demasiadamente complexo, devo salientar que o intuito do nosso estudo seriam os espetáculos cristãos que buscaríamos através da sua mimese, uma imagem animal neste grafite, analisando seu corpo humano na cabeça animal. Se estudássemos suas mitologias, teríamos de desmembrar os ruídos gregos e outros que trafegariam em Roma, o que desviaria o interesse de estudo deste trabalho.¹³²

¹³⁰ O comentário deve-se às corridas de cavalo promovidas no *circus* máximo.

¹³¹ O Minotauro como mitologia nasceu como meio animal, meio homem. Encontramos seus fundamentos na cultura cretense. Filho de Pasifae (filha do sol), que era esposa de Minos, rei de Creta (Touro). Frente à tal vergonha de ter nascido dessa forma monstruosa, o Minotauro pede para Dédalos que ele construa um labirinto para ele, reservando somente ao Dédalo, o caminho da sua saída. Minotauro era o touro.

¹³² São significados do masculino e do feminino nas linguagens de culto, sacrifícios, metamórficas etc. nos animais; causariam seus ruídos se tratássemos delas no trabalho. Convém citar alguns estudiosos dessas mitologias, como: MacGillivray, biógrafo, relata Evans, estudioso de Cnossos, e cita que: “às conhecidas representações do touro na arte egípcia, na qual o animal era mostrado de perfil inteiro para exibir o seu sexo masculino; para as vacas, os artistas precisavam apenas mostrar a cabeça do animal” (MACGILLIVRAY, 2002, p. 234). O que se conclui para demonstrar esta citação, mesmo baseado no próprio Evans, é que havia um domínio religioso do homem, mesmo ele relatando sobre um período micênico, no qual a mulher tinha um poder relativo sobre os cultos, mas que, no caso, Evans, sugere que o Touro, símbolo masculino, poderia ter um “domínio nas ideias religiosas” (MACGILLIVRAY, 2002, p. 235). E, na cultura egípcia, temos em Deus Tot ou Toth, que a ele se reconhece o princípio da escrita hieroglífica. Segundo Sousa, no Egito houve três grandes cosmogonias: Heliópolis, Menfis e Hermópolis (SOUSA, 2006, p. 319). É em Tot que temos a imagem de Íbis ou de um babuíno. Em Heliópolis, segundo Sousa, “Modelo do rei bom e civilizador, Osíris foi, de acordo com o mito, assassinado pelo invejoso irmão. Na sequência desse crime, Ísis e Néftis, conseguiram ressuscitar Osíris tornando-o, dessa forma, no rei do mundo inferior” (SOUSA, 2006, p. 324). Segundo Sales, “no seio da mitologia egípcia, conhecem-se vários touros sagrados: Ápis (associado a Ptah e Osíris, em Mênfis), Meruer/Mnévis (associado a Ré), em Heliópolis”. São nestes símbolos bovinos que há o sagrado; há também, na feminilidade, pois, eram animais da fertilidade e sexualidade. Havia também na mitologia figuras de vacas que se remetiam ao sexo feminino: “Bat, Hathor, Mehet-Ueret, Nut, Hesat, Ihet, Sekhat-Hor, Sekhetet,

Podemos observar que o *spectacula*¹³³ ocorridos nestes ambientes religiosos promoviam, também como o local de culto, servindo no envolvimento das ofertas sacrificais pagãs. No circo máximo havia corridas animais em suas diversas apresentações ou mesmo temas mitológicos encenados pelo animal. Teríamos, o animal podendo causar o seu possível desejo vinculante por causa de uma corrida de bigas, em que seu apostador romano doava seu tempo: pelos desfiles, sacrifícios animais ou mesmo por punições aos prisioneiros de Roma neste ambiente de jogos religiosos.

Se trouxéssemos a hipótese da oferta, em presença de uma crucificação humana por um animal, se tematizaria neste espaço, tratando como espetáculos de arena que habitava uma perseguição aos cristãos. Se em ambos os casos, o animal faria parte da presença cênica, sendo sua forma o desfecho da peça, tocando o sentimento interiorizado de Alexamenos, pela cruz, símbolo motivador da nova religião cristã que surge nestes três primeiros séculos. Se a cruz é motivo responsável pelo insulto neste culto estrangeiro¹³⁴ em território romano, o grafite de Alexamenos, nos faria observar em sua imagem, a mimese de uma encenação cristológica no espaço religioso pagão, sendo parodiada possivelmente pelo grafite por algum pagão se referindo a esse cristianismo cultuado por Alexamenos no circus. Se nossas diversas perguntas que, a cada momento, nos pegamos a novas conclusões; temos desta forma, dividir esses assuntos pelos trechos, sem seu esgotamento, não excluindo suas possibilidades, não nos mantendo exclusivos a uma.

Chentayet, Khensit”. Ápis, segundo Sales, “De todos estes bovinos sagrados, símbolos de poder da criação e da fecundidade, o que maior projecção e celebridade granjeou no bestiário divino egípcio foi, seguramente, o touro Ápis” (SALES, 2014, p. 63). O touro Ápis, o animal sagrado que era cultuado em Mênfis como uma manifestação da fecundidade criadora do deus Ptah, apresenta no dorso e na testa as marcas que o distinguiam e assinalavam a sua natureza divina. (CUNHA, DE SOUSA, 2006, p. 238). Inclusive, a prática em torno do Touro de Ápis remonta à fundação do estado egípcio. Se temos no culto ao touro, segundo Sales, “A importância do seu culto manteve-se praticamente até ao período romano, tendo alcançado sua difusão máxima na Época Saíta, quando se converteu num dos principais deuses do Egito” (SALES, 2014, p. 64).

¹³³ Os *spectacula* eram empreendimentos públicos feitos por razões religiosas e/ou políticas e que ajudavam a reforçar a ordem e o *status* social de seus participantes. São comumente divididos pelos locais em que ocorriam: chão dos circos (*ludi circenses*), para corrida de cavalos e carros, arena de anfiteatros (*ludi*) para combates de gladiadores e de feras, e palco dos teatros (*ludi scaenici*), para representações cênicas e concursos e apresentações de música, mímica e pantomimas. Os jogos considerados mais antigos são as corridas de cavalos e de carros, associadas pela tradição ao reinado de Tarquínio, o Antigo (616-579 a.C.) (GONÇALVES, 2008, p. 52).

¹³⁴ Segundo Joseph de Maistre, a palavra “*Hostis*, em latim, significou inicialmente tanto inimigo como estrangeiro. [...] As palavras latinas *hostis* é a mesma que *hôte* (*hoste*) [*hospede*] em Frances: e uma e outra se encontram em alemão *hast* sendo aqui menos visíveis. Sendo, portanto, o *hostis* um inimigo ou estrangeiro, embaixo da sua dupla relação com o sujeito do sacrifício, o homem e sua continuação, por analogia, o animal imolado, se chamaram *hóstia*” (MAISTRE, 2009, p. 5).

3.2. Do disparate

O período incerto da imagem do grafite de Alexamenos, desde o seu consenso entre o século I ao III d.C., sua data incerta, o grafite nos marca tanto pela sua imagem como seu conteúdo. Seu disparate comunicante é tido como arte por alguns historiadores, o que não concordamos. Sabemos em tempo do império nestes três primeiros séculos, habitou-se uma literatura que traduzia suas peças mitológicas pelas representações rituais nos espaços religiosos dos espetáculos de Roma. A partir disto, nos faz compreender na imagem do grafite, as possíveis analogias dos vínculos desses eventos espetaculares reproduziriam novidades por seus artistas, dadas suas apresentações ou, mesmo, seus fatos nos interesses cotidianos. Inclusive a rixa de Pompéia¹³⁵ que trouxemos nos estudos sobre o grafite, é passível de uma comunicação cotidiana mitológica, frente ao seu espetáculo nos ambientes romanos. O ponto crucial do nosso estudo, são as presenças mitológicas das suas ocorrências dadas aos seus ambientes Romanos diurnos.¹³⁶ Sabemos do seu viés religioso, pela celebração destes espaços ao nascimento de Augusto e as pompas em seu falecimento, não mais são somente envolvidas pelas festividades fúnebres noturnas, vemos uma festividade organizando uma mentalidade festiva no seu encontro mítico. O local religioso vinculado por este ambiente de ocorrências cênicas ataria seu artista ao elemento local dos acontecimentos. Vemos que Giordano Bruno o atar e o vínculo como fenômenos. Temos a sensibilidade do seu artista na percepção dos seus vínculos.

Dentre as coisas que formam vínculos, a maioria certamente ata os homens, mais do que os seres brutos; e também a maior parte liga os de engenho mais vigoroso, mais do que os mais estúpidos, já que aqueles que tem abundância de mais faculdades e potencialidades enxergam mais partes (BRUNO, 2012, p. 20).

O vínculo no fenômeno encontra em Alexamenos sua relação de expressão, relacionando os acontecimentos, correspondendo materialmente pelo grafite. Se numa encenação da perseguição¹³⁷ cristã que trate de seus elementos, sendo o desfeixo a crucificação, teríamos que observar uma decifração pela imagem, do que seria observado em

¹³⁵A rixa de torcedores em “Pompéia – CIL IV, 1293” (GUARRAFFONI, 2007, p. 158).

¹³⁶ Campbell nos traz que Augusto, em sua última festividade *Saeculum*, eram festas noturnas, que pretendiam “purificar pecados, satisfazer os poderes da terra, aplacar as mandíbulas da morte e estabelecer limites entre o que fora e o que haveria de ser”. Efetivando festivais do noturno para o diurno. “Das trevas para a luz” (CAMPBELL, 2008, p. 273).

¹³⁷ Segundo Russel, “A igreja fez muito barulho em torno da perseguição dos cristãos pelo Estado romano antes do tempo de Constantino. Tal perseguição, porém, foi ligeira, e intermitente, e de caráter inteiramente político” (RUSSEL, 1960, p. 27).

reflexão a partir da sua mimese¹³⁸ grafitado por seu artista. Se a imitação do instante, resume sua intenção por uma imagem como a do grafite de Alexamenos, veríamos nos outros espetáculos romanos, trazendo diversos temas mitológicos não sendo traduzidos pelas imagens em outros artistas em seus cotidianos. Porém, se observarmos uma literatura de época dando sua ideia possível de perseguição aos cristãos, suas encenações sacrificiais¹³⁹ ocorrem somente para uma purificação destes espaços sagrados, não ocorrendo na direção de uma certa mentalidade reflexiva das ocorrências nestes espaços. Seriam as tragédias¹⁴⁰ ocorridas no *circus*, nas arenas do coliseu ou no anfiteatro, resultando em inspiração para a constituição da imagem no grafite de Alexamenos? Sabemos que esses locais sagrados dos espetáculos romanos, tem como características a celebração fúnebre¹⁴¹, uma cumulatividade provinda de outras origens e culturas, como exemplo, os etruscos em imagens por suas câmaras funerárias, ou os gregos com seu teatro, apontando para o não exclusivismo deste império, como presença do religioso cênico.

Sãos os etruscos,¹⁴² dominados pelos romanos no ano 200 a.C, que continham em suas urnas funerárias imagens que simbolizavam uma grande atenção à morte. A religião etrusca se apoia na revelação, mantendo sua mitologia contida em livros sagrados. Apesar de utilizarem o alfabeto grego, também tinham o seu — porém, atualmente, para nós, sendo sua língua desconhecida. A mulher pelos povos etruscos, ao contrário do que veríamos nos gregos, participa da economia nesta sociedade, atuando ativamente nos seus eventos sociais, ao lado dos seus maridos. Temos noção disso através das imagens encontradas em suas casas-túmulo até o seu século V a.C, onde veríamos sua mudança através do seu tom de alegria

¹³⁸ Segundo Donald, “A mimica é intencional: o seu objetivo é a representação de um acontecimento. ” [...] “Embora a mimese tenha a sua origem não como um meio de comunicação mas talvez como um uso diferente da memória reprodutiva, tal como fabricar ferramentas, os actos miméticos são geralmente públicos por natureza, e possuem inerentemente o potencial para comunicar” (DONALD, 1999, p. 211-213).

¹³⁹ São várias divindades entre o céu e a terra, são deuses e homens. Porém, é Júpiter sua maior divindade, é o deus maior para os romanos.

¹⁴⁰ Tratamos o mito como a parte da tragédia. Vemos em Aristóteles, na construção de uma narrativa, sendo nela a mais importante parte da tragédia. “Assim, a narrativa (roteiro) é o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia, enquanto o caráter moral não passa de secundário (algo semelhante é válido na arte do desenho e da pintura. [...] [A tragédia] é a imitação da ação e é, sobretudo, em virtude da ação que ela representa os agentes. Em terceiro lugar, vem o pensamento, isto é, a capacidade de dizer o que é pertinente e apropriado, o que nos discursos formais é a função da política da retórica” (ARISTÓTELES, 2011, p. 51).

¹⁴¹ O que podemos compreender é seu espetáculo, tomado na encenação como o vínculo nestes ambientes. “É muito provável que a mitologia funerária arcaica dos latinos fosse um prolongamento das tradições das culturas neolíticas europeias” (ELIADE, 1979, p. 134-135).

¹⁴² Os etruscos, ou *etrusci*, como eram conhecidos pelos romanos, habitavam o território da Toscana, na Itália. Segundo Campbell, “Na próspera planície da Toscana, a oeste do Apeninos, situada entre os celtas do norte e o poder emergente de Roma, encontrava-se as doze cidades autônomas da antiga confederação Etrusca. As origens dessa cultura datam do período Villanova, cerca de 1100-700 a.C.” (CAMPBELL, 2008, p. 253).

nestas imagens.¹⁴³ Sua esmerada técnica desenvolvida pelos etruscos os diferenciam dos gregos. É através de uma mimese do corpo que os etruscos desenvolvem nestas casas-tumulo, imagens e esculturas com tamanho natural do homem. Com exemplo, no afresco da casa Tarquinia,¹⁴⁴ ou imagem do sarcófago de *Arnth Vipinana*,¹⁴⁵ vemos seus dançarinos organizando uma vida após a morte pela festividade, por suas danças. Poderíamos encontrar nestas cerimônias encenadas pelas urnas, uma teatralidade em uma vida *post-mortem*.¹⁴⁶ Mesmo se seus fatos remontarem algumas contradições históricas em decorrência da sua comprovação, os etruscos mantinham uma religião distinta dos gregos e dos romanos, mas nem por isso seus costumes não fizessem presentes. Por isso, vemos que o grafite de Alexamenos por si só, também não poderia ser somente obra do seu artista, sem que houvesse ações do cotidiano.

3.2.1. Uma máscara

Na oferta de dança epidêmica,¹⁴⁷ a *mania*¹⁴⁸ é vista por um teatro grego que honra seu deus, através do ritmo da sua música e orquestra, fazendo do deus mitologizante Dioniso, Deus maior epidêmico do Panteão grego — por vezes o deus da embriaguez e, por outra, do horror, pacificado pelo sacrifício da oferta, passando-a em consagração¹⁴⁹ — o ser tomado pelo imaginário em sacrifício. Marcel Detienne (1988) descreve as epidemias do deus Dioniso como: “As *epidemias* são sacrifícios oferecidos as potências divinas: quando estas descem a terra, quando vão a um santuário, quando assistem uma festa ou estão presente em um sacrifício” (DETIENNE, 1988, p. 12). Esse Deus, dadas suas entradas, são tidas como as mais

¹⁴³ Após o século V a.C, as imagens encontradas nas casas-tumulo já não transmite tanta festividade e alegria nestes banquetes fúnebres. Vemos que poderia ser uma queda deste povo, e o domínio helênico, influenciando sua cultura.

¹⁴⁴ Acredita-se que o final do período da República Romana seria etrusco. No período das dinastias dos Tarquínios, dividindo e organizando o poder em três: Rei, Senado e a cúria. As imagens poderiam representar seu poder ou posição política.

¹⁴⁵ Temos nesta escultura do século IV a.C o sarcófago de origem toscana, a forma mimética de um corpo forte e vistoso, preparado para o seu banquete fúnebre. Vemos nos traços do seu rosto uma preocupação com a imagem do seu morto. Temos na imagem desta escultura uma grande preocupação em demonstrar seus traços anatômicos, suas curvas e etc. Esta escultura se encontra atualmente no museu de Sintra. Acredita-se, que o final do período da República Romana seria etrusco.

¹⁴⁶ Segundo Pereira, “Os etruscos, igualmente teriam, em épocas remotas, organizado cerimônias teatralizadas, acompanhando rituais de sacrifício, casamentos e rituais” (PEIXOTO, 2012, p. 48).

¹⁴⁷ Detienne descreve o termo. Segundo o autor, “É um termo técnico usado quando se trata dos deuses. As *epidemias* são sacrifícios oferecidos às potências divinas: quando estas descem a terra, quando vão a um santuário, quando assistem a uma festa ou estão presentes em um sacrifício. Às epidemias respondem as *apodemias*, sacrifícios de despedida” (DETIENNE, 2003, p. 12-13).

¹⁴⁸ Segundo Detienne, “A *mania*, aparece aqui como um mal que atinge um grande número de pessoas” (Detienne, 1988, p. 12).

¹⁴⁹ Consagrar é fazer a entrega às divindades, é sua solução religiosa que ata.

terríveis, ao invés de serem alegres. A ele, é dado também como o Deus estrangeiro, o perseguidor. O deus Dioniso é sempre visto, inclusive, como uma máscara do estrangeiro, sendo seu deus do interior do distante, do migrante. Vemos a descrição desta máscara,¹⁵⁰ por Detienne, “Uma mascarará surge das profundezas do mar, um rosto desconhecido aparece em meio ao espaço marinho que é como um além” (DETIENNE, 1988, p. 20).

A máscara representa, em momentos anteriores ao grego, no homem (arcaico), sua representação do certo animal, dado pelo ritual, como meio, seu fim ou seu início etc., e quando retira sua máscara, retoma seu cotidiano, habitante de uma comunidade, paralisando assim, sua representação, aquilo que uma mágica na magia da sua teatralidade o encontra pela ação ritual. Peixoto trabalha bem a hipótese: “Na verdade, o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador” (PEIXOTO, 2012, p. 13). Se a imitação animal ocorre para encontrar seus poderes, a magia vincula o encantamento que o inicia em sua representação teatral. Se temos no período primitivo a comunicação religiosa dada por iniciações, seu trânsito é seu ritual e seu mistério privado nos locais, ampliando sua linguagem externada ao público pelo teatral.

A religião não incide como espetáculo na materialização da linguagem, o que difere já na tragédia grega.¹⁵¹ O princípio do teatro tem sido objeto de inúmeras especulações mas praticamente todos situam dois pontos irrecusáveis: 1) desde cedo os homens sentem a necessidade do jogo e, no espírito lúdico, aparece a incomoda ânsia de “ser outro”, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procura caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras; e 2) ao que tudo indica, o jogo teatral, a noção de representação, nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo. (PEIXOTO, 2012, p. 12). Se esta hipótese de Peixoto for plausível, temos sua definição sobre uma representação, que traz na origem do teatro, o definindo como sacrificial. Encontraríamos, em Mauss e Hubert, a definição do sacrifício. Tiremos nossas conclusões.

¹⁵⁰ Segundo Detienne, “Em uma série de locais de culto, a parúsia de Dioniso adota a máscara da força do vinho, da bebida efervescente, do vinho vulcânico” (DETIENNE, 1988, p. 72).

¹⁵¹ Segundo Berthold (2011), em “do culto ao Teatro”, a caminho que vai do bardo homérico Demódoco à tragédia, nos conduz a um de seus sucessores. Arion de Lesbos, que viveu por volta de 600 a.C, na corte do tirano Periandro de Corinto. Com o apoio e amizade desse governante amante das artes, Arion encarregou-se de orientar para a via poética os cultos à vegetação da população rural. Organizou os bodes dançarinos dos coros sátiros para um acompanhamento mimético de seus ditirambos. Assim, ele encontrou uma forma de arte que, originada na poesia, incorporou o canto e a dança, e que duas gerações mais tarde levou, em Atenas, à tragédia e ao teatro. (BERTHOLD, 2011, p. 162)

A palavra sugere imediatamente a ideia de consagração, e poder-se-ia pensar que as duas noções se confundem. Com efeito, é certo que o sacrifício sempre implica uma consagração: em todo o sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado (MAUSS, HUBERT, 2005, p. 15).

3.2.2. Ele chegou

Temos em Roma, no período após a vinda de Cristo até seu século III, o interesse nos espetáculos que revestem uma malha social de Roma. Em seus espaços, o consenso religioso promoveria seus *jocus*.¹⁵² Vemos, através de muitas das suas apresentações, o jogo sangrento habitando seus espaços romanos: o teatro romano, o anfiteatro e o seu mais antigo: *circus* máximo. Neles, vemos o encontro do religioso e o jogo das encenações, buscando suas purificações pelo sacrifício nas ofertas de sangue. Temos no sangue cristão, o núcleo de interesse nestes espetáculos, pois são neles que uma literatura de época nos são transmitidas.

Salientamos nosso interesse pelos espetáculos romanos até o seu século IV d.C., onde ocorreriam suas purificações e a perseguição aos cristãos, dando o espetáculo com seu sangue, ocorridos nestes locais sagrados. Desenvolvemos o percurso da pesquisa sobre este viés, visto a proximidade desse decurso e a imagem do grafite de Alexamenos, onde, devido ao local que fora encontrada sua imagem e a contiguidade a um dos locais mais antigos de celebração desses jogos pagãos,¹⁵³ visto que suas atrações eram uma das mais concorridas e populares de Roma, nas corridas dos cavalos.¹⁵⁴ Veríamos neste animal, como em sua espécie, perceber uma atração popular dado pelas corridas de cavalos ou mesmo por sua imponência¹⁵⁵. Seria importante citarmos sua torcida ou por sua desilusão nas competições, um sentido que se dá ao animal. Temos de observar sua torcida como o aproximador dos cidadãos de Roma, dado pelas corridas de cavalos, ou mesmo sua analogia, seja a sua aproximação divina, desde as *epidemias* atribuídas ao deus Dioniso, puxado por dois sátiros em procissão com seu carro, (*carrus navalis*).¹⁵⁶

¹⁵² *Jocus*, do latim: jogos.

¹⁵³ Os pagãos, dada sua primavera, eram adoradores da natureza, admiravam o céu que dava o dia, o calor e suas tempestades. Em segundo lugar, adoravam o mar e, em terceiro e último, a terra.

¹⁵⁴ “Os espetáculos mais antigos apresentados em Roma não foram os “dramas” tragédias ou comédias, mas corridas de quadrigas que se realizavam no grande circo” (GRIMAL, 1994, p. 22).

¹⁵⁵ A imagem do grafite de Alexamenos, fora encontrada próximo ao pórtico do *circus* máximo. O *circus* em suas competições de bigas, quadrigas, iremos falar do cotidiano deste período.

¹⁵⁶ Segundo Berthold, “O clímax dessa procissão era o carro espécie de barca sobre rodas (*carrus navalis*), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar, um ator corado de folhas de videira. O carro-barca recorda as aventuras marítimas do deus, pois, de acordo com o mito” (BERTOLD, 2011, p. 105).

3.2.3. Do vínculo ao cotidiano

O grafite de Alexamenos é uma imagem que vincula o acontecimento cotidiano Romano à sua imagem, tendo sua autoria desconhecida, o que amplia a possibilidades de estudos que esclareçam hipóteses neste objeto. Sua imagem não é considerada como uma imagem de culto ou o local que fora encontrado como religioso. Por suposição, entendemos que a imagem do grafite media uma situação dada pela parede que grafita seu objeto como mensagem, e a sua mimese como tema do cotidiano nos espetáculos romanos.

Vemos que sua situação cotidiana anexa a imagem como o vínculo em seu sentido, e não seu desvinculo. Sabemos que o homem se relacionou de duas formas no mundo através dos objetos. Funari¹⁵⁷ (2015) explica que os romanos escreviam muito, inclusive era uma escrita “cheio de erros”, no qual deriva o português de um latim,¹⁵⁸ que inclusive encontramos diversos escritos desta época, e até mesmo uma escrita grega no próprio grafite de Alexamenos: “Alexamenos adora seu deus”.

O grafite em Roma, é tratado como uma linguagem privada que traria o cotidiano dos populares. O grafite de Alexamenos, sulcado próximo à colina Palatina, se relaciona com o objeto público, confeccionando seu destino privado. Imaginamos que sua imagem tenha um possível envolvimento imaginário, como o encontro e o anseio popular, relacionando-se com a religião judaico-cristã. Vemos que, na hipótese de Belting, uma relação com a imagem e o meio que ela tenta expressar, é: “A presença da imagem no meio, por indiscutível que seja a experiência que dela temos, alberga e si também uma ilusão, porque a imagem está presente de um modo diferente que se passa em seu meio” (BELTING, 2014, p. 44).

Em princípio, nosso texto é orientado pela hipótese de Margot Berthold (2011), definindo à imagem do grafite, através de uma manifestação popular jocosa que encontra no cristianismo sua orientação. Vemos que esta autora aponta sua hipótese, para o cristianismo, porque o “fato cristão” ainda é uma borda religiosa¹⁵⁹ na cultura de uma Roma

¹⁵⁷ Segundo Funari (2015), “A grande massa da população romana, ainda que semianalfabeta, também gostava de escrever e, mesmo que não se pudesse ter livros publicados, era possível escrever nas paredes. As paredes preservadas de Pompéia, cidade destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C., trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, trocas de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos, dois mil anos depois de terem sido escritos. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de ‘erros’. Foi deste latim vulgar que veio o português que falamos, tanto em termos de vocabulário como na estrutura das frases” (FUNARI, 2015, p. 121).

¹⁵⁸ O latim, após o século XVII, é uma língua quase extinta como o seu idioma. É atualmente uma exclusividade da Igreja Católica Romana, designada para a literatura litúrgica.

¹⁵⁹ Os textos *Cultura y Explosion*, de Yuri Lotman, nos explicam o tema de bordas religiosas.

institucionalizada por constituir seu centro religioso. Seu centro são os cultos pagãos, demonstrados pelas festividades nas datas e fatos comemorativos etc., que são expandidos adiante, através das suas mensagens religiosas institucionalizadas.

3.3. Da borda

Os espetáculos cristãos, nas suas crucificações que ocorriam em Roma no início da nossa era, após seus corpos iluminarem o jardim de Nero,¹⁶⁰ repercutem o grande repertório histórico, que a crucificação seria o tema que leva uma identidade no grafite de Alexamenos. O cristianismo, após a vinda de Cristo, contado a data deste nosso percurso até a imagem do grafite, encontraríamos seus fatos que citamos, uma teoria que se encaixa bem ao seu tema religioso: seria o seu sistema das culturas de bordas, apresentado também por Jerusa Pires Ferreira, que transmite e dá cabo em seu livro “Cultura das bordas” (FERREIRA, 2010). A autora expõe na faixa de transição a hipótese das culturas de centro e de bordas. Seu texto é uma pesquisa que apresenta pelas bordas de uma cultura as faixas de exclusão e inclusão. Veríamos que o universo religioso judaico-cristão era perseguido por Roma, os cristãos servindo de espetáculo, e nas especulações religiosas que Roma faria a esses povos, a ideia que Roma, habitava seu centro religioso. Vemos que, quando Jerusa Pires Ferreira fala de bordas, ela diz do centro e da transição. “Falo então de cultura das bordas, e com isso quero enfatizar a exclusão do centro, aquilo, que fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas” (FERREIRA, 2010, p. 30). Em suma, veríamos que o grafite de Alexamenos, seria uma borda na religião Romana. Estando em tentativa de centro.

3.3.1. Uma magia

As representações parietais em um cotidiano romano são divididas por oficiais, tendo suas representações em locais públicos, e as particulares, que contêm os grafites

¹⁶⁰ Encontramos uma aproximação de Nero, ao iluminar seus jardins, com cristãos. O Titã Creu, da mitologia grega, Talos, o pai do deus fogo, Hefesto. Vemos Talo, o protetor da ilha de Creta, onde, habitava Dédalo. Em certa ocasião, Talo era o vigilante da ilha para o rei Minos. Talo protegeria a ilha dos estrangeiros e manteria seus cidadãos dentro da ilha. A mitologia grega se desenvolve na tentativa de matar esse protetor da ilha. Ver: Grimal (1994, p. 490).

populares. O cotidiano público no Império Romano expunha sua arte com suas intencionalidades comunicando vontades de interesse simbólico institucional, contidas também por seus espetáculos. As artes oficiais são representadas por mosaicos, afrescos, pinturas etc., e em seus elementos habitam o interesse de poder e sua regulação no império. Seus conceitos são esclarecidos pela glória, memória, gratidão e, sem nos alongarmos: o culto no jogo espetacular. Desta forma, os espetáculos promovidos nos anfiteatros, circos e teatros aproximavam o hábito de uma classe dominante, tratando dos seus interesses como permanência e expansão de ordens a serviço de um desejo regulador religioso.¹⁶¹

Porém, não é de nosso interesse aprofundar uma leitura neste texto nas artes oficiais de Roma, a não ser aquelas que envolvam o espetáculo dos jogos encenados, em exclusivo, na perseguição aos cristãos, promovida pelos imperadores romanos. O estudo do grafite de Alexamenos é acompanhado por um dinamismo espetacular em uma comunicação cotidiana na sua semiosfera, o que nos aproxima dos populares em Roma à imagem parietal.

Para buscar o cotidiano popular, utilizamos as técnicas da arqueologia, em seus estudos com conotações voltados para os grafites. Os grafites são uma dimensão popular da imagem, além do espectro religioso dos populares, englobado pela comunicação dos escravos, as mulheres, os condenados por Roma, sendo neles o estudo parte na hipótese do grafite de Alexamenos. Devemos esclarecer que os escravos, estrangeiros e mulheres não faziam parte de uma religião oficial no sacerdócio romano imperial,¹⁶² sendo a religião uma exclusividade de certas classes.

Certas pesquisas arqueológicas nos atualizam com mais agilidade, frente a uma literatura de classes, que excluía os grafites dos seus estudos, e que, frequentemente, não anotam em seus livros as ocorrências cotidianas contemporâneas do século I ao III, abordando os cristãos ou mesmo seus desígnios religiosos, pois, se assim fosse, teríamos muita documentação desta classe. Porém, como o nosso interesse se relaciona a um grafite, é atualmente só se tem acesso através dessa ciência que estuda as camadas arqueológicas; temos nela o cotidiano popular contado involuntariamente, possibilitando, inclusive, através do que é encontrado, ser posteriormente contado pela história.¹⁶³

¹⁶¹ “...todos os espetáculos eram inerentemente idolatras porque se originaram como sacrifícios para venerar os deuses ou honrar e destruir os espíritos dos mortos” (KYLE, 2001, p. 7). Kyle, cita Tertuliano de Cartago, um pagão convertido ao cristianismo do século II d.C.

¹⁶² A definição “imperial” teria, além do seu sentido político, um sentido geográfico. Seria um todo território, o império, não mais, um espaço geográfico pertencente.

¹⁶³ Funari nos aponta que o estudo arqueológico aponta aquilo que os livros de história não são capazes de apresentar. “Há uma série de escritos que nos chegaram não através da tradição medieval, como é o caso dos livros, mas que são validados e complementados pela ciência diretamente pelas descobertas arqueológicas. Esse é o caso das cartas particulares, de lapides funerárias e de grafites” (FUNARI, 2010, p. 11).

Atentamos que os grafites populares abrigavam neles sua magia, pois a classe popular no Império Romano era associada aos escravos, aos condenados, às mulheres etc. Inclusive, temos nas mulheres¹⁶⁴ uma maior associação à bruxaria, pois, em uma religião patriarcal,¹⁶⁵ o homem era o pater, ou seja, era o líder da família e dos seus bens. Os seus bens englobavam: seus escravos, sua esposa, animais e filhos. As feitiçarias e as magias eram associadas aos cultos femininos, por serem indignas de um comportamento masculino. A magia foi uma religião acessível a todos. Vemos no romance de Apuleio,¹⁶⁶ escrito no século II d.C., o enredo da magia na história, como a metamorfose de um homem que, em contato com a magia, se transforma em um asno. Funari atribui esta passagem, a uma maga.¹⁶⁷ A magia é associada à mulher, como crença popular: “a bruxaria era associada, sem muitos problemas, aos deuses oficiais, que entravam quase como coadjuvantes e, de qualquer maneira, seguindo a vontade da maga” (FUNARI, 2010, p. 19).

Havendo a religião oficial de Roma, o seu estado patriarcal determina que a magia deveria ser exterminada e perseguida, por ser um domínio paralelo desviante. Inclusive, encontramos apontamentos em que o estado patriarcal se beneficiava da literatura organizada provavelmente para servir os homens.

É Corsi que nos aponta suas diferenças e apontamentos de gêneros masculino e feminino nos escritos dos poetas masculinos para o seu próprio gênero. A diferença se dá pelas “formas de veiculação moral e valores estabelecidos sobre a condição feminina para os próprios homens” (CORSI, 2007, S/N).

Entendemos ainda que tais poemas eram formas de Horácio e Ovídio demonstrar preocupações comuns da transição República-Império, preocupações com a moral do romano atingida pelas influências estrangeiras, manutenção das tradições e do *mos maiorum* (costumes dos ancestrais) e reconhecimento de uma identidade do romano, colocando sempre a magia como algo estrangeiro. Assim, a magia estaria como a cobiça, a avareza, o adultério, temas também criticados por Horácio, difundida no período e colocando em risco o patrimônio ético sobre o qual

¹⁶⁴ Vemos o apontamento de Funari (1993) sobre as mulheres e a bruxaria neste período que permeia os grafites populares de Roma que apresentamos. “Contudo, diferente das práticas oficiais, reservadas aos sacerdotes, a magia era acessível a todos. É por isso que as mulheres são, com tanta frequência, associadas à bruxaria” (FUNARI, 1993, p. 19).

¹⁶⁵ A decifração da religião se dá somente a homens magistrados e chefes. Segundo Eliade, “A divinização consistia em interpretar os presságios vistos (*auspicia*) ou ouvidos (*omina*). Somente os magistrados e os chefes militares estavam autorizados a explica-los” (ELIADE, 1979, p. 130).

¹⁶⁶ “O livro de Apuleio (século II d.C.) escreve seu romance no qual descreve a transformação do personagem principal em um asno, graças a uma loção mágica” (FUNARI, 2010, p. 18).

¹⁶⁷ O texto se refere a uma citação que Funari (2010) retira do texto de Apuleio. No texto, o feitiço é utilizado como sedução da feiticeira e um rapaz bonito. São demonstrados elementos da natureza como a noite, os ventos e as direções. O texto faz menção a magia imitativa, incluindo partes do corpo e o uso do fogo, como parte da sua magia. Ver Funari (2010, p. 19).

se estrutura a sociedade romana e que se precisava manter. Os poetas alertam a sociedade também para os perigos da liberdade que as mulheres vinham adquirindo neste período. Os casamentos encontravam-se mais livres e Augusto criou mecanismos que puniam adultérios (CORSI, 2007, S/N).

Como os escravos e as mulheres não participavam ativamente ou diretamente em uma religião oficial,¹⁶⁸ esses criariam suas fantasias, crenças, através de universos religiosos paralelos,¹⁶⁹ suas magias aproximavam neles, os seus cotidianos. Apesar das mulheres em Roma adquirirem alguns direitos, como escrever poesias, participar de campanhas eleitorais e ter acesso à educação, elas não podiam ocupar cargos públicos. Os escravos homens até teriam uma possibilidade de se tornarem magistrados. A sociedade romana inclusive, era dividida em classes, por cidadãos livres e não livres. Um não livre, um ex-escravo, poderia conquistar sua cidadania romana. Uma mudança que o homem livre teria frente ao não livre, sendo possível seu candidatar a cargos magistrados. A liberdade ao não livre poderia ser conquistada pelo nascimento mesmo de um pai escravo, pela liberdade que receberia por sua alforria e até mesmo a aqueles que prestassem serviços militares.

3.3.2. A luta pela minha liberdade

Se comentamos sobre livres e não livres, escravos e etc., uma classe que poderia conquistar com seu resultado eram os gladiadores. Eles seriam pessoas combatentes facilmente associadas ao período dos espetáculos romanos. Seus fatos heroicos ocorrem nas arenas através das suas lutas encenadas na brutalidade promovida por eles. Suas lutas possibilitariam, além de lutar e vencer, uma ascensão social ou mesmo sua liberdade, caso fosse um escravo, estrangeiro e etc. O gladiador, inclusive, poderia conquistar além da liberdade, sua fama,¹⁷⁰ através do seu combate vencedor, porém, seu benefício estenderia a *urbs* romana.

Neste período Romano os trânsitos dos gladiadores davam a eles: conquistas de liberdade, promoção pública, fama, liberdade, riqueza etc., o que compararíamos essa

¹⁶⁸ Funari (2010) inclui os escravos, os pobres e as mulheres como excluídos deste grupo oficial.

¹⁶⁹ No entanto, também os escravos e pobres são considerados suspeitos, por parte da elite, de praticar magia. Portanto, a formalidade da religião manifestava-se de maneira diversa nos dois grupos: a elite controlava a religião oficial, enquanto as camadas populares atuavam na magia e nos cultos secretos (FUNARI, 2010, p. 20).

¹⁷⁰ Segundo Carcopino, “O gladiador vitorioso escapava de boa e era recompensado in loco. Recebia bandejas de prata carregadas de peças de ouro e de presentes preciosos, e, levando-as na mão, atravessa a cavea. Conhecia de súbito o lucro e a glória. Pela sua popularidade e pela sua riqueza este escravo, este cidadão decaído, este condenado de direito comum, igualava os pantomimas e os aurigas em voga. (...), mas a espada de madeira ou rudis que lhe era entregue a título de honra e que significava sua libertação” (CARCOPINO, 1944, p. 293).

liberdade por desejo. Assim, veríamos que uma ascensão ao gladiador permitiria mudanças de classes ao homem comum. Deve-se sua ascensão por sua performance nas lutas, podendo conquistar uma posição social,¹⁷¹ tudo dependeria do seu empenho.

Veríamos, inclusive, que muitos gladiadores vencedores se tornam lanistas,¹⁷² que treinavam e preparavam outros gladiadores. Os lanistas poderiam ser também ex-escravos, que, através do seu passado de combates, conquistaram sua liberdade e a riqueza que habitava as premiações aos outros jogadores. Sua função era de extrema responsabilidade para treinar e promover grandes lutadores. Podemos perceber que os gladiadores movimentavam economicamente Roma e, inclusive seus lutadores.

Em Roma o modelo heroico do gladiador, modelou seu *status* e honra, inclusive dando liberdade ao escravo. Seria assim, uma magia empodera a sua própria consciência na imagem de uma pessoa sendo almejada e popular, conquistado sua superioridade pela arte da sua elevação pessoal, através das suas disputas, nos jogos de guerra. O que temos deste período são monumentos, imagens, mosaicos, pisos e representações gráficas, demonstrando o reconhecimento da capacidade de um lutador. Vemos que eles, além de serem adorados, obteriam certos privilégios.¹⁷³ Vemos inclusive, que os espetáculos ocorridos em Roma não somente produziram suas condenações. Temos até fatos de desfiles que se elevavam os gladiadores, porém a história não nos possibilita identificar nos populares o mesmo meio de transporte que identificavam o seu gladiador em desfile. Com a conquista de liberdade, caso fosse um escravo, ele também poderia ser observado através de uma posição cidadã ou mesmo tendo sua admiração por muitas mulheres.¹⁷⁴ Ao que sabemos, os gladiadores, além de uma proteção do próprio estado, se tornavam modelos heroicos.¹⁷⁵ Ou seja, eram cultuados popularmente.

¹⁷¹ “Os gladiadores eram criminosos condenados a uma sentença capital, escravos fugidos ou prisioneiros de guerra. Homens livres de baixa condição social também podiam tornar-se gladiadores” (ALMEIDA, 2009, p. 103).

¹⁷² O lanista era o treinador dos gladiadores. Ele os educava para os combates. É bem provável que tenha havido toda a uma economia envolvida nos gladiadores. O lanista inclusive poderia ser um combatente aposentado.

¹⁷³ Segundo Montalvão, “Há relatos de premiações aos gladiadores pelas grandes autoridades imperadores romanos como os seguintes: 1º) Marco Antonio promoveu gladiadores a sua guarda pessoal (por volta do ano 30 a.C.); 2º) Tibério (14-37 d.C.) ofereceu 100.000 sestércios para que gladiadores aposentados retornassem as arenas; 3º) Nero (54-68 d.C.) deu ao gladiador Espiculo residência e propriedade “similares aos dos homens que celebraram triunfos” (MONTALVÃO, 2015, p. 36).

¹⁷⁴ Segundo Guarraffoni, “Marcial, em *De Spetaculis*, relembra antigos espetáculos para criticar Nero e exaltar Tito, já Petronio e Juvenal, na agudez das suas sátiras, se referem ao mundo dos munera quando criticam seus editores que não proporcionam bons espetáculos ou quando não ridicularizam matronas que abandonam suas famílias em busca de prazer e aventuras ao lado de gladiadores famosos” (GUARRAFFONI, 2005, p. 178).

¹⁷⁵ Encontramos nos anais de Tácito (XV, 32) que algumas mulheres lutavam nas arenas, quando seus maridos as autorizassem. Ou Alexandro que, apoiado na proposta, vem a nos confirmar: “Concernente ao mundo feminino e sua intensa ligação com o gládio, ressaltamos que a gladiatura romana não era representada somente por homens.

Coleman (1990) aponta certas diretrizes e observações que o gladiador deveria oferecer e ser reconhecidas nele. Os gladiadores também obedeciam uma sacralidade ritual nos eventos dos combates. Suas lutas também traziam memórias dos seus descendentes gladiadores¹⁷⁶ e, por isso, suas representações obedeciam a um espetáculo que divinizava seu vencedor. Apontamos, inclusive, que não existiam somente homens como gladiadores, mas também havia mulheres, porém, a conquista dos cargos magistrados é reservada aos homens.

Inclusive, acreditou-se que os gladiadores somente lutariam brutalmente nestes espaços romanos na condição de condenados. Vemos inclusive, que seus jogos ocorriam por 65 dias no século I d.C. até a marca de 200 dias no século II. d.C. Atraindo cada vez mais, uma maior participação popular. Para que houvesse mais jogadores, os imperadores romanos estenderam a pena de crimes menores a crimes graves participantes destes espetáculos no anfiteatro.¹⁷⁷ Vemos desta forma o tecido urbano, sendo cada vez mais entretido pelos espetáculos dos gladiadores. No entanto, encontramos até mesmo seus imperadores buscando pela popularidade das lutas com os gladiadores a construção da sua identidade de divindade “Para agradar à população dada por alguns imperadores que chegaram ao extremo de tomar parte nestes eventos. O exemplo mais famoso é o de Cômodo¹⁷⁸, que participou de lutas de gladiadores e corridas de carro” (ALMEIDA, 2009, p. 104). Anexamos inclusive a participação de outros imperadores: Calígula (37-41), Tito (79-81), Adriano (117-138).

Inclusive salientamos a veracidade das lutas, pois elas motivariam inclusive um envolvimento religioso, nos princípios fúnebres pagãos. Nos jogos dos gladiadores, só se eram aceitas por um público ansioso por cenas reais; dispensavam-se os improvisos. O improviso não aproximava seu público, que buscava nos espetáculos o sangue em uma peleja, o desfecho do combate derramado clamando pela vida¹⁷⁹. A morte nos espetáculos das lutas era parte de uma decisão popular. Aos gritos ansiosos de uma plateia, se cabia pela decisão final dada pelo imperador ao perdedor, tumultuada pela vultosa torcida desejando um

É essencial enfatizarmos que não desciam somente gladiadores às arenas, gladiadoras também faziam parte dos ludi” (ALEXANDRO, 2014, p. 53).

¹⁷⁶ “Os gladiadores estão sempre em destaque, seja pela quantidade, seja pelo desenho de sua musculatura para ajudar a compor os momentos de glória que o falecido desejava preservar na memória da cidade” (GUARRAFFONI, 2005, p. 166).

¹⁷⁷ Nos anfiteatros, o nome Coliseu é o mais conhecido. Seu nome é dado a partir da Idade Média, o que antes era o anfiteatro flaviano: “Os eruditos latinos transpuseram esse nome latino popular para o grego e o chamaram ‘anfiteatro’, local onde pode se ver os dois lados” (FUNARI, 2015, p. 118).

¹⁷⁸ Inclusive, fora Cômodo, o primeiro imperador adorado como Deus em Roma. Governou entre (180-192 d.C.).

¹⁷⁹ As lutas e os jogos não eram somente oferecidos pelos gladiadores, havia mortes de animais em espetáculos, como também as lutas entre homens e feras. Eram modalidades que entretinham e traziam a popularidade dos munera aos seus patrocinadores nos espetáculos. “Eutrópio, falando de Tito, conta: E quando ele constituiu o anfiteatro em Roma, inaugurou os jogos e fez morrer cinco mil animais” (O'REALLY, 2005, p. 25).

desfeixo. A escolha se dava através de um gesto com o polegar para cima, opção em salvar a vida do perdedor, ou o seu gesto negativo, que o mataria.

São nesses jogos dos gladiadores que chegam a Roma em 264 a.C. e vão se adequando às necessidades dos seus magistrados. Temos a possível cronologia por Jérôme Carcopino (1944), indicando sua evolução desde o ano 164 a.C., ainda na República com as caçadas *uenationes*,¹⁸⁰ acreditando que o espetáculo serviria do luxo para revestir o poder dos seus magistrados nos *munus* funerários.¹⁸¹ Mesmo que a definição da sua palavra leve a obrigações políticas, remetemos a “*munus*”. Segundo Guarraffoni, “O termo nasce a partir da organização de um tipo específico de espetáculo, o *munus* fúnebre, isto é, homenagem a um ilustre falecido e, originalmente, de caráter político” (GUARRAFFONI, 2005, p. 21).

Os gladiadores do latim “*gládus*”, lutadores que ficam conhecidos por sua “espada curta”. Vemos seus fatos históricos eram o *munus*¹⁸² e os *munera*,¹⁸³ que proporcionavam o cotidiano de promoção nas lutas dos gladiadores. O *munus*, segundo Guarraffoni, “permaneceu diferenciando os combates dos *ludi*, espetáculos do circo e do teatro” (GUARRAFFONI, 2005, p. 20). Temos que observar que cada espetáculo respeita sua perspectiva espacial dentro da *urbs* romana, divididos por orientações temáticas, porém sempre voltadas para temas religiosos¹⁸⁴. Cada luta, mimo ou corrida deve em sua encenação respeitar uma regra de representação religiosa de Roma, dado seu local e sua forma arquitetônica.

O coliseu de Roma é uma obra inacabada de Vespasiano (9 d.C. a 79 d.C.), assumindo após sete imperadores o projeto de Augusto, passando pelo governo de Trajano, que não viveu para ver seu término, construído no jardim de Nero; sua inauguração fora dedicada a Tito e, por fim, finalizada com sua decoração no governo de Domício. O Coliseu é um grandioso anfiteatro de arena com a estátua de Júpiter ao seu centro, a forma oval e arredonda de 155 metros de comprimento e 36 de largura. O Coliseu possuía em seu

¹⁸⁰ As *uenationes* são as caçadas animais em conflito com humanos em combate com os gladiadores nos anfiteatros. Há caçadas com animais exóticos, touros e um bestiário que traz suas representações pelos mosaicos.

¹⁸¹ O *munus* fúnebre marca um início deste espetáculo privado de honras ao falecido. O'Really (2005) nos dá outras datas e seus fatos são marcados pelo bizarro. “Esse estranho ritual fúnebre foi introduzido em Roma nas exéquias de Junio Bruto, no ano 490 da cidade, e cerca de 260 anos antes da era cristã” (O'REALLY, 2005, p. 27). O princípio fúnebre e privado de honrarias ao falecido, o *munus* passa a ser o cargo público oferecendo encargos com seus espetáculos, “pelos decretos de Augusto os *munera* constituíram um espetáculo tão oficial e obrigatório como os *ludi* do teatro ou o do circo, e, por excelência, o espetáculo imperial” (CARCOPINO, 1944, p. 282). O fim dos *munera* é atribuído à evolução do cristianismo.

¹⁸² Os *munus* se diferenciavam dos *ludi* promovidos nos jogos.

¹⁸³ O “*muneiro*” significava amplas obrigações jurídicas; é o pagador da recompensa ou gratificação pelo *múnus*, que seria a luta dos gladiadores em um anfiteatro. Segundo Guarraffoni (2005), o *munus*, cujo plural é *munera*, é uma palavra de âmbito jurídico-social e pode ser traduzida como “empenho”, “presente”, “tarefa”, “obrigação”, “gratificação”, isto é, como um dever que o cidadão deve prestar os demais (p. 20).

¹⁸⁴ São espetáculos no teatro, no anfiteatro e do circo.

subsolo salas com as feras e as salas dos gladiadores. A distribuição da sua área dividia-se no *podium*, que possuía a barreira dourada e as grades contra o ataque de animais, em que se instalavam os seus senadores e os embaixadores. O trono do imperador ficava acima, em seu camarote, sendo protegido do sol e chuva por uma tenda: *palio carmesin*. Romanos e não romanos situavam a popularia e suas saídas, os vomitórios, iam assistir às caçadas, aos combates de gladiadores e às execuções dos condenados. Mas, mesmo sendo aberto a todos os públicos, não se deve entender, segundo Guarinello (2007), por sua ordem ou organização como um espaço do entretenimento: “Os anfiteatros funcionavam como uma espécie de microcosmo da sociedade romana, como parte e reflexo da vida cotidiana” (GUARINELLO, 2007, p. 128).

Os espetáculos criavam sentido. “Os anfiteatros de pedra ou de madeira não serão considerados como aqui como meros cenários onde os combatentes ou as caçadas ocorriam, mas ao contrário, serão interpretados como produtores de sentido” (GUARRAFFONI, 2005, p. 105). No anfiteatro do Coliseu, alguns autores atestam sua violência, enquanto outros acreditam em um tecido do cotidiano social imperando como parte do espetáculo. A palavra violência, derivada do latim “vis”, que significa força, executa uma moral no sentido em que o espetáculo transcorre para seus participantes, tanto como guerreiros ou como visitantes, amalgamando-se em um cotidiano das ações violentas que regulam em favor de Roma.

3.4. Ave Caesar

As lutas nos espaços espetaculares eram religiosas porque, antes de elas iniciarem, sempre se saudava Cesar. “Ave, Caesar, morituri te salutant” (“Ave César, os que vão morrer te saúdam”) (ALMEIDA, 2009, p. 103). Vemos no governo de Otávio (63 a.C-14 d.C.) os jogos se organizando ritualmente, nas legítimas *munera* sempre ligadas ao sagrado. As *munera* se dividiam pela manhã, a matutina, as *uenationes*, as *bestiari*,¹⁸⁵ que seriam os combates entre animais e o combate com as feras *uenatores*. Ao meio-dia, haviam os jogos *meridiani*. Nos jogos meridiani, se faziam as execuções públicas de condenados, era a *summa supplicia*, esta última poderia ser inclusive a crucificação das suas vítimas.

Os jogos tinham motivações religiosas promovidas pelo sacrifício, que inclusive regulavam o império, expurgando o inimigo através da sua morte em ambiente sagrado.

¹⁸⁵ Os *damnati ad bestias* são conflitos nas arenas do anfiteatro. Eram representações de condenações à morte em combate em que homens são colocados para lutarem com as feras. Da cunha Bustamante (2009) e Coleman (1990) citam os motivos destes espetáculos a partir do mosaico “Mosaico Damnatio Ad Bestias de Thysdrus”, que já citamos em Coleman.

Veríamos, inclusive, suas várias técnicas de condenação, do condenado, do estrangeiro, o escravo e os cristãos. Elas ocorreriam pela degola, pela crucificação, tortura, luta com feras etc. Acreditamos que, dado o tema da tortura, elevaria o tom público pela audiência e frequência aos espetáculos, que, em princípio, em Roma, iniciam através do *panem et circenses*, que já discutimos anteriormente.

O escritor cristão do século XIX, O'Really (2005) escreve, a partir dos relatos históricos de Eusébio de Cesaréia, definindo os combates que ocorriam nas arenas: “fazia parte das honras funéreas dos grandes homens, de acordo com a crença pagã que as almas dos mortos eram saciadas pelo derramamento de sangue” (O'REALLY, 2005, p. 27). A morte era a combinação do espetáculo e o caráter religioso nestes jogos provavelmente de origem etrusca.¹⁸⁶ Temos sua ligação, segundo Funari (2010), quando os espaços para se servir para “a supremacia dos vivos” advindas do caráter religioso, que retirava o morto da arena¹⁸⁷ e entregava eles ao deus, “deus etrusco Carum, uma espécie de deus dos infernos” (FUNARI, 2010, p. 40). Os mortos, não eram enterrados dentro as muralhas de Roma, mas nas estradas fora das cidades. As muralhas romanas eram o *pomerium* (muralhas sagradas). Toda uma *urbs* eram suas muralhas dentro das cidades. Poderíamos compreender que a *urbs* romana comportava o centro da vida. A cidade (*urbs*) era o local dos vivos. A vida era organizada para tal.

Vemos Tetsuro Watsuji analisando as cidades como ambientes, no que as compara entre os gregos (*polis*) e os romanos (*urbs*). Ele vê nas *polis* gregas condensarem-se e se convergirem pelos romanos pelas várias cidades gregas voltadas para todo o território dominado como sendo uma única Urbs. “Quando o grego se encontra a si mesmo como grego, lá existiam infinitas polis. Porém quando os romanos se exaltam como romanos, somente existia uma polis de Roma” (WATSUJI, 2006, p. 120).

¹⁸⁶ “Os antigos pensavam que, com esse tipo de espetáculo, prestavam homenagem aos mortos. Acreditava-se que a almas dos mortos eram beneficiadas com o sangue humano e, assim, costumavam sacrificar, nos funerais, soldados inimigos capturados ou escravos” (FUNARI, 2010, p. 40).

¹⁸⁷ A arena para os Romanos, significava “areia”. Dado a quantidade de sangue que se tirava dos mortos, seu solo poderia ficar úmido e atrapalhar os próximos espetáculos, o que, em função, a areia serviria para amenizar um solo escorregadio.

3.4.1. Uma defesa

Ao final do século II ao III d.C., um importante padre neófito, Tertuliano de Cartago,¹⁸⁸ um pagão convertido ao cristianismo, advogando os espetáculos romanos para os cristãos. Se déssemos a devida atenção aos textos de Tertuliano, veríamos por sua especialidade retórica a condenação dos espetáculos romanos. O discurso do padre era envolvido em denunciar as atrocidades promovidas nestes ambientes religiosos pagãos. Veríamos por sua estruturação, dada por esse padre cristão, o combate mental dos cristãos cidadãos da *urbs*, antigos frequentadores dos espetáculos, um apelo deste padre, para que se afastem destes locais impregnados de terror.

Tertuliano inclusive, traz sua pressão histórica tratando deste tráfego cristão como suas alegações de defesa contra um culto pagão. Seus escritos inclusive, são tomados como fonte de estudos para outros futuros cristãos que veremos adiante, sendo eles: Eusébio de Cesaréia¹⁸⁹ (265-339 d.C.) ou Lactancio (240-320 d.C.), que passam a habitar o centro religioso de Roma, após o concílio de Niceia, promovido pelo imperador Constantino em 315 d.C. Desta forma, antes desses últimos, dando a nós possibilidades de uma leitura social do cristianismo, frente aos espetáculos romanos, sendo possível a Alexamenos seu grafite.

3.4.2. Uma breve passagem

Públio Cornelius Tácito escreve em seus anais¹⁹⁰ (XV, 45), aproximadamente no ano 100 d.C., o relato na condenação dos cristãos, pelo imperador

¹⁸⁸ Segundo Fiorillo, “Tertuliano de Cartago foi um autor prolífico, além de veemente – 31 de suas obras sobrevivera. Escreveu sobre tudo o que valia a pena, a monogamia, a virgindade, a pudicícia, a paciência e o paraíso. Sobre a diversão pública, o fervoroso africano avisava: “Tu que gostas de espetáculos, aguarda o maior de todos, o juízo final” (FIORILLO, 2008, p. 112). Tertuliano, de Cartago, a ele é dada uma grande importância por ter escrito em italiano os primeiros textos teológicos. Tertuliano traz em suas escritas os termos: *Sacramentum* (sacramento) e *Trinitas* (trindade). Advogado, foi um grande defensor dos cristãos.

¹⁸⁹ É desconhecido o local que Eusébio nasceu. Seu nome Eusébio de Cesaréia é dado pelo local onde passou sua infância. Cesaréia era território da Palestina. Torna-se bispo após o ano de 313. Sua obra contém mais de 120 volumes, que incluem: livros históricos, apologéticos, de exegese bíblica e doutrinários. A nós interessa seu texto, por ser um grande conversor de cristãos, inclusive participante do concílio de Niceia, em que esteve presente o imperador cristão Constantino, o Grande. É por ele, que é reservada grande parte dos fatos conhecidos dos mártires cristãos.

¹⁹⁰ Públio Cornelius Tácito fora um dos maiores escritores da Antiguidade. Dos seus textos, o seu livro *Annales*, os Anais XV, capítulo 45 lemos sobre os cristãos e a crucificação em Roma. O tema nos trará interesse pela

romano Nero (37-58 d.C.).¹⁹¹ O espetáculo circense promovido por este imperador fica conhecido como: a perseguição aos cristãos. Tácito não absolve totalmente o ato do imperador no seu texto, pois Nero buscou responsabilizar os cristãos pela causa do incêndio que durou seis dias e sete noites, destruindo seus 14 quarteirões em seus 2/3 da cidade de Roma no ano de 64 d.C. A situação relata o princípio do espetáculo público nos cristãos voltados para suas crucificações. O atônito do texto deve ser tomado pela injúria e culpa, como justiça deste imperador nas temíveis e diversas ações de punições aos cristãos.

Para fazer frente ao rumor (que apontava Nero como o culpado pelo incêndio), ele acusou as pessoas conhecidas como *cristãos* e odiadas por seus crimes, culpando-as e debandando-as aos maiores tormentos. O cristo, de quem haviam tomado o nome, tinha sido executado no reinado de Tiberio pelo procurador Pôncio Pilatos; mas ainda que esta superstição tenha sido abandonada por um momento, surgiu novamente, não só na Judeia (*Iudaea*), o país original desta praga (*mali*), mas na própria Roma, onde cada ultraje e cada vergonha (*atrocia aut pudenda*) encontra acolhida e ampla disseminação. Primeiro, uns poucos foram detidos e interrogados e depois, baseando-se em denúncias, um grande número de outros, que não eram acusados do crime do incêndio, mas somente de ódio à humanidade. Sua execução constituiu uma diversão pública; foram cobertos com peles de feras e depois devorados pelos cães, crucificados ou levados à fogueira e queimados de noite, iluminando a cidade. Nero abriu seus jardins para esse espetáculo e ainda preparou jogos circenses, misturou-se ao povo com roupa de carroceiro ou dirigindo um carro de corrida. Embora esses homens fossem criminosos que mereciam os castigos mais severos, havia uma simpatia pública por eles, pois parecia que não eram sacrificados para o bem público, mas pela crueldade de um único homem (KAUTSKY, 2010, p. 44).

O texto de Tácito é referência temporal, pois ele faz parte de um dos três únicos relatos descritos por pagãos sobre os acontecimentos cristãos, após a crucificação de Cristo.¹⁹² Mesmo que tenhamos atualmente os relatos dos documentos de Paulo,¹⁹³ sendo um judeu convertido ao cristianismo, em que traz seus documentos do ano de 56 d.C., que são cartas atestando uma glória em Jesus, em sua mais antiga epístola do hino dos filipenses do ano de 61 d.C., é sempre é favorável a expansão da ideologia cristã. Compreendemos que o cristianismo primitivo inicia 40 dias após a morte de Cristo e dura por anos, dado pelos

perseguição aos cristãos e a questão de ordem que o espetáculo se fez. O mérito pelo incêndio se é dado aos cristãos. Nero será responsável pela primeira perseguição descrita em seus documentos.

¹⁹¹ Segundo os escritos do historiador Suetônio (69-122 d.C.), havia o interesse do imperador Nero destruir a cidade com o fogo, pois objetivava construir sobre Roma uma cidade em sua homenagem “Nerópolis”. Ele contemplava uma cidade mais moderna. Suetônio também nos conta que era possível se ver Nero contemplado o incêndio ao alto da torre de Mecenas, comemorando com alegre a fúria do fogo.

¹⁹² Cristo fora crucificado pelo procurador de Roma (26 -36 d.C.), Pôncio Pilatos.

¹⁹³ Segundo alguns especialistas bíblicos, Paulo só teria se convertido ao cristianismo por essa religião ser mundial, diferente da sua origem tribal, que era mais fechada e regional e nacional.

testemunhos da sua morte sob os auspícios dos seus discípulos, fornecendo a nós os elementos por seus evangelhos. Concluimos que as referências nestes descritos fatos cristãos somente se limitam aos relatos do novo testamento¹⁹⁴ por evangelhos. Porém, temos um alerta de Kautsky sobre uma falta de reconhecimento nos acontecimentos contemporâneos da época de Cristo; ele indaga, inclusive, sobre os poucos documentos que relatam uma ocorrência de tais fatos extraordinários, que não são identificados no cotidiano das suas ocorrências, dada a importância das passagens de Cristo. Segundo ele, seus fatos parecem ser algo indiferente, sendo somente relatada posteriormente a sua morte, por estes seus apóstolos ou por estes três únicos relatos pagãos.

Porém como vamos nos desculpar a indolente desatenção do mundo pagão e filosófico para que as evidências que eram apresentadas pela mão do Onipotente, não para a sua razão e sim para os seus sentidos. Durante a época de Cristo, de seus apóstolos e de seus primeiros discípulos, a doutrina que pregavam era confirmada por inúmeros prodígios. O coxo andava, o cego via, o enfermo era curado, o morto ressuscitado, os demônios expulsos, as leis da natureza eram suspensas frequentemente em favor da Igreja. Mas os sábios de Grécia e Roma voltavam as costas ao terrível espetáculo e, prosseguindo com suas ocupações quotidianas da vida e do estudo, pareciam inconscientes de qualquer alteração no governo moral ou físico do mundo (KAUTSKY, 2010, p. 41).

Teríamos a hipótese inclusive, que o fato da crucificação de Cristo pouco importava para Nero, ela somente seria o tema cênico que completaria seus locais de perseguição aos cristãos como espetáculo. Nero seguiria um roteiro espetacular na animação política da sua popularidade. A mimese da tortura de Cristo seria assim, posteriormente, lembrando pelos mártires cristãos tomando no modelo heroico sua atenção religiosa.

Salientamos que o tema da crucificação em Cristo já circulava entre os populares nos primeiros séculos; seu símbolo de tortura e flagelação, mesmo sua narrativa, foi lenta, e gradualmente ocorre oficialmente em Roma. O acontecimento que relatamos no governo de Nero é justificado como uma efetiva perseguição aos cristãos, apontado pelos historiadores que são baseados na leitura de Tácito. Compreendemos que o movimento de controle na perseguição dos cristãos por Nero, funcionaria como uma dissuasão de poder.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Temos por Tertuliano de Cartago sua divisão assinalada por ele. Ele esclarece que os dois evangelhos são a mesma parte das escrituras divinas. Concluimos, inclusive, que Tertuliano já atribuisse aos escritos cristãos como a altura dos escritos judaicos.

¹⁹⁵ Segundo Guarraffoni, “Argumentando a partir de um ponto de vista arqueológico e considerando a estrutura dos anfiteatros, Futel sugere que estes edifícios públicos romanos ajudavam a identificar e celebrar uma autoridade central, isto é, o Príncipe, e legitimar seu status” (GUARRAFFONI, 2005, p. 82).

Kathllen Coleman (2009) acredita que seja para uma demonstração de dissuasão¹⁹⁶ de poder que a cruz é escolhida por Nero. Segundo a autora, é nos locais de maior passagem de pessoas, nas encruzilhadas, que ocorria a desfiguração dos corpos crucificados, que eram expostos para que a alusão à crucificação tornasse a mais visual possível. Veríamos que a cruz proporcionaria uma exposição e a disposição temática de punição sem ser propriamente um instrumento religioso. Esse instrumento de tortura, já em governos anteriores aos romanos, servira para destinar nos crucificados uma maior exposição do corpo humano transgressor, inclusive.

Compreendemos também que a punição da crucificação seria somente um instrumento dentre muitos de punição em Roma a.C. Porém, quando a Palestina é tomada por Roma, vindo a ser seu território, é que Roma incorpora a crucificação como o molde de condenação pública, expandindo esta forma de punição espetacular. A crucificação em Roma em princípio era reservada aos que não provavam sua cidadania romana, aos ladrões e aos escravos. Após seu uso como exposição, Roma descobre que as dores e gemidos do condenado lhe traria proveito para expor prisioneiros das suas invasões, explicando domínios.

A punição na cruz de forquilha, conhecida como a cruz dos ladrões a mesma de cristo¹⁹⁷, se amplia após a conquista da Palestina, já em período de império, conversando simbolicamente muito nos espetáculos promovidos pelos imperadores.

Roma, inclusive, amplia o uso da cruz após Cristo, aplicando suas duras penas a condenações por roubo e outros crimes graves, que cabiam também da crucificação, o que, geralmente, era acompanhada de uma flagelação em que o culpado teria de carregar sua cruz para seu local de execução, tanto quanto o corpo deveria ficar exposto, sem sua retirada, como julgamento da sua pena.¹⁹⁸ Ou seja, sua exposição.

A crucificação de um corpo na cruz participa de uma antiga justiça que divide a opinião desde sua origem entre os persas ou os fenícios. Os persas ou os babilônicos se utilizavam da cruz para estancar o condenado. Os fenícios, a mando de Dario I, em que Ciro crucificou 3.000 condenados, segundo o escritor Heródoto, é umas das fontes que ilustram primeiramente a exposição pela crucificação. Alexandre, o Grande, crucificou 2.000

¹⁹⁶ Coleman complementa que os jogos dos gladiadores geravam o sentido de preceitos almeçados pelos patrocinadores: era a sua retribuição, a humilhação, a correção, a prevenção e, por fim, dissuasão. Vemos que o jogo do gladiador deveria obedecer certas ordens e dar ao público uma certa resposta a expectativa. Não podemos observar que os jogos somente aconteciam por brutalidade; eles sim deveriam também ter, antes de tudo, sua encenação de agradecimento, um aceite da sua morte ou provocar a morte pelo espetáculo na gestualidade

¹⁹⁷ O episódio bíblico dos dois ladrões crucificados ao lado de Cristo explica essa mesma cruz

¹⁹⁸ Fazendo em exceção a sua pena, os casos quando se faria uma retirada de um cadáver da cruz, se sua pena determinava o seu enterro.

condenados, segundo relatos gregos. Em Roma sua pena se reservava somente a algumas condenações, que o passar dos séculos se ampliou através do seu espetáculo da dor. Se dá uma justificava como pena aos crimes mais horrendos.

Os cidadãos romanos, a não ser em casos extremos de traição, estavam isentos de crucificação. Cícero, num de seus discursos, condenou-a como *crudelissimum taeterrimumque supplicium*, “um castigo muitíssimo cruel e repugnante”.¹¹ Um pouco mais tarde ele declarou: “Atar um cidadão romano é crime, chicoteá-lo é abominação, matá-lo é quase um ato de assassinio: crucificá-lo é — o quê?” (SCOTT, 2006, S/N).

A crucificação se torna um dos maiores e mais temidos instrumentos de governo da nossa era, desde a inauguração do Coliseu até a extinção do seu uso para os cristãos através do Concílio de Niceia, em reunião com o imperador Constantino I, no ano de 315 d.C., foi nesse concílio que se decidiu extinguir a morte na cruz levando seus adeptos ao espetáculo da crucificação. Também com a ascensão do cristianismo no Império Romano, deve-se também o desinteresse nos combates de gladiadores por espetáculos públicos. Apesar dos gladiadores, com seus espetáculos continuarem em seus jogos por mais alguns anos, Teodósio I, exigiu sua extinção total, mas somente seu filho, Honório I, estingue totalmente sua prática. Desta forma, encontramos autores como Montalvão (2015) indicando no cristianismo o símbolo de uma vitória sobre as *muneras* que perseguiram os cristãos em seus temas espetaculares.

Os combates com animais (*venationes*) persistiram até o século VI d.C., período no qual se encerra a atividade espetacular do Coliseu romano para a construção de uma igreja em seu interior, como uma espécie de símbolo da vitória do Cristianismo sobre o espetáculo romano. E por fim, Valentiniano III (imperador romano de 425 a 455 d.C.) repetiu a proibição, em 438 d.C., talvez de forma mais eficaz, pois o último relato das lutas entre gladiadores se dá nesta mesma época, embora as *venationes* (lutas com animais) continuaram até entre 523 e 536 d.C. (MONTALVÃO, 2015, p. 39).

3.4.3. Da arena para a parede

Os espetáculos romanos — inclusive, seu nome *spectacula*, “local de onde se pode ver” — produziram não somente os temas gloriosos dos gladiadores, mas também o mesmo local que traria os cristãos devido às suas perseguições, o que nos traria uma arte da comunicada através dos grafites. Vemos uma presença intensa de exuberância nas imagens

dos gladiadores, podendo ser no instrumento do grafite, uma tentativa da sua glória dada aos seus jogadores.

Vemos que o tecido urbano romano, habitado por camadas populares, registrava seus cotidianos através das inscrições dos grafites. Nas imagens, eles apontavam para os mais diversos acontecimentos. Suas inscrições revelariam, por exemplo, os temas promovidos nos espetáculos dos gladiadores, até mesmo o grafite de Alexamenos. O grafite serviria aos cidadãos romanos como uma comunicação popular; era neles que esse meio carregava seus desejos, anseios. Se via pelos jogos de *muneras*, os grafites com dedicações religiosas, espetáculos etc.¹⁹⁹

Veríamos que até mesmo o espetáculo dos gladiadores no Coliseu também traria uma escrita do cotidiano através de uma torcida, de sexualidades, de paixões ou do próprio interesse.²⁰⁰ Os grafites nos demonstram os conflitos por suas torcidas, ou os seus lutadores favoritos representados nas paredes com anotações de vitórias e marcas dos seus ídolos etc. Como os romanos escreviam muito, encontramos muito dos seus cotidianos através dos grafites. Funari inclusive, nos dá em hipótese o uso cotidiano das paredes: “Os pobres, que não tinham acesso aos livros, cadernos, papiros ou outros meios de expressão, caros, utilizavam estiletos e escreviam nas paredes” (FUNARI, 1993, p. 59).

Os grafites e pinturas de Pompeia que vimos a pouco, também traziam expressões particulares das suas torcidas, e quem aponta eles é Guarraffoni (2005), informando que os grafites ocorrem em locais de grande circulação de pessoas, inclusive dentro dos muros das cidades, e de forma particular. São imagens que descrevem uma violência para nós, porém, aparentemente nos grafites não percebemos seu estranhamento temporal.

Infelizmente, os grafites não são estudados como as pinturas parietais; suas pesquisas geralmente são atualizadas pelas escavações arqueológicas. Assim, o que movimenta essa arte do grafite são suas descobertas incontidas pelas pesquisas históricas.

Porém, quando encontramos uma pesquisa que traz um mosaico em uma casa particular, demonstrando ao centro de uma sala, sua figura nos apresenta seu prêmio, prestigiando o gladiador. Kathllen Coleman (1990) o poder das imagens em um mosaico particular, demonstrando o patrocínio do prêmio do *munera*. A autora traz a hipótese de que a

¹⁹⁹ Segundo Guarraffoni, “dedicatórias religiosas, as de caráter funcional ou mesmo os anúncios de espetáculos, nos fornecem algumas pistas sobre as complexas redes de relações que se estabeleciam para representar os *munera*” (GUARRAFFONI, 2005, p. 24).

²⁰⁰ Temos nos grafites encontrados e outras inscrições catalogadas a possível tradução dos acontecimentos espetaculares nas lutas dos gladiadores do coliseu. Encontraram-se imagens com seus desenhos em dedicações populares frente aos acontecimentos ocorridos na circunferência arquitetônica circular do coliseu. As metáforas populares traduziriam nos grafites as ações reguladoras do seu tempo no poder imperial.

imagem serviria provavelmente para contemplar o feito de uma luta, traduzindo para aqueles que vissem a imagem o encontro do *status* e do poder formador presente na imagem do seu gladiador. Vemos o estudo deste mosaico em seu artigo²⁰¹ e, inclusive, o contato com o espetáculo, através das suas marcas de sangue, revestindo seu conteúdo.²⁰²

Vemos que os espetáculos das lutas causavam interesse e se relacionavam tanto economicamente como sua complexidade cotidiana.²⁰³ O cotidiano parietal converge nas suas paredes às diversas animações de temas como dos gladiadores.

Porém, os grafites também eram transmitidos as paredes, apesar de que concluímos que eles possivelmente não serviriam para uma decoração de ambientes como os mosaicos ou pinturas. Acreditamos que, se os grafites trafegassem nas paredes, fariam sua divulgação privada ou o interesse de alguns lutadores, dado suas preferências pessoais, ou mesmo na tentativa de propagar sua posição como *status* ou poder. Poderíamos acreditar que o universo de conquistas não paralisaria somente nos ambientes das arenas, e que o grafite, se faria extensão delas.

A história das imagens foi sempre também uma história dos meios imaginais. A interação entre imagem e tecnologia só se pode entender se observada à luz das ações simbólicas. A própria produção de imagens é um acto simbólico e, por isso, exige de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual quotidiana. (...). É a encenação através de um meio de representação que funda o acto de percepção (BELTING, 2014, p. 32).

Porém, não defendemos a tese de que todas as imagens sulcadas nas paredes demonstravam glória, heroísmo ou imagens ofensivas. Como comentamos no capítulo anterior, como o grafite encontrado em uma casa próximo ao fórum de Pompeia “A rixa de Campanha”²⁰⁴ Vemos na imagem deste grafite apontando para o vencedor e sua torcida.

Assim apontamos nesse percurso cotidiano comunicado uma posição social pelos grafites. Apegamo-nos textualmente aos gladiadores, por seu tema nos ser mais acessível e ressaltando sua importância, mesmo em alerta de distribuir sua temática no nosso interesse de estudo no grafite de Alexamenos.

²⁰¹ *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments* (COLEMAN, 1990, p. 45-47).

²⁰² Segundo Guarinello, a violência com que os espetáculos expunham suas forças demonstravam crueldades. “Expunham seu suplício à vista de todos, transformavam sua morte em espetáculo” (GUARINELLO, 2007, p. 126).

²⁰³ Sabemos que as imagens das paredes, com relação ao cotidiano, não se resumiam a somente imagens dos gladiadores, mas excluímos outras representações por sua amplitude. Exemplificamos as imagens dos gladiadores, mas conhecemos imagens de honra a deuses, de paixões etc.

²⁰⁴ *Ibid.* “A rixa de torcedores em “Pompéia. – CIL IV, 1293” (GUARRAFFONI, 2007, p. 158).

3.4.3. A mimese da morte

Kathellen Coleman (1990) trata o assunto em seu artigo “Fatal Charades”.²⁰⁵ A autora nos traz o encontro dos temas encenados e os espetáculos romanos representados pelas passagens mitológicas através das encenações dos *ludi*.²⁰⁶ Encontramos pela autora uma regulação da punição através das narrativas mitológicas tematizando os espetáculos romanos. É o realismo que representava suas condenações mitológicas. Veríamos um domínio pervertidos seus particionadores quando tratava das punições dos seus condenados através dessas passagens.

Os jogos cênicos do *ludi*, nos seus sacrifícios representados, não eram jogos aleatórios, eles obedeciam a certos temas mitológicos apresentados pelos condenados. Existiam os *ludi gladiatorii*, que seriam a luta entre homens ou mulheres gladiadores. Os *ludi scaenici* eram os espetáculos de herança dos etruscos.²⁰⁷ Os *ludi meridiani*²⁰⁸ habitavam uma festividade por menor efeito que ocorresse, ela teria a precisão do meio-dia.

Ludus, ludi: palavra de origem etrusca que pode assumir dois sentidos. O primeiro está relacionado com o “jogo de ação”, ao contrário de iocus que seria o “jogo de palavras”, a “piada”. Neste sentido, sua tradução no plural como “jogos” diz respeito aos jogos de caráter religioso e oficial. Uma segunda tradução possível é “escola”, isto é, o local em que gladiadores treinavam antes do espetáculo. (GUARRAFFONI, 2005, p. 22).

Vemos que Coleman (1990) cita Sêneca, um literário e teatrólogo que, com suas poesias dramáticas, ideologicamente influenciariam Nero. Coleman nos lembra que, a partir das epístolas do autor e sua conclusão, se via que o povo queria mesmo era ver o sangue entre

²⁰⁵ *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments* (COLEMAN, 1990). Neste artigo, Coleman estudou o tipo de punição que era praticado pelos romanos. O artigo é referência para o trabalho, porque sua proposta discute sobre os espetáculos mitológicos, em que condenados romanos representavam as peças mitológicas. O realismo das peças que se apresentavam era envolvido pela morte do condenado na peça de teatro.

²⁰⁶ “Os ‘ludi’ eram a encenação de mitos ou fábulas mitológicas, em que os ‘actores’ interpretavam suas personagens eram condenados à morte.” (RODRIGUES, 2012, p. 2). Os *Ludi Romani* eram apresentações de até 16 dias, em que Júlio Cesar promovia seus espetáculos teatrais. “Os *ludi Romani*, as mais primitivas festividades religiosas oficiais onde se apresentavam espetáculos, também eram consagradas à Tríade Júpiter, Juno e Minerva” (BERTHOLD, 2011, p. 139). Vemos também nestes teatros latinos o uso de cortinas com cenários significativos descendo seus temas ou a cortina branca nos *ludi romani*.

²⁰⁷ “*Scaenici* (jogos cênicos), modestos espetáculos de mimo de uma trupe etrusca” (BERTHOLD, 2011, p. 139).

²⁰⁸ Rodrigues comenta sobre Tácito e os jogos. “Ao que parece, estes espetáculos, particularmente criticados por Sêneca nas cartas a Lucílio, eram conhecidos como *ludi meridiani*, dado que ocorriam precisamente ao meio dia” (RODRIGUES, 2012, p. 2).

seus lutadores, e que ao meio-dia, nestes *ludi meridiani*,²⁰⁹ homens da plateia, buscavam o entretenimento no horário do almoço, lembramos que Nero marca a perseguição aos cristãos.

Um grande estudioso do teatro antigo, Grimal (1994) nos comenta que em tempos de Augusto haveria também a leitura conhecida do conflito entre Hércules²¹⁰ (latinizado) e Caco. Seria no modelo conhecido o helenizado do mito que habitaria o imaginário destes espetáculos como enredo da mitologia deste mais popular herói, segundo Grimal, a peça obedece aos últimos momentos de Hércules, em que o fogo é visto como duas possibilidades que descrevem sua morte, segundo aplicados e representados por seus condenados na arena. Como nos complementaria o fato, Peixoto (2012) “o teatro já foi cúmplice em etapas obscuras do pensamento, que produziam o ritual e a cerimônia como formas de cultuar o irracional e manter os espectadores como prisioneiros da impotência” (PEIXOTO, 2012, p. 23).

Outra grande fonte sobre os espetáculos romanos, temos a poesia Latina de Marco Valério Marcial,²¹¹ famoso por suas epigramas,²¹² contendo características ficcionais, passagens mitológicas que ocorriam no coliseu, no seu livro: *Liber Spectaculorum*.²¹³

A mistura constatada por Slater está bem patente nos Spectacula, onde Marcial compara os feitos da arena a outros de heróis mitológicos ou relata a condenação de um criminoso no âmbito da encenação de um determinado mito, ou a transposição para a arena inundada ou para o nemus Caesarum das batalhas navais. Ao leão que Hércules vencera em Némea assemelhava-se, segundo Spectacula 8, o que uma mulher tinha derrotado na arena de Tito. A vitória de Meléagro sobre o javali ficou, em Spectacula 17, aquém da de Carpóforo, que também abateu um leão digno de Hércules, sobre um urso. Em Spectacula 32, Marcial diz, deste mesmo Carpóforo, que teria libertado o mundo do touro de Maratona, do leão de Némea, do javali do Ménalo e da Hidra de Lerna, feitos praticados por Hércules, e da Quimera que Belerofonte tinha derrubado, do touro de Creta e do Minotauro, e teria salvado Hesíone e Andrómeda dos monstros marinhos. Júpiter, disfarçado de touro, tinha raptado Europa, e levava-a no seu dorso, mas, na arena de Tito, apareceu um boi que projectou até aos céus um bestiarius trajado de Hércules (Spectacula 19). Em tudo semelhante à fábula de Orfeu, o aparato

²⁰⁹ Rodrigues (2012) nos aponta que o condenado representando o episódio mitológico na arena, pagaria com sua própria vida ao fim da representação. O evento ocorre em uma *ludi meridiani*, tendo como desfecho da peça, seu espetáculo quando o condenado é queimado vivo a frente de todos da plateia.

²¹⁰ “Héracles era o modelo mais celebre e popular de toda a mitologia clássica” (GRIMAL, 1994, p. 239-257).

²¹¹ O espanhol Marco Valério Marcial nasce aproximadamente no ano de 40 d.C. e morre em 102 d.C. Sua importância é a principal nos epigramas latinos, tendo reconhecimento da sua obra como um gênero poético. Publica 12 livros divididos em 1172 epigramas e o *liber spectaculorum*.

²¹² Os epigramas são inscrições, leituras de monumentos, estátuas ou, mesmo, somente legendas sobre obras gravadas, inscritas poéticas provenientes de uma literatura grega. Eram reconhecidas sobre “a pedra” que vieram a tomar forma literária após os epigramas de Marco Valério Marcial. Eram relatos curtos e cheios de humor.

²¹³ O *liber spectaculorum* reúne 33 poemas, escritos por Martial em 80 d.C. É uma obra que se difere das outras. Contém aproximadamente 200 linhas. A epigrama relata a inauguração do Coliseu ou o Anfiteatro Flaviano, dedicado ao imperador Tito Lívio.

que envolve a morte de um condenado, em Spectacula 24 e 25, apenas dela diverge na medida em que do solo sai um urso que dilacera o indivíduo obrigado a representar o papel da figura mítica. As *naumaquias* são celebradas em 27 e 34 (FERNANDES, 2004, p. 115).

Em um teatro latino, Marcial é o seu autor em especial, nos trazendo características de um teatro de mimos, através das suas epigramas. O seu livro dos espetáculos, *Liber Spectaculorum*, é escrito, para homenagear Tito,²¹⁴ nos episódios da inauguração do anfiteatro Flaviano, o Coliseu. É aceito que suas representações teatrais em Roma tenham ligações religiosas com seus espetáculos.²¹⁵

Criou-se uma grande dúvida do efeito destas epigramas de Marcial. A grande dúvida se dava, se seus relatos eram peças presenciais com o carácter para serem vistas ou servirem para propagandas aos locais distantes da Urbs de Roma as *ager*.²¹⁶

Marcial também faria uma leitura dos acontecimentos²¹⁷ das arenas e da vida cotidiana dos romanos,²¹⁸ em escritas breves e jocosas,²¹⁹ tratando em passagens contando muito dos cidadãos romanos e do principado, atraídos pelo teatro. “Em suma, a poesia de Marcial parece vir preencher uma lacuna deixada vaga pelo progressivo afastamento do

²¹⁴ Vemos, no texto de Marcial, a homenagem a Tito Lívio, na abertura dos jogos dos gladiadores. Marcial cita quatro grandes eventos que ocorriam supostamente na arena do coliseu. Segundo Previ: “Uma Parsifae, apaixonada por um Touro, se tranca e uma armação de madeira com formato de vaca para enganar o touro e realizar a monstruosa cópula (Spect. V)” (PREVI, 1983, p. 21). Segundo Previ: “Um Dédalo se precipitava do céu com asas depenadas colidindo no chão (Spect. VIII)” (PREVI, 1983, p. 21). Segundo Previ: “Com o fórum cheio de água se representava a história de Leandro, jovem de Abidos, amante da sacerdotisa Afrodite, Herodes, que residia em Sestos, cidade situada na orla oposta dos Helesponto, em frente a Abidos. Cada noite a jovem atravessava a nado o trecho para ver sua amada” (Spect. XXV) (PREVI, 1983, p. 21). O mito de Orpheu é representado também (Spect. XXI), apesar de um final diferente ao da lenda mitológica. Na lenda mitológica, Orpheu é despedaçado por mulheres trácias. Na epigrama de Marcial, Orpheu morre despedaçado por um urso” (PREVI, 1983, p. 21). Nesta última, irá se desenvolver o texto sobre Lauroleus.

²¹⁵ O teatro de Cartagena é um exemplo de locais que aproximavam o culto imperial em suas sucessões, transmitindo suas próximas dinastias, como espetáculo religioso e sua representação. Acredita-se nisso porque foram encontradas inscrições em locais específicos do teatro de Cartagena homenageando os herdeiros de Augusto.

²¹⁶ Fazenda e vilarejos em locais distantes dos muros da cidade.

²¹⁷ Em Marcial há em sua citação sobre a *ludi florales*, uma festividade em que suas atrizes se despiam totalmente, homenageando a Deusa Flores. O mimo nestas apresentações é creditado pela festividade, traria na associação da deusa e a fertilidade. É uma paródia latina, segundo Ferreira: “De qualquer modo, a sua obra, além de manifestar o génio romano na forma como se inspira na realidade, parece ter consciência de olhar para esse mesmo quotidiano do mesmo modo que a comédia tradicional. Apenas lhe interessa a parte risível de cada situação e, com o mimo, uma linguagem que traduza esse mesmo realismo” (FERREIRA, 2004, p. 115).

²¹⁸ Marcial faria da leitura coloquial de um realismo cotidiano com leituras breves, relatava os acontecimentos comuns, reduz acontecimentos a pequenas passagens, de forma cômica, alcançando a leitura de todas as classes sociais da *urbs* e fora dela que supostamente citamos. Sua leitura é do tipo risível, inteligente para seu tempo.

²¹⁹ “Era a essa arte de rir e provocar o riso que o mimo deveria sua popularidade em Roma” (BERTHOLD, 2011, p. 162).

público romano em relação à tragédia e à comédia” (FERREIRA, 2004, p. 115).²²⁰ Ferreira (2004) não vê os mimos de Marcial como a melhor forma de observação dos seus poemas.²²¹

Os mimos²²² e as pantomimas²²³ contavam com a presença da mulher e também do escravo. A pantomima possibilitava que um escravo se tornasse querido, trazendo sua fantasia recriada, mas, da mesma forma que receberia os aplausos por sua popularidade ou sua performance, perderia uma fama, se sua representação não agradasse o público.²²⁴ O mimo, que traria homens e mulheres, livres ou não, fariam dessa sua arte a sua própria imitação. A capacidade mimética dimensionava sua representatividade. Em certas peças do teatro, os escravos representavam outros cenários da vida cotidiana, mas havia peças em que os próprios escravos representavam os escravos em imitação “os atores eram escravos, apenas o chefe do elenco era livre” (FLORES, 2006, p. 55).

O mimo e a pantomima trafegavam o princípio religioso. No mimo, eram todas as partes do corpo comunicando a performance da própria imagem, e sua recriação dela. “O pantomina que cria uma segunda natureza com a sua fantasia” (CARCOPINO, 1944, p. 274). Era uma arte de imitar o cotidiano das pessoas e a vida nas *urbs* romana. A mimese²²⁵ comunica o existir social através da pantomima. São modelações miméticas, que os comportamentos se relacionam, produzem relações sociais nas linguagens simbólicas. Para Carcopino, nas pantomimas expandem muito mais que somente uma arte da imitação: “Capaz de personificar todos os tipos humanos, de representar todas as situações, ele tornou-se aquele que abrange a natureza inteira com suas imitações” (CARCOPINO, 1944, p. 274).

²²⁰ Os jogos dos gladiadores no coliseu atraíam muitos cidadãos Romanos, pois seu espetáculo era tanto, que um público frequentador do teatro fora espantado e atraído por estes, apesar de o teatro ainda ser presente, não seria tão atuante quanto esses espetáculos do anfiteatro.

²²¹ “É precisamente à luz da progressiva anulação da componente espectacular das formas dramáticas tradicionais que se entende a influência desses géneros e do mimo na obra de Marcial” (FERREIRA, 2004, p. 97). No teatro, suas plateias também eram palco das interpretações poéticas que encontramos em Marcial por suas comédias. “Marcial não só fornece valiosos contributos para a reconstituição do que se passava nos palcos romanos da época, como também descreve a plateia como uma passerelle por onde desfilam, muitas vezes disfarçados, muitos “tipos” romanos” (FERREIRA, 2004, p. 103).

²²² Segundo Bornecque e Henri, “Pela época de Cícero, foi suplantada pelo Mimo, há muito em voga no Lácio. Este era uma peça bufa, imitando as cenas mais vulgares e mais burlescas da vida cotidiana (BORNECQUE e Henri, 1976, p. 166).

²²³ Segundo Bornecque e Henri, “A Pantomima, que forma um gênero independente desde o fim da república, é um mimo transformado, em que as palavras são substituídas por gestos. É em geral uma história de amor, mimada com acompanhamento de um coro” (BORNECQUE; HENRI, 1976, p. 166).

²²⁴ Os mimos e as pantomimas abandonam a máscara de um teatro das atelanas. As atelanas trariam as representações cômico-dramáticas. Seu nome traz como origem a cidade de Atela em Campanha. Em suas representações, se mostravam cenas da vida em um cotidiano da vida de lugares agrícolas ou do campo. Suas peças mais famosas: Dossena, Marco, o bobo, o velho experiente etc. O auge das suas comédias ocorre no século III a.C., representada por amadores. Suas comédias foram encenadas já com atores profissionais, no fim do século I d.C.

²²⁵ Segundo Donald, “A ópera e o teatro são bons exemplos onde os aspectos prosódicos de representar e de cantar, as expressões faciais e os gestos e a inter-relação entre os actores são miméticos. [...] A mimica é intencional; o seu objetivo é a representação de um acontecimento. (DONALD, 1999, p. 210-211)

Podemos assim, após a leitura destas linhas, compreender uma mimese nas representações, em que heroico ou não, o teatro poderia habitar uma mentalidade que abrigasse nos grafites, uma condição de comunicar esses acontecimentos.

3.5. Prometeu²²⁶

Antes de nos esclarecer sobre o tema do teatro, tivemos de observar que no século I d.C. ele sofre muitas censuras pelos imperadores, limitando inclusive sua ação de persuasão. Porém, as epigramas de Marcial nos revelam um cotidiano deste período contado através da sua leitura causal. Em seu mimo, Marcial (XII), no *liber Spectaculorum*,²²⁷ mostra a passagem mitológica do mito de Prometeu. Na passagem, seu tema é recontado como uma condenação com uma cruz no anfiteatro Flaviano.

O texto nos leva à sua forma lúdica no jogo mimético. Temos na leitura uma pena sendo orquestrada pela crucificação ao ladrão em ataques eminentes dos animais ao seu corpo²²⁸. O *ludi*, na leitura do imperador Domiciano, sente neste tipo de representação mitológica, apontado por ele — uma falta de realismo. O imperador Domiciano é inclusive o primeiro imperador que tira o sangue de um cristão no anfiteatro. Vemos sua passagem pelo episódio em Berthold (2011):

Sob o imperador Flávio Domiciano, o primeiro a derramar sangue cristão no Coliseu, ocorreu o seguinte incidente: O imperador julgou que a costumeira representação do mimo do chefe dos bandidos, Laureolos, que era crucificado no final, estava fraca demais. Ele ordenou que o papel título fosse dado a um criminoso condenado. A peça terminou em horrível

²²⁶ Veríamos o mimo do Prometeu acorrentado descrito pela Teogonia de Hesíodo, atribuído sem consenso às tragédias de Esquilo. Há o consenso de que “O prometeu acorrentado” é uma obra póstuma ao autor. São diversas peças que nos chegaram. Ésquilo é considerado como o mais antigo trágico grego. Nas tragédias gregas, até mesmo os deuses, caem em desgraça nas mitologias. Associamos ao espetáculo sua representação, pois a condenação por Prometeu se dá pela força e poder que se apresentavam seus gladiadores. Se sua condenação é dada pela corrente indestrutível, vemos na crucificação, sua imobilidade. Prometeu, sendo deus da arte, por roubar o fogo e dar a humanidade seu amor, é condenado por Zeus. Em sua última visita, prometeu recebe uma mortal, que se dá por transformada em animal. Uma ovelha. A cartase seria a purificação estética que causaria as emoções. A cartase do sangue tirado do punido atrairia uma realidade e brutalidade que nos remetem à última das cinco idades de Hesíodo, a era do ferro. A cartase seria a purificação estética que causaria as emoções.

²²⁷ “O *liber Spectaculorum* que nós percebemos com epigramas dedicadas a ambos os imperadores. Friedlander se baseou em um trecho em Marcial em *Spect.* IX, XXII e XXIII, descreve um rinoceronte de dois chifres, animal que se pode observar em uma moeda de Domiciano” (PREVI, 1983, p. 18). Previ (1983) informa que a oferta deste livro seria a ambos os imperadores do período Flaviano: Tito e Domiciano

²²⁸ Também vimos que houve o interesse neste texto por Kathleen Coleman tratando o tema de Marcial. Vemos a mitologia sendo interpretada como punição ao ladrão “Laureolus”. Um mimo que descreve a peça do bandido Laureolus. A passagem é bem curiosa sobre os espetáculos na arena e a crucificação em um jogo de feras que envolve o urso. É possível notar, no julgamento Kathleen Coleman, professora de Harvard, o julgamento da pena com uma analogia da punição mitológica de Prometheus de Zeus, que também é exposto ao urso.

seriedade; Domiciano fez com que o crucificado fosse despedaçado por animais selvagens (BERTHOLD, 2011, p. 167).

Vemos o espetáculo, pela poética de Aristóteles,²²⁹ em sua mimese, os fatos que discorrem no teatro romano, validamos os *ludi*. A partir da sua referência, desde quando frisamos um mimo desde as imagens primitivas nos primeiros e segundo capítulos, temos que tráfego deste autor na arte da imitação²³⁰. Ele trata do tema informando, como já encontrada desde um período pré-histórico, nos homens das cavernas, uma atribuição das suas imagens por imitação.

A punição a Jesus Cristo promovida no governo de Tibério confunde alguns pagãos por sua exclusividade desta religião frente à imortalidade e a imagem humana de um deus próximo, visto por sua presença como companhia e proteção. Por outro lado, quando cristãos praticantes dessa nova fé são tomados por condenações e perseguições romanas, a crucificação é tomada em conceito nos espetáculos, o que, em suas duras penas, dão suporte à catástase da dor.²³¹

Por outro lado, é em presença da cruz que as pessoas condenadas marcam o seu relacionamento com o mesmo objeto que crucificou cristo, dando na cruz a crucificação como o tema semiótico de uma conversão.²³² As ordens de perseguição aos cristãos, aclamadas pelos imperadores, trazem uma mimese da crucificação do deus em sua pena. A imitação dada em sacrifício aos deuses romanos habilitaria o imaginário dos seguidores cristãos, na cruz, permitindo seu encontro religioso no mártir. Em sua condenação, qualquer cristão se tornava além de um artista das arenas, se faria o símbolo por alguns instantes nesta simbólica cristã. Naqueles breves momentos, encontraria a exclusividade da sua crucificação, com sua comunicabilidade para o deus, sendo ele a oferta com seu próprio corpo e invocação lhe dando o poder pela encenação.

Temos em Eusébio de Cesaréia, uma literatura que inspira outros cristãos futuros, como é o caso de A. J. O'Really, (2005), que escreve em seu livro “Os mártires do Coliseu”.

²²⁹ Compreendemos pela tragédia, a composição do espetáculo neste texto, baseado nas teorias de Aristóteles, na sua poética. A tragédia para este autor: “Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 49)

²³⁰ Aristóteles (384. a.C – 322 a.C), um dos principais filósofos gregos, nascido em Estágira, filho de médico, de discípulo da academia de Platão, passando a mestre de Alexandre o Grande.

²³¹ Informamos que Jesus e o episódio mítico/histórico da Via Sacra já estavam relacionados à morte pela crucificação.

²³² Apesar de sabermos que somente após a instituição desta religião ter sua liberdade de culto, através de um reconhecimento oficial do Estado Romano, os cristãos, após sua vitória histórica, passariam de perseguidos a perseguidores, e que, após o Édipo de Milão, se tem uma primeira representação da crucificação.

O tema nos desafia a compreender seu discurso como enfrentamento às leis romanas. São suas passagens, suas descrições, que nos elevam ao herói cristão. O desenvolvimento do seu texto busca o dinamismo identitário nesta religião, se amoldando ao modelo cristão que ignora uma gnose, com suas práticas imaginárias de um cristianismo primitivo fundamentando sua crença, em um movimento que se forma a partir de uma literatura posterior aos acontecimentos à vinda do deus cristão. Assim, se o grafite de Alexamenos fosse sua paródia cristã, o grande movimento popular seria o pagão vendo alguns dos espaços populares tendo interferências cotidianas desses cristãos.

3.5.1. O mártir

Temos no livro de O'Really (2005) o repertório de histórias que são envolvidas por homens que, aos poucos, se tornam mártires com suas narrativas embelezadas de enfrentamento e poder divino em suas punições. Encontramos, por assim dizer, no objeto da cruz e na sua crucificação o heroísmo que marcou por definitivo o enfrentamento às leis romanas. Vemos no autor, através das citações tratadas por ele, um convencimento heroico que foi dado por esses mártires cristãos, dando em suas ações um enobrecimento ao poder de justiça frente aos feitos e intenções dos cristãos no princípio da nossa era. Neste seu livro do século XIX, apontamos uma forte presença do encorajamento do cristão, enfrentando suas dores e marcas como o extenso sentido que uma territorialidade do corpo se separaria da alma.²³³ Tivemos o cuidado de observar a todo um desenvolvimento do seu texto e perceber sua intenção em reunir alguns dos mártires em seus discursos, apresentando as narrativas de homens condenados às mais laboriosas torturas, e ver um mistério no enfrentamento das leis romanas, não sendo mais seduzidos pelas dores do corpo, em que suas sobrevividas seriam resguardadas pela sua nova fé.

Vemos nas descrições dos mártires uma calma frente às suas punições. Vemos uma justiça divina cumprindo seu enfrentamento frente às leis romanas. Homens e mulheres se entregavam com sua própria pena, estando com a proteção do seu deus em alma e não em corpo. Vemos seus diversos mártires citados pelo autor, citando inclusive que, no ano de 261, o mais ilustre mártir foi Valeriano, onde, atualmente se conserva sua grelha pela igreja de São

²³³ Segundo Bertrand Russel, “A ênfase cristã quanto à alma individual teve profunda influência sobre a moral das comunidades cristãs. É uma doutrina fundamentalmente aparentada com a dos estoicos, surgindo, como a deles surgiu, em comunidades que não mais podiam alimentar esperanças políticas” (RUSSEL, 1960, p. 25).

Lourenço, em Roma. Dentre essas passagens, também observamos a passagem sobre Eleutério,²³⁴ “o jovem bispo” que A. J. O'Really laboriosamente nos ilustra.²³⁵

Os cristãos, eram submetidos, além das suas condenações públicas, eles eram caluniados por desastres climáticos, cheias de rios etc. Porém, seu contexto nos mártires, suas crucificações nos revelam uma mimese do seu próprio deus, carregando significados nestes cristãos perseguidos por Roma. É de se observar um artifício póstumo, uma aproximação dos mártires ao seu deus como relação deste castigo e aproximação da sua pena, tornando a cruz e a crucificação como seu objeto de desejo.

O contemporâneo dos mártires, descritos do padre ortodoxo Tertuliano de Cartago, advogado, trata em suas escritas normativas, além de tratar os espetáculos dos gladiadores como um ambiente que deveria ser rejeitado pelos cristãos, trata de uma miríade de acusações aos imperadores em suas mais diversas formas de cultos e espetáculos, como testamentos de defesa. Tertuliano escreve em sua apologia (capítulo I ao XVI) o tráfego no diálogo contra os cultos e espetáculos pagãos, e nos capítulos posteriores (XVII) promove o terreno cristão adentrando pelo convencimento das suas fontes verdadeiras nesta religião cristã, apresentando suas purezas. Vemos no seu capítulo VII nestas apologias, sua pretensão pela religião cristã.

Datamos a origem da nossa religião, como antes já mencionamos, do tempo do reino de Tibério. A verdade e a versão à verdade vieram ao mundo juntas. Assim que a verdade apareceu, foi olhada como inimiga. Nesse processo há tantos loucos quantos desconhecedores dele: os Judeus, como se deve pensar, levados por um espírito de rivalidade; os soldados levados pelo desejo de extorquir dinheiro; nossos domésticos, levados por sua natureza. Somos diariamente atacados por ensandecidos, diariamente traídos, somos

²³⁴ Segundo A. J. O'Really, “Cerca de vinte anos após o martírio de Plácido, e no império do mesmo Adriano, temos registros de outro episódio extraordinário ocorrido no Coliseu. Demos o título de “Jovem bispo” a este capítulo, porque o nosso herói tinha apenas vinte anos quando recebeu cargo. Ele era um jovem e nobre romano, de distinção consular. A sua mãe era uma santa mulher, convertida através do apóstolo Paulo, e posteriormente submetida ao martírio juntamente com o filho. O rapaz chamava-se Eleutério (O'REALLY, 2005, p. 85).

²³⁵ O autor ilustra uma narrativa sobre os acontecimentos misteriosos de punição que não afetam o jovem. Ele cita em suas diversas passagens, o desafio à tortura, a ineficácia das ferramentas de punição nas técnicas romanas para punir o mártir no governo do imperador Adriano. São diversas formas de tortura em que o jovem não é afetado e protegido por seu novo Deus. Porém, o nosso interesse de estudo, se dá, em torno da borda religiosa que atravessa a narrativa de um deus marginal, na tentativa de uma posição ao centro religioso. Vemos nesta pequena citação o discurso no poder ideológico religioso partindo do mártir. “(...) um pregoeiro foi trazido à cidade para anunciar a sentença pronunciada pelo imperador sobre o Bispo Eleutério. Ajuntou-se imensa multidão; os *Atos* dizem que todos os moradores de Roma acorreram para testemunhar a execução. O grande Deus, a quem eles não conheciam, os estavam convidando a reconhecer o seu poder, e a servi-lo, em vez de ídolos”. No desenvolvimento da sua sentença ao fogo, O'Reilly (p. 86) narra os acontecimentos desta pena e sua ineficácia. Após a sobrevivência e força que o bispo adquire frente suas provas de sentença, o jovem se liberta declarando publicamente em eloquência. “Romanos”, bradou o mártir, “ouvi-me! Grande e verdadeiro é o Deus Onipotente. Não há outro Deus além deste que vos foi pregado pelos apóstolos Pedro e Paulo, através de quem, muitas curas e outros milagres foram realizados entre vós, e por meio de quem o impiedoso mago Simão foi derrotado, e os ídolos surdos e mudos, como os que o vosso imperador adora, foram feitos em pedaços” (O'Reilly, 2005, p. 86).

muitas vezes surpreendidos em nossas assembleias e cultos (VIDAL, PASQUOTO, 2017, p. 8).

O cristianismo por nós visto em Tertuliano ocupa desde o governo de Tibério uma exclusão do desvio e a promoção da liberdade trazidas por assembleias e cultos cristãos. Assim, quando se faz uma leitura dos seus textos literários, nos aproximando de uma mentalidade que formava seus primeiros seguidores cristãos. A leitura dos seus textos poderia, em efeito, ser o motivador de abandono e repúdio aos locais de espetáculo. Apontamos seu empenho retórico para convencer uma parcela de seguidores e induzir os seguidores aristocráticos e seus imperadores pela busca de apresentar uma moral cristã. Desta forma, veremos que os espetáculos romanos, com suas arenas e palcos, vão perdendo seus espaços temáticos para a inovação²³⁶ desta religião, que observava o condenado, o pobre, o escravo e a mulher. Deveria se ver os melhores e inovadores espetáculos, perdendo seu público por convencimentos de repúdio como os textos de Tertuliano. Veríamos, após isso, no decorrer dos séculos, sua oficialização religiosa cristã iniciada por Constantino, causando já seus efeitos contra seus perseguidores. Teríamos, assim, seus espetáculos perderem seus efeitos, até sua irrupção.

Desta forma, analisaremos o grafite de Alexamenos a partir de uma defesa e ofensa religiosa. Discutiremos os porquês da sua imagem.²³⁷

²³⁶ Segundo Donald, “A capacidade mimética adicionada à cultura episódica pré-existente conduziu necessariamente a uma inovação cultural e a novas formas de controle social” (DONALD, 1999, p. 214).

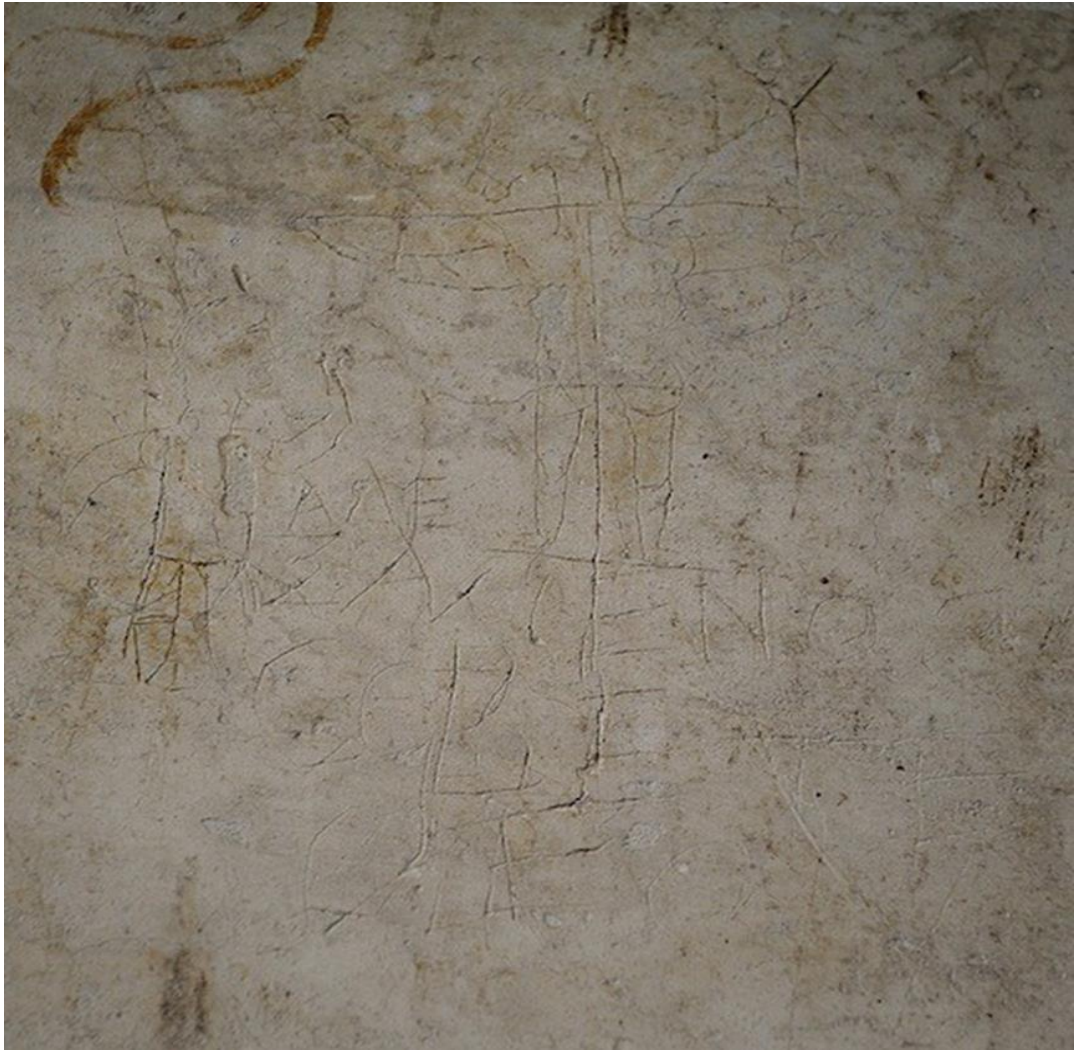
²³⁷ “O valor de um símbolo depende do tipo de mente que lhe dá uso. Mentes episódicas criam modelos episódicos do mundo; mentes miméticas criam modelos miméticos” (DONALD, 1999, p. 276).

Parte IV

Capítulo 4: A IMAGEM NO COTIDIANO

4. O Grafite de Alexamenos – Equino ou Humano Crucificado?

Figura 5 – O grafite de Alexamenos²³⁸



Fonte: <http://www.challies.com/articles/the-history-of-christianity-in-25-objects-alexamenos-graffito> Grafite de Alexamenos. Imagem que data entre o século I ao III. Essa imagem se refere a uma citação provavelmente popular Romana, e se encontra atualmente no “Museo Palatino – Casa di Augusto.” Imagem digitalizada.

²³⁸ Casa di Livia (Ref.: <http://archeoroma.beniculturali.it/evento/museo-palatino-casa-augusto-casa-livia>). Fonte: IL Crocifisso Graffito In Casa Dei Caesare Ed IL Simbolismo Cristiano In Una Corniola Del Seconodo Secolo, (GARRUCI, 1857, p. 5).

O que levaria Alexamenos a recortar na parede uma cabeça animal em pé com o corpo humano crucificado, na casa dos Césares?²³⁹

Já comentamos anteriormente que, ao lado do circus máximo, na colina Palatina, fora encontrada a imagem do grafite de Alexamenos. Porém, o que anteriormente demonstramos neste grafite foi a ausência da imagem associada ao animal em espetáculo. Percebemos que, em espetáculo, a imagem do animal nos levaria às torcidas, que abrigavam um cotidiano romano no circo, com suas corridas animais. Como já se sabe, o circo também traria em seus jogos o sagrado. Acerca de sua festividade, como já nos citou Gonçalves: “O Circus Maximus (150 mil lugares), mandado construir em 329 a.C., onde estava o circo de madeira feito erigir por Tarquínio, num vale entre o Palatino²⁴⁰ e o Aventino”²⁴¹ (GONÇALVES, 2008, p. 52).

No circo Máximo, suas apresentações mais concorridas e populares eram as corridas de carros, que abrigavam as *uenatiores*: as lutas de animais selvagens e as lutas de gladiadores: *ludi gladiatores*. Existia em Roma a festividade do cavalo,²⁴² uma oferta em sacrifício para o deus Marte, em todo o mês de março.²⁴³

A festividade indicava o início das corridas no circo máximo, suas procissões de caráter religioso “A pompa”, demonstrada tanto na abertura das festividades do anfiteatro, tanto quanto no circo. Em seu desfile de abertura, imagens e esculturas sagradas eram carregadas por carros, juntamente com discursos rituais em memória e reconhecimento de caráter religioso. “Antes de se iniciarem os eventos no circo havia uma procissão solene, que ao final adquiria um caráter religioso, com imagens de deuses e de imperadores falecidos divinizados” (ALMEIDA, 2010, p. 102).

Carros e cavalos passavam em torno do obelisco que abrigava a imagem de Netuno, uma escultura importada do Egito em honra ao deus sol, onde se contava suas voltas,

²³⁹ Grafite de Alexamenos. Imagem que data entre o século I ao III. Essa imagem se refere a uma citação provavelmente popular Romana e se encontra atualmente no “Museo Palatino – Casa di Augusto”.

²⁴⁰ Segundo Bornecque e Henri, “Colina cujo ponto culminante se acha a 51 m acima do mar. Sede da Roma primitiva. Aí se encontravam os santuários mais antigos, como o Lupercal, gruta consagrada ao Deus Luperco; aí, diz-se, ter-se-ia refugiado a loba quando Romulo e Remo foram recolhidos pelo pastor Fáustolo. O Palatino foi o bairro aristocrático por excelência e, durante o império, residência dos imperadores. Dizia-se também Palácio. (Palatium)” (BORNECQUE; HENRI, 1976, p. 62).

²⁴¹ Segundo Bornecque e Henri, “a sudoeste, uma das sete colinas de Roma; altura do acima do nível do mar: 37 m ao sul e 46 ao norte. Bairro Popular” (BORNECQUE e Henri, 1976, p. 55).

²⁴² Os cultos públicos e privados, as ofertas envolvendo o cavalo no mês de outubro, a festa do cavalo. Segundo Eliade, “Tanto no culto público como no culto privado, o sacrifício consistia na oferta de determinada matéria alimentar: primícias de cereais, uva, vinho, doce e principalmente vítimas animais (bovídeos, ovinos, suínos e, nos Idos de outubro, o cavalo). Com exceção animais obedecia à mesma encenação” (ELIADE, 1979, p. 139).

²⁴³ As festividades marcavam o início dos ciclos agrícolas e guerreiros.

ao centro do circo máximo: a *spina*.²⁴⁴ As corridas com simulações de combates ocorriam com dois homens montados em seus cavalos, as (bigas). Havia as de três (trigas) e de quatro (quadrigas).

Sugere-se que, em substituição ao circo de madeira de Tarquínio, se constrói o circo Maximus, dimensionando 600 metros de comprimento e 200 de largura.²⁴⁵ Vemos sua expansão no interesse dos imperadores, em acolhimento de até 255.000 mil pessoas. Se separarmos os espetáculos dos cavaleiros e seus cavalos, encontramos uma hipótese na imagem do grafite de Alexamenos, em que, nas corridas, se separa o cavalo do seu cavaleiro, ou seu time vencedor, ou somente seu vencedor com seu cavalo.

A corrida no circo emocionava as multidões, apaziguando suas dificuldades neste espaço cheio de provas em suas voltas. As corridas iniciavam com a soltura de um pano branco ao alto e encerradas no chão por uma linha com cal. Seu percurso era contado em princípio por sete voltas e reduzidas por Dominiciano para cinco, na busca de uma melhor competição. Em tempos de Augusto, só se faziam 12 corridas por dia, passando para quase três vezes esse número com Calígula, chegando até 100 corridas diárias por outros imperadores.²⁴⁶ A cada corrida, uma nova emoção, se enervava os ansiosos, torcia-se pelos ganhadores, as disputas aproximavam alegrias e preocupações, ocupando seu torcedor pelo espetáculo.

As corridas seriam o lugar de muitos frequentadores assíduos, que conquistavam por suas torcidas grandes paixões nas apresentações nos animais ou seus cavaleiros. Temos também evidências de que as mulheres, além de poderem ir ao *circus*, iam buscar suas paixões, aventurando-se nas belezas presentes dos torcedores.

Porém, temos de frisar o circo como um dos ambientes romanos de aporte sagrado abrigando seus espetáculos religiosos, em suas datas especiais, que excluem uma visita ou permanência eventual nesses ambientes. Mesmo sendo um local sagrado, as torcidas anotavam nas paredes seus delírios nas corridas, comentado seus posicionamentos como torcidas. São casos escritos sobre os espetáculos nas corridas: “As inscrições com que celebra as suas vitórias nada nos deixam ignorar acerca das condições em que as alcançou: manteve-se a cabeça e venceu” (CARCOPINO, 1944, p. 265). Ou outras escritas por seus torcedores em lâmpadas, nos dando a entender como classificações: “Os seus nomes famosos inscrevem-se no rebordo das lâmpadas modeladas pelos oleiros (*coraci nica*). E nos pavimentos de mosaico

²⁴⁴ Spina era o local que se contavam às voltas. Ficava ao centro do circo.

²⁴⁵ Comentamos em Gonçalves (2012) sobre Tarquínio e sua associação ao circo. Compreendemos esse trecho a partir da citação deste autor.

²⁴⁶ Devemos citar a contagem no período Flaviano.

descobertos em casas de província” (CARCOPINO, 1944, p. 265) e uma anotação do cavalo vencedor com seu nome recortado na pedra. “Polydoxos, amamos-te! (...). Esses nomes ainda se leem gravados na pedra, em que se eterniza a recordação do cavalo Tuscus que ganhou 386 vezes o prêmio” (CARCOPINO, 1944, p. 265).

Tinha até mesmo a crucificação do animal perdedor em grafites, porém, suas imagens foram perdidas, em que sua crucificação era uma condenação que denegriaria sua imagem. Não sabemos se se crucificavam os animais, somente tivemos uma breve pincelada histórica no assunto, de um autor não dando sua sequência ao fato. O que nos daria suporte ao grafite de Alexamenos.

Observamos que o deus *consus* seria associado ao cavalo em Roma; sua imagem era homenageada ao centro do *circus* máximo. *Consus* era um deus antiquíssimo dos romanos, sua imagem era enterrada no centro do circo como representante das festividades das *consulaia*. O deus *Consus* é associado ao subterrâneo; para significar isso, ficava enterrado.²⁴⁷ Ao emergir a estátua desse deus, se prestavam homenagens à sua imagem, que circulava ritualmente pelo *circus*. Faria do teatro seu ritual como uma ação coletiva na representação desta encenação.

Vemos por Pierre Grimal (1989), que “os jogos circenses funcionavam como monumentos que organizavam uma festividade em torno dos seus deuses. Informando, celebrando e honrando pelas festividades, suas datas e seus acontecimentos marcariam o cotidiano nas relações dos seus frequentadores” (GRIMAL, 1989, p. 36). Nestas ritualidades circenses, tratavam-se de alguns temas em suas encenações; elas organizavam com seus temas consagrando o cotidiano.

Eram também trazidas outras estátuas nos desfiles das aberturas dos jogos circenses dando sua leitura imagética comunicando a *pax deourom*.²⁴⁸ A passagem do tempo, da instabilidade e distanciamento, abarcaria nas estátuas o desfile memorável e aproximador, abririam e encerravam seus espetáculos, conservavam os ideais romanos em poder de uma

²⁴⁷ Tratamos como seu tema como prática cumulativa dos romanos pelas interferências das antigas crenças de culturas. Temos o subterrâneo por Mattmann, em seus escritos sobre a Victória de Nergal, um mito da imortalidade da alma, que habitava o universo subterrâneo. “Nergal reinava no inferno, simbolizado pela montanha onde ele destrói o homem Touro[...] Nergal era o Deus dos infernos ou mundo subterrâneo” (MATTMANN, 2013, p. 28). Vemos nessa construção alguma semelhança com o labirinto do Minotauro grego. A morte do Deus Touro. Mesclada à divindade com figura humana, vemos resquícios de antigas práticas rituais. “Nergal é venerado na cidade de Kutha. Os habitantes desta cidade que o rei da Assíria levou após o exílio dos Judeus continuaram a adorar este Deus” (MATTMANN, 2012, p. 28). No mediterrâneo suas iniciações em Menfis ou Tebas faziam-se em provações através das instruções que continham em seus santuários.

²⁴⁸ *Pax Deourom* é a paz romana em seus deuses romanos. Os cristãos foram perseguidos pelos romanos por estarem dos objetos de culto romanizado. Eram festividades dedicadas nas religiões dos seus imperadores. São designações nas suas datas religiosas pré-estabelecidas, recebendo homenagens pelas festividades.

manutenção idolatra através das encenações das suas imagens.²⁴⁹ Poderíamos associá-las como uma “tradução”, no termo adotado por Lotman (2013), para se referir aos bens em que os homens são ligados ao seu espaço pelos objetos e sentidos semióticos que habitam um espaço com seus signos, símbolos e das línguas.²⁵⁰ Seriam estas imagens ritualizadas que abarcavam o centro de uma organização cultural romana, traduzindo seus domínios religiosos.

Compreendemos que os espetáculos do *circus* máximo era muito concorrido para se ver seus desfiles de cavalos ou sob os cavalos. Recordamos a importância dada a esse animal pelos imperadores, que um dos imperadores flavianos, Calígula, governante de Roma entre 37 a 41 d. C., tinha muita admiração por seu cavalo *Incitatus*, inclusive lhe oferece uma estátua de marfim. A conhecida narrativa em torno desse imperador, por sua homenagem dada ao seu cavalo, o nomeando como senador e cônsul, tendo direito a criados e adornos feitos com pedras preciosas em forma de colar. Inclusive, a imagem do animal é investida por supremacia, através de vestimentas e ornamentos imperiais — o cavalo usa a cor púrpura, feita a partir de corantes de difícil aquisição, de origem animal.

Temos também na figura do cavalo em Roma, uma homenagem dada pelos jogos circenses, aos animais de cargas da *urbs*. E inclusive há algumas festividades de sacralidade que são associados ao religioso no animal, como ao Deus da fertilidade,²⁵¹ visto por suas corridas representando a mitologia de Poseidon nas *Netunalias*²⁵² que iniciavam no verão e terminavam no mês de julho. Eram festividades que ocorreriam no verão em 23 de julho, oferecidas ao cavalo, como um símbolo das fontes. Poseidon, na mitologia,²⁵³ cruzava seu amplo comando em um carro atado por cavalos brancos a todo seu território segurando seu tridente. Sua imagem nos remete ao símbolo das corridas de cavalos no *circus* máximo. O

²⁴⁹ Se exigirmos seu saber das imagens pelas estatuas, temos em Figueiredo, sua explicação como ação destes signos semióticos “a estátuária, sendo no princípio somente consagrada aos deuses, veio pelo decurso dos tempos a comunicar-se tão bem aos heróis e aos homens ilustres” (FIGUEIREDO, 1968, p. 405). Aliás, Figueiredo complementa que o objeto desta imagem na idolatria é dado através das estátuas. Acreditamos que Figueiredo explique nas estátuas o simbolismo do heroísmo reinando através dela. Vemos nos tempos de Império Romano, em raríssimas exceções, a observação dada às estatuas ao nivelamento de poder das suas imagens utilizadas pelos imperadores. Era raro o imperador que não se associasse a uma, senão a várias estátuas. Temos, mesmo que a cargo helenístico, o adendo de Ande (2011), para explicar o uso de estátuas a serviço destes imperadores romanos. “A arte escultórica feita pelos grandes artistas gregos foi se adaptando ao gosto romano que se utilizava dela a serviço da propaganda política imperial” (ANDE, 2011, p. 38).

²⁵⁰ “Imagens carregam uma ‘pós-vida’ (Nachleben) de camadas profundas de história e atuam como um dínamo que gera energia ao amplificar sentidos e sentimentos soterrados” (BAITELLO JR.; WULF, 2014, p. 21).

²⁵¹ A metamorfose utiliza-se dos poderes germinantes também nos animais em favor do humano e em seus ciclos e forças naturais a água e o sol. A fertilidade que alimenta a terra é o sangue em derramamento sacrificial que os antigos cultos matriarcais fecundam seu simbolismo. A transição dos cultos matriarcais para os de culto patriarcais são marcas das suas migrações nos elementos.

²⁵² A *Netunalia* é representada ritualmente sendo puxada por cavalos brancos em um tridente.

²⁵³ Há uma diversificação muito ampla de literaturas que se dava ao cavalo. Temos alguns exemplos: Rebo, o cavalo de Mezêncio; Aéon, cavalo de Palas; Sejo, descrita em Eneida etc.

imperador Tito, em desfile com seus quatro cavalos em tridente, recebe seu símbolo como homenagens: “homem triunfal”.

Porém, não podemos deixar de nos atentar às homenagens dadas aos vencedores das corridas circenses, homenageando o cavalo vencedor e seu cavaleiro. Premiava-se com a imagem em monumento (sua estátua).

4.1. Alexandre

Poderíamos especular que a imagem no animal não era centralizada somente pelo seu espetáculo religioso ou pelos desfiles promovidos nos ambientes romanos d.C. Poderíamos até mesmo avançar hipoteticamente na forma física do animal, encontrando o seu poder popular. Subentendemos que havia uma projeção na sua tradição e mito,²⁵⁴ dado seu herói, em que ambos seriam atingíveis nesta forma animal pelos jogos circenses em suas disputas, recebidas popularmente sua influência.

Sabemos que o cavalo possibilita por sua imagem e ideia de pertencimento mitológico desde os tempos primitivos. Sabemos que sua ancestralidade perpassa os tempos dinásticos egípcios e atravessa outros períodos, inclusive entre os gregos, os judaicos e os romanos. Daí interpretarmos um convencimento cotidiano manifestado pelo encantamento desta forma animal, provocando uma admiração e idolatraria.²⁵⁵ Bem, vemos que desde a Grécia socrática os homens concediam um papel de destaque ao sentido da visão, ao menos, desde Platão, trataríamos destas sensações visuais tomadas como emoções.

Se a idolatria possibilitaria sua fantasia por envolvimento, é neste animal terrestre que sua presença nos jogos e disputas circenses discorreria além dos seus elementos mitológicos encenados, iniciadas em corridas, o disparate especulativo na plebe romana, aquilo que iria além de uma velocidade de disputa animal,²⁵⁶ que iam muito além desse meio de transporte,²⁵⁷ ainda mais quando era dado ao animal local de destaque em solo sagrado do

²⁵⁴ Segundo Neumann, o mito, como projeção do inconsciente coletivo transpessoal, representa um evento transpessoal e, seja interpretado no nível objetivo ou no subjetivo, não é, em nenhum caso, adequado a uma interpretação personalista. Ademais, a interpretação subjetiva, que vê o mito como evento psíquico transpessoal, é considerando-se as origens do mito no inconsciente coletivo, muito mais razoável do que tentativa de interpretá-lo de modo objetivo, por exemplo, como evento meteorológico ou astral (NEUMANN, 1995, p. 152).

²⁵⁵ Vemos em Jung “A ingênua antiguidade via no Sol o grande pai do céu e do universo e na Lua a mãe fecunda. E cada coisa tinha seu demônio, isto é, era animada e igual ao homem e a seu irmão, o animal” (JUNG, 1999, p. 18).

²⁵⁶ Tiramos a conclusão do movimento em velocidade sob o aspecto de uma citação deste autor. Jung traz a figura de um “Ídolo do deus Sol xamã dos esquimós do Alasca”. Na imagem (p.18), Jung traz na figura 2 um disco solar com pés para ilustrar seu movimento.

²⁵⁷ Veremos adiante sobre Regis Debray e o animal de transporte dos povos antigos.

circus, veríamos sua modulação oscilando entre ritmos²⁵⁸ e memória,²⁵⁹ desde a animação heroica ao animal convergido de forma mítica.²⁶⁰

Temos, inclusive, que o templo do Deus Júlio contém a estátua do cavalo,²⁶¹ de Dominiciano, marcando rota limite a área norte do palatino: a via sacra.²⁶² Não se estranha o fator equestre como sendo um fato cumulativo dos espetáculos em Roma, que não trafegue por mitos desde o imaginário histórico de Alexandre o Grande.²⁶³ Alexandre é tido pelos imperadores Romanos como o modelo²⁶⁴ forjador de impérios.²⁶⁵

²⁵⁸ Segundo Donald, “O ritmo constitui, portanto, prova de um controlador mimético central que pode seguir várias modalidades de movimentos simultaneamente e em paralelo. Pode relacionar entre si as atividades destas modalidades de uma forma surpreendentemente rápida e subtil” (DONALD, 1999, p. 230).

²⁵⁹ Podemos supor que uma memória de guerra, seja deslumbrada desde os assírios, 1000 a. C. São eles os responsáveis por introduzir o cavalo e o carro de guerra como elementos visuais de guerra e poder, generalizando o aviso das tropas do rei. Vemos em murais dos neo-assírios, tendo o cavalo como instrumento de guerra ou caçada. Porém, o cavalo, em situações de guerra, assustado, se acolhe com medo das chamas, tendo por isso em algumas imagens, sua substituição por homens. Assim, teríamos homens que puxavam outros homens, substituindo animais em função de guerra. Segundo Serres (2015), os neo-assírios possibilitavam aos oponentes vislumbrar, nas pinturas parietais, os acontecimentos do reino. As imagens mostram as forças de guerra. Em tais imagens, fica claro que o cavalo, o animal, é agora instrumento de combate, não mais objeto de culto. “A arte neo-assíria de esculpir relevos parietais tinha um compromisso em materializar todas as ações deste império, desde momentos de lazer, caçadas, cerimônias religiosas, mas sobretudo a guerra” (SERRES, 2015, p. 174-175).

²⁶⁰ Segundo Jung, “Em certas imagens pagãs o lado materno se sobressai muito, acrescentando ainda o elemento animal, o teriomórfo. A ideia de Deus não é só uma imagem, mas também uma força” (JUNG, 1999, p. 49). Vemos em Neumann: “a grande mãe é a encantadora Circe, que transforma o homem em animal e que, como senhora dos animais, despedaça e sacrifica o masculino. É apenas como animal que a masculinidade lhe serve” (NEUMANN, 1995, p. 6). A palavra *teriomorfismo*, do grego antigo *therion*, traz como simbolismo animal o discurso oculto que habita os poderes mitológicos e esotéricos germinantes da natureza que geralmente se atribui a fertilidade. O teriomorfismo era elemento nas suas divindades em transformação de um matriarcado e o patriarcado. Segundo Schuré, os locais das provas em Menfis, na noite que ocorriam tais provas para os seus iniciados, após suas provações, havia um corredor que levava à porta do santuário. “Dos dois lados dessa sala lúgubre, à luz de tochas, o estrangeiro via uma fileira de estátuas com corpos de homens e cabeças de animais, leões, touros, aves de rapina, serpentes que pareciam olhar sua passagem rindo” (SCHURÉ, 2003, p. 103). A metamorfose utiliza-se dos poderes germinantes também nos animais em favor do humano e em seus ciclos e forças naturais a água e o sol. A fertilidade que alimenta a terra é o sangue em derramamento sacrificial que os antigos cultos matriarcais fecundam seu simbolismo. A transição dos cultos matriarcais para os de culto patriarcais são marcas das suas migrações nos elementos. Temos também nos sumérios, grandes influenciadores do Antigo Testamento, mostrando certo domínio animal já presente em suas imagens no domínio sobre a natureza, obtido através este domínio da agricultura.

²⁶¹ Vemos uma cumulatividade mitológica, em que o cavalo teria seus elementos míticos, transmitidos por numa memória de antigos costumes religiosos, que habitavam o imaginário religioso de Roma. Segundo Monteiro, os cavalos são a quarta divinização dos Romanos, antecidos pelo Minotauro, o touro, sua terceira insígnia. Desta forma, “os gauleses tinham, como se sabe, uma deusa Epona cujo nome deriva de *epo-s*, “cavalo”. Os monumentos a essa deusa nos representam uma mulher e um cavalo. Epona deve ser a jumenta divinizada.” (MONTEIRO, 2003, p. 113).

²⁶² A via sacra faz acesso às partes mais sagradas da *urbs* romana.

²⁶³ “Alexandre Magno, ou Alexandre, o Grande, 326 antes da nossa era, traz em suas narrativas míticas o seu envolvimento sob o domínio animal vencido ou vencedor. São treze anos de jornada militar extenuante, que o torna conhecido como: um militar guerreiro, trazendo em sua história: conquistas. A ele cabe a primeira associação militar de honra como imagem equestre na figura dominante sobre o coito animal: Bucéfalo. Alexandre, o Grande, traz no entorno mitológico da sua presença um imaginário mítico equestre, dando o significado da presença do cavalo e o seu cavaleiro muito semelhante aos neo-assírios. Logo seu cavalo, Bucéfalo, tinha esse nome por ter protuberâncias semelhantes ao chifre de boi” (RAMOS, 2005, p. 101), marcaria o mito que contaria o mito da montaria em domínio sobre o animal. Sobre Bucéfalo, há narrativas que envolvem o animal em mítica. São contos e lendas míticas que envolve desde sua primeira aparição e o seu

Em Roma, desde seus primórdios, a representação equestre é dada na origem por Alexandre. Seus feitos misturavam as tradições gregas²⁶⁶ como lenda do princípio domador deste conquistador de territórios. Seu cavalo incita a idolatria equestre através de sua memória.²⁶⁷ Porém, o que mais nos chama a atenção na lenda de Alexandre é a separação do cavaleiro e seu cavalo, divinizando o homem sobre o animal, e não mais uma diversidade imagética que vemos nas antigas religiões tratadas pelos animais em suas imagens metamórficas, que incluem o animal, sua assimilação. Conclui-se um elã de separação pelas imagens tornando no humano, o seu domador, o herói.²⁶⁸ Confirma-nos sobre esse herói cavaleiro Madrid-Malo (2010), quando as imagens equestres fundam ou fundamentam mais seus domadores de cavalos²⁶⁹ do que seus cavaleiros.

contato com Alexandre, o Grande. Há uma passagem sobre a história deste cavalo em Plutarco, quando Alexandre Magno, filho de Felipe II, já se havia treze homens que tentaram domar o animal, sem sucesso, este cavalo foi mandado embora por Felipe II. Alexandre, contrariado da atitude do seu pai, provoca uma aposta de doma-lo. Bucéfalo era indomável, mas Alexandre logo percebe que este cavalo se assustara com a sua própria sombra. Alexandre, astuto na ação, levou o cavalo ao encontro e em direção ao sol, cegando o animal com a luz, logo, subindo e domando este animal, teria como em um espetáculo, transmitido o poder necessário para dominar aquilo que se considerava indomável. Reservou-se a Alexandre uma associação à figura de Hércules, este filho de Zeus, e figura celebrada entre os imperadores romanos. Alexandre é tomado por mitologias que envolvem todo o seu heroísmo de guerra e mesmo seu nascimento. Na sua trajetória de vida, as mitologias e lendas aproximam o homem da sua imagem mítica.

²⁶⁴ De acordo com Mossé, os povos gregos exaltavam Alexandre, o Grande, por libertar o povo grego da Ásia, dos bárbaros. Assim, vemos um princípio de devoção não mais baseado na épica, mas na imagem racional artificial: “é certo ter sido o Alexandre jovem quem inspirou os escultores da época helenística e romana, principalmente nas cidades da Ásia Menor, que conservavam religiosamente a memória do conquistador que os ‘libertara’ dos bárbaros” (MOSSÉ, 2001, p. 95).

²⁶⁵ Também se reserva a Alexandre sua associação à figura de Hércules, filho de Zeus, figura celebrada entre os imperadores romanos. Alexandre é tomado por mitologias que envolvem todo o seu heroísmo de guerra, dando a ele mitos desde seu nascimento. Na sua trajetória de vida, as mitologias e lendas aproximam o homem da sua imagem. Os imperadores romanos, também viam em Alexandre, o símbolo de expansão militar na conquista dos territórios.

²⁶⁶ A entrada de um deus estrangeiro, como Dioniso, misturavam-se em Roma, sendo Pégaso o tráfego da estátua fálica do deus, permitindo ao deus estrangeiro sua entrada. Temos Pégaso, inclusive, que remonta à mitologia grega, em que temos, o seu não domínio por Perseu, mas montado por Belerofonte, seu domador. Para Detienne, “o jovem Pégaso, nascido em Elêuteras, com uma só missão: levar aos atenienses a estátua, o álgama de Dioniso. Era a sua procissão fálica, sua estátua. Segundo Detienne, temos “A entrada de Dioniso se verifica pela porta de Dípilon, onde se abre o caminho das grandes procissões, dos cortejos de festas, quando a cidade inteira assiste ao seu próprio espetáculo” (DETIENNE, 1986, p. 98).

²⁶⁷ Se a imagem de Alexandre e seu mito recebido como lenda que mais fornece explicações, é que ele seria um filho de Zeus.

²⁶⁸ Para manusear com o herói, utilizamos Freud e o monoteísmo. Freud faz a análise no nascimento de Moisés. Sua explicação dá a totalidade que esperamos no texto para este assunto de discussão ampla. Segundo Freud, “Quando a imaginação de um povo liga o mito de nascimento que estamos examinando a uma figura fora do comum, está pretendendo, dessa maneira, reconhecê-la como herói e anunciar que ela correspondeu ao modelo regular de uma vida como herói e anunciar que ela correspondeu ao modelo regular de uma vida de herói. (FREUD, 2006, p. 24).

²⁶⁹ Alexandre Magno, ou Alexandre, o Grande (326 a. C.), suas narrativas míticas sempre foram envolvidas sob um domínio animal vencido ou como vencedor neste. São treze anos da sua jornada militar extenuante, que o tornaram conhecido como um militar guerreiro, trazendo em seu currículo, a primeira associação militar de honra como imagem equestre na figura dominante sobre o coito animal: “Bucéfalo”. Como Alexandre, participava de uma linhagem divina através da sua mãe. Plutarco (46 -120 d.C.) descreve em sua obra *Vidas Paralelas* a lenda no nascimento de Alexandre, através de um raio, que penetra no ventre de sua mãe. A

Daí, mesmo que Alexamenos não tenha tido sua influência sobre o mito de transformação no animal²⁷⁰ para produzir seu grafite, o que é improvável pelas misturas religiosas que habitavam as *urbs*, temos que trazer sua origem pagão do nome “Jesus”, originário de Roma, já que seu significado era alusivo à animalidade: “Deus Cavalos”.

(...) uma suposta etimologia do nome Ἰησοῦς [Iesous] que o subdivide em duas raízes, a primeira referente ao nome de Deus e a segunda referente à palavra hebraica *sus*, “cavalos”, dando a entender que o nome significaria “Deus-cavalos”, não passa de fabricação pouco convincente, mesmo porque a etimologia de um nome grego deveria ser preferencialmente explicitada com radicais gregos ou com radicais de uma língua da qual o grego se originasse (TORRES, 2004, p. 33).

Porém, Cristo, o deus dos cristãos, é Jesus de Nazaré, e se sabemos que os primeiros membros dos cristãos eram judeus, e seu salvador, um judeu, Alexamenos também provavelmente. Desta forma, iremos buscar os fundamentos religiosos no animal nesta primeira forma mais conhecida de monoteísmo: o judaísmo.

4.1.1. Um Asno?

O evento mítico dos cristãos — a crucificação — ocorre em território da Judeia, território que termina devastado pelos romanos. Estes consideravam aquela região ingrata, por ameaçar os costumes religiosos do Império,²⁷¹ tendo inclusive condenado os judeus por habitarem a alusão de “adoradores da onolatria”, subentendidos como “adoradores do asno”. Teríamos desta forma de iniciar a pesquisa não inicialmente pelo discurso da crucificação de

Alexandre fora designada os cultos como a Dionísio. “Foi em Alexandria também que se manifestou, a partir dos anos 70 do século III, a identificação de Alexandre com Dionísio, quando foi instituída a festa das Ptolemaia, que consistia numa procissão dionisiaca” (MOSSÉ, 2004, p. 178). Alexandre tem como lenda seu princípio domador. Seu cavalo incita na idolatria sua memória como imagem equestre, separando seu cavaleiro do seu cavalo, uma ribalta no divinizar do homem sobre o animal, o seu domador. Os romanos promoviam cultos nas mitologias distribuídas por espetáculos religiosos como simbolismo na representação equestre.

²⁷⁰ Segundo Jung, designamos seu termo no mito de transformação. “A ingênua Antiguidade via no Sol o grande do céu e do universo e na Lua a mãe fecunda. E cada coisa tinha seu demônio, isto é, era animada e igual ao homem ou a seu irmão, o animal. Tudo era representado de modo antropomorfo, ou teriomórfo, como homem ou como animal” (JUNG, 1999, p. 18).

²⁷¹ Apesar dos Zelotas, que eram os judeus que guerreavam com os romanos para se retirarem do seu território, buscavam na violência a derruba deles, o que, seria contrário do amor que Cristo buscava aplicar. Da mesma forma que Cristo, também criticava principalmente os fariseus (líderes judeus), pela cobrança de impostos, e sendo julgados por Cristo, por serem cúmplices dos romanos.

Jesus Cristo, teríamos de buscar neste costume judeu, um povo sendo invadido em seu território da Palestina.

4.1.2. O imaginário sagrado no animal?

Após a Judeia²⁷² se tornar território romano, houve um estranhamento das condutas religiosas judaicas. Temos, relatos que citam Tácito²⁷³, em afirmação das diferenças pela superioridade Romana. “Novos costumes religiosos foram introduzidos por Moisés, opostos aos dos outros mortais. Tudo que para nós é sagrado, para eles é profano” (KAUSTKY, 2010, 298). Encontramos, inclusive, na literatura de Tácito, uma acusação aos judeus por serem adoradores de asnos, e não os cristãos. Por vez, no estudo sobre a alteridade dos povos, Souza (2013) traz sua análise neste mesmo escritor: Tácito, demonstrando que os povos dominados pelos romanos como os próprios judeus, reconhecem suas diferenças de culto, visto que os Judeus não se ligavam à natureza, sendo ligados à comunidade tendo suas diferenças rituais e seus cultos são comparados como outros homens misteriosos. Souza, também comenta sobre uma possível onolatria nesses povos hebreus. “Adoram uma cabeça dourada de asno no Templo, pois foi o animal sagrado que os ajudou a matar a sede no deserto; sacrificam carneiros para zombar do deus Âmon; O asno é visto como o milagre” (SOUZA, 2013, p. 8).

Os judeus eram tidos como oposição aos seus cultos convencionais. “A oposição a natureza se mostra com os esforços culturais que tendem a manter o homem frente a ela. (...). No deserto, as coisas dos homens são, frente a natureza, o outro” (WATSUJI, 2006, p. 74).²⁷⁴

Veremos também o asno como transporte²⁷⁵ para os hebreus se locomoverem no deserto, disponibilizando do animal, apesar do seu raio limitado, é original encontra-lo nas descrições em diversas passagens bíblicas do antigo testamento.²⁷⁶ “Abraão levantou-se cedo, selou seu asno e tomou consigo seu filho Isaac” (DEBRAY, 2004, p. 78). A passagem bíblica

²⁷² A Judeia é o nome abolido que se dava aos judeus. Adriano (117-138) substitui o termo Judeia por Palestina. No local do templo Judaico, Adriano torna a *Colônia Aelia Capitolina*.

²⁷³ Públio Cornélio Tácito, viveu entre (55 a.C – 120 a.C), sendo um importante historiador, político e orador Romano.

²⁷⁴ Vemos com Watsuji Tetsuro (1996) numa valorização do homem frente a natureza por esse povo, retirando dela, e tendo nela, uma posição de vulnerabilidade do homem frente ao seu ambiente, vendo pela sobrevivência, uma proteção de um deus civilizador e forte, que o protege individualmente.

²⁷⁵ “O asno ou o onagro domesticado-equídeo arisco e irritadiço – liga o mundo bíblico à antiga Suméria, onde não haviam nem camelos e nem cavalos.” (DEBRAY, 2004, p. 78)

²⁷⁶ Ver narrativa completa em EXODO, cp.14: vers. 10 -31. O texto se desenvolve na fuga pelo Mar Vermelho, em que homens e suas cavalaria, atravessam o mar e seus lados separados por Moisés.

mais marcante deste povo, está na passagem deles pelo Mar Vermelho. No trecho se apresenta um deus forte, ou civilizador, um deus que dá estabilidade ao seu povo.²⁷⁷ Podemos entender que, na narrativa mítica da Bíblia, temos uma monolatria se fundamentando, na qual um povo foge seguindo o profeta com sua promessa de deus único.²⁷⁸ A mobilidade com asnos rende passagens no Antigo Testamento que atestariam certo poder de uma mítica reconhecida no animal. É plausível, então, imaginar que este animal tenha servido ao povo como um herói na passagem de Canaã pelo Mar Vermelho? Tido sua monolatria²⁷⁹?

O asno, para o judeu, não é objeto de glória como é um cavalo para o romano, mas sim serve como orientação dada por Deus, pois os hebreus receberam a orientação da água pela natureza do animal, dado pelo sentido do animal em fornecer o local que se dá em esperança e o alimento que promove a vida, a água.

Durante a viagem errante no deserto, Moisés os ensinou a não adorar/confiar em deuses e nem homens, mas acreditar em si mesmos. Com a sede, muitos passaram a morrer. Moisés observou uma manada de asnos que pastava, foi até o local e feriu com uma vara um gramado e de lá brotaram veios de água. Com as forças revigoradas, marcharam por seis dias, afugentando os habitantes das terras. No sétimo dia, se estabeleceram na Judeia, fundando sua capital e seu Templo (SOUZA, 2013, p. 7).

²⁷⁷ Iavé é uma divindade mais acessível; ele traz tempos mais estáveis através das suas profecias de salvação. As provações são suas travessias, dando ao seu povo uma moralidade a ser seguida em tempos precários. Construído através da narrativa do herói Moisés, que revela o sagrado de um monoteísmo em construção. Em Canaã, o povo escolhido também se torna um grupo fechado em si mesmo num culto a um único Deus

²⁷⁸ Os judeus defendem um monoteísmo como expressão religiosa e crença através da fé, seu princípio, que em sentido *lato*, defendendo a exclusividade da não imagem, frente às religiões politeístas imagéticas. Fariam a partir da fé um novo modelo convencionado na relação divina. Os judeus não eram somente um povo, mas pertenciam a um território, eram civilizadores e civilização; nestes, praticavam o monoteísmo, emoldurando na imagem divina uma crença do único deus salvador e libertador, mas a imagem como idolatria a um herói, que antes era contemplada aos mitos de origem nas orgiásticas de fecundação; porém, são no ego do homem que algo se retém no centro do homem a adoração à imagem humana e sua perspectiva sobre a própria interpretação como imagem. Os homens de IAVÊ, por outro lado, além de disputarem uma relação exógena com os cultos politeístas, através das imagens que se cultuavam visualmente nas suas formas impressas, os homens de IAVÉ, condenavam em suas ordens morais, as imagens divinas que poderiam surgir, por sua vez, saindo através do seu imaginário, tornando na imagem seu escuro inconsciente, um claro consciente. Em suma, contemplam um paradigma da imagem como comunicação divina, sem a contemplação da mesma, ou seja, o claro que torna a imagem consciente, se escurece a mesma na claridade de se ver o escuro. Segundo Campbell, existem dois tipos de monoteísmo: o do “tipo inclusivo” e o do “tipo étnico”. Na fuga dos hebreus, podemos ver um monoteísmo étnico. “...O monoteísmo étnico é a crença de que o único deus é cultuado pelo seu próprio grupo, sendo falso todos os outros. O monoteísmo sincrético, reconhece que todos os conceitos de divindade são limitados, pressupõe um deus último, inconcebível, acima de todos, ao qual todos se referem” (CAMPBELL, 2008, p. 202).

²⁷⁹ Monolatria, é a crença em diversos deuses, porém em somente uma divindade central. Apesar dos judeus serem reconhecidos no monoteísmo, que é a crença em um único Deus, vemos certas passagens bíblicas, em que os judeus parecem ter diversas passagens se fundamentando na monolatria. Porém, em Judá, há a crença do único deus: Iavé. Houve em 622 a.C, um consenso religioso através de uma reforma, que o fundador e o único que deve receber culto é Iavé.

A água não é só elemento vital, mas também é vista pelos povos desérticos como o elemento transformador da vida. Ela promove no ambiente hostil do deserto, sua salvação como o milagre da provação de um deus. No deserto, seu ambiente hostil é encargo para a sobrevivência destes povos tribais e nômades²⁸⁰, que somente conseguiriam sobreviver se convivessem em comunidade.²⁸¹

Ewa Kuryluk dialoga com o tema da consciência individual do judeu, que se afasta da natureza e se apega a divindade transmitida por homens, que no caso seriam as classes sacerdotais dos judeus. “De fato, o Logos judeu parece ser o produto deificado de um povo que, para sobreviver num ambiente adverso, teve de obedecer à voz de sua elite literata” (KURYLUK, 1993, p. 38). Desta forma, são estranhados pelos romanos, desde que, visto que eles gesticulavam com suas mãos para cima, em direção ao céu,²⁸² sem nada verem!

Os hebreus separaram da face a imagem como divindade, excluindo um animal habitado nos cultos romanos dedicados às suas celebrações. Se o povo de Israel somente via no animal um transporte, apesar de encontrarmos alguns milagres e trajetórias diversas que permeiam seu povo em torno do animal. Vemos que a fonte de vida descoberta por Moisés é entregue através de uma menção divina, dando a vida para todos. Vemos o caminho bíblico de Abraão²⁸³ sendo carregado pelo jumento até a pedra na sua oferta de sacrifício para seu filho em seu ombro, o que é poupado por Deus em tom do anjo, o sacrifício animal do cordeiro.²⁸⁴ Vemos que o animal (jumento), seu transporte na passagem, pede a atenção dos seus servos no animal,²⁸⁵ não oferece o animal, encontrando outro para o seu sacrifício. Identificamos assim, algumas familiaridades com o animal jumento pelos judeus, rendendo

²⁸⁰ O povo hebreu encontra na vida tribal a força de um deus unificado, diferente dos gregos que tinham um deus da natureza ou de uma natureza interior ou nos mistérios da força de diversas divindades. Os povos judeus encontrariam no homem sua superioridade que se daria através de um deus pessoal, um deus forte: “O homem do deserto educou a muitos outros homens. E todo se deve que ao homem do deserto, por sua índole particular, se dava consciência superior do que é ser humano” (TETSURO, 2006, p. 81).

²⁸¹ O judaísmo, assim, se preocupava com o indivíduo frente ao seu ambiente hostil pela sobrevivência comunitária que se dava ao milagre da sua sobrevivência. Segundo Feuerbach: “Mas os pagãos não só contemplavam o homem em conexão com o universo; eles contemplavam o homem. i.e., aqui o indivíduo, somente em conexão com outros homens, em uma união de coletividade” (FEURBACH, 2013, p. 162). Assim, vemos que a natureza é interpretada abaixo de Deus, sua sobrevivência é vista pelos judeus a relação com sua comunidade e a sua proximidade do deus forte, o que detalha sua alteridade por seus ritos e religiões. Feuerbach interpreta que o deus para os hebreus é de conveniência pela sobrevivência. “O utilitarismo, a utilidade é o princípio supremo do judaísmo. A crença numa providência divina especial é a crença característica; a crença na providência, a crença em milagres” (FEURBACH, 2013, p. 130)

²⁸² Os judeus asseveravam pelo céu e pela terra. Mesmo mantendo algumas práticas pagãs, abandonando o mar como seus juramentos.

²⁸³ (GENESIS, 22, 3 -5).

²⁸⁴ (GENESIS, 22, 1 -16).

²⁸⁵ “Disse ele aos seus servos: ‘Fiquem aqui com o jumento enquanto eu e o rapaz vamos até lá. Depois de adorarmos, voltaremos’” (GENESIS, 22, 5).

até mesmo uma certa adoração ao mesmo, mesmo que em segundo plano, o que poderia ter sido abandonado pelo culto monoteísta exclusivo a Iavé, após 622. a.C.²⁸⁶

Neste mesmo local em que Abraão justifica a morte do animal e não a do seu filho, torna esse seu local sagrado. Vemos que é construído em seu local por seu povo, um templo²⁸⁷ judaico dedicado ao acontecimento. O local é destruído por uma guerra, chamado de o Templo de Salomão, construído pelo Rei Davi, XI séculos antes de Cristo, perdurou por mais de 500 anos, até ser destruído por Nabucodonosor no VI a. C. São construídos dois templos por este povo, em seu mesmo local.²⁸⁸ Este segundo templo, é destruído pelos romanos, em uma guerra civil que inicia no ano de 66 d. C. aos 70 d. C.²⁸⁹ Vemos, inclusive, após a destruição nesta segunda vez do templo dos judeus, o imperador Adriano (117-138 d. C.), reconstrói em seu local, seu templo em ano de 130 d. C. Adriano honra neste local, a tríade capitolina de Roma (Júpiter, Juno e Minerva) fundando nela a *Aelia Capitolina*. Dedicada a si próprio sua construção, se homenageando com seu nome (*Aelius Hadrianus*), perseguindo inclusive todos os judeus, através do seu costume da circuncisão,²⁹⁰ ergue uma estátua em honra a Júpiter, uma imagem equestre. A figura do cavalo²⁹¹ é colocada sobre o templo, imagem animal não tolerada pelos judeus.²⁹²

Com a invasão dos romanos em seus espaços sagrados com imagens de idolatras nessa segunda destruição do templo, o povo judeu se torna um estrangeiro no solo do seu templo.

²⁸⁶ “Embora a tradição judaica reconheça em Abraão o “Pai da Fé”, ainda assim toda a discussão e o debate do monoteísmo judaico normalmente se inicia com a reforma do rei Josias. Tal reforma consistiu que em 622 teria sido levado até Josias um livro encontrado por ocasião da reforma do templo de Jerusalém. Este continha a ordenação, segundo a qual se exigia a supressão de qualquer outro culto senão de Javé. (BINGEMER, 2002, p. 232)

²⁸⁷ Segundo Feuerbach, “O templo é apenas a manifestação do valor que o homem atribui a belas construções. Os templos para homenagens à religião são na verdade templos para homenagens a arquitetura. Com a ascensão do homem do estado de rudeza e selvageria para a cultura” (FEUERBACH, 2013, p. 51).

²⁸⁸ São dois templos construídos por esses povos. O primeiro, local do sacrifício de Abraão, e o segundo reconstruído sobre o mesmo local. O templo fora destruído pelos romanos, no ano 70 d. C. Alguns povos judeus continuaram nos territórios invadidos e viram surgir novas edificações sobre o seu santuário. “A elite romana definiu o que deveria ser considerada a atividade religiosa apropriada nos domínios do Império. Roma nunca foi livre para o exercício de todas as religiões” (BASTOS, 2015, p. 43).

²⁸⁹ Na guerra dos romanos, contra os judeus, relatada por Flavio Joséfo, a guerra inicia em 66 d. C., termina no ano 70 d. C.

²⁹⁰ Em seu furor de guerra perseguição aos judeus, inclusive proibindo todo acesso ao seu circunciso. “Adriano proibiu o acesso a Jerusalém a todo circunciso, que se tornou Colônia Aelia Capitolina” (GALLAZZI, 2012, p. 251-252).

²⁹¹ Segundo Ramos, “diante do poder que se conferia ao cavaleiro na guerra e no transporte, foi proibida a criação de cavalos pelos israelitas, temerosos de que a admiração por ele sobrepujasse o amor devido a Deus”. (RAMOS, 2005, p. 80). A imagem do cavalo, imagem central para os romanos em seus desfiles, cultos, honras etc., não era bem visto pelos israelitas, se explica que, devido aos dons deste animal, não caberia aos judeus tê-los, pois sua imagem e força criariam uma idolatria animal.

²⁹² A imagem do cavalo é proibida pelos judeus, porque para os judeus sua imagem poderia causar sua idolatria. Vemos que a idolatria não era prática aceita pelos mandamentos judaicos

Porém, se anteriormente a imagem do asno²⁹³ é símbolo associado ao milagre de Moisés, *a pax romana*, mistifica essa tradição judaica impondo o cavalo em seu templo, perseguindo neles uma memória negativa marcada no asno. Admitamos hipoteticamente que a imagem do asno, seja uma forma de desfiguração da crença judaica pelos romanos, como uma das diversas formas impostas pelos romanos em perseguição aos costumes judaicos. Veríamos que a própria origem da palavra no Latim, “asno”, vem do latim *asinus*, que é a associação do burro, utilizado como sinônimo, como a falta de inteligência ou mesmo o ato de não pensar. E não é somente através da definição da palavra²⁹⁴ que encontramos associações que traduzem o animal como referência, temos o comentário de Torres (2004) em um grafite encontrado distante de Roma, que ridicularizaria os cristãos: “aqui, uma mula dá instruções às moscas”. Se o contexto é mesmo cristão, o “graffito” confirmaria a difusão da calúnia para além dos limites da metrópole romana” (TORRES, 2004, p. 37).

Quando Torres (2004) argumenta a ideia de burrice ser associada ao cristão ou aos seus primeiros membros judeus. O que cabe nessa hipótese é a ideia de “burro” perpassa no espaço romano definindo a palavra de julgamento aos povos judeus e cristãos, se associados ao animal, demonstravam suas capacidades humanas, elevadas ao “burro” tratando como metáfora em suas narrativas. Vemos fábulas como as de Esopo.²⁹⁵ Eram limitações e associações imaginárias atribuídas neste animal. Torres (2004) não abandona a ideia de idolatria a imagem do asno, inclusive acredita que os judeus tenham feito a imagem do animal como honra, em forma de esttua. “Os judeus adorariam o asno e lhe teriam feito uma esttua porque teria sido esta criatura que os teria guiado a uma rocha, na qual havia uma fonte de água, no momento em que estes pertenciam, no deserto, a caminho de Canaã” (TORRES, 2004, p. 35). Porém, continuamos vendo que as passagens no animal davam certo juízo associativo ao povo judaico são grafites com alusões de desclassificação no animal. Vemos Tácito, quando se comentava sobre esses judeus. “Os satíricos zombavam dos Judeus; as piadas sobre os judeus sempre encontravam um povo atento” (KAUSTKY, 2010, p. 299).

²⁹³ Em latim: Jumento, *Iumentum*. A similaridade entre jumento, asno ou jegue é dada por sua região. Seu uso é muito amplo nos países do mundo inteiro que não são frios. É um animal de carga.

²⁹⁴ Segundo Feuerbach, “A palavra é uma imagem abstrata, a coisa imaginaria, ou enquanto toda a coisa é sempre um objeto do pensamento, é o pensamento imaginado; por isso os homens, quando conhecem a palavra ou o nome de uma coisa, creem que conhecem também a própria coisa. A palavra é uma coisa da imaginação; adormecidos que sonham vivamente e doentes que deliram, falam” (FEUERBACH, 2013, p. 101).

²⁹⁵ As fábulas de Esopo (620-560 A.C) são fábulas em que a moralidade é tomada em sua metáfora. Os animais se personificavam. Nas fábulas animais, encontramos associações humanas nos erros dos seus trajetos, como nos animais. Seus elementos contextuais tratam do sentido e das reações morais que uma ação pode levar a tal reação.

Temos em algumas passagens bíblicas o asno (jumento) como meio de transporte. Em outras, favorecendo as passagens etc.: Zacarias, Joel, Êxodo, Crônicas, Reis, Juízes etc. Lembramos que Jesus adentra Jerusalém sobre o coito de um jumento. Se o judeu Jesus de Nazaré, ensinado por uma leitura religiosa nos ensinamentos judaicos, não caberia a Jesus vir montado em um cavalo, seria o seu contraponto. Se nos apegarmos aos fatos históricos contemporâneos a Jesus, os fatos se tornam contraditórios, pois sabemos que o asno não é associado ao cristão, mesmo se o judaísmo e o cristianismo, fossem “uma mesma coisa” nestes primeiros tempos do primeiro século d. C. Jesus era um judeu, ele chega na data triunfal em Jerusalém sobre um jumentinho.²⁹⁶ Temos o historiador romano Tácito²⁹⁷ não associando o animal com o cristão, mas sim ao judeu.²⁹⁸

É sabido que uma lei judaica proibia quaisquer imagens que causassem idolatria.²⁹⁹ Apesar disso, Gombrich apresenta em seu estudo um afresco que apresentava Moisés. “Colônias judaicas nas cidades de Fronteira Leste dedicaram-se à decoração das paredes de suas sinagogas com histórias do Antigo Testamento” (GOMBRICH, 2012, p. 127). Essa imagem que decorava a sinagoga na Síria é uma imagem de Moisés, com sua forma humana e, inclusive, sua face, ao centro desta arte do século II d. C., demonstrando o seu despertar episódico da mítica mosaica da água. Vemos seus doze afluentes, estando Moisés a frente do candelabro na imagem, em responsabilidade da distribuição da água pela fonte.³⁰⁰ Seu gesto olhar, ultrapassa a imagem em direção ao olhar de um observador. Apesar que Gombrich aponta que a imagem, não fora feita em primoroso acabamento, ele nos faz a hipótese, que nesta imagem de decoração, ela não aponta para a sua idolatria ou mesmo imagem de culto, não sendo este o objetivo dela. Vemos sua explicação “Quanto mais

²⁹⁶ “Alegre-se muito, cidade de Sião! Exulte Jerusalém. Eis que o seu rei vem a você, justo e vitorioso, humilde e montado num jumento, um jumentinho, cria de jumenta” (Zacarias, 9-9).

²⁹⁷ Vemos Tácito citando em seus livros certa perseguição aos Judeus, historias V, contra Apião.

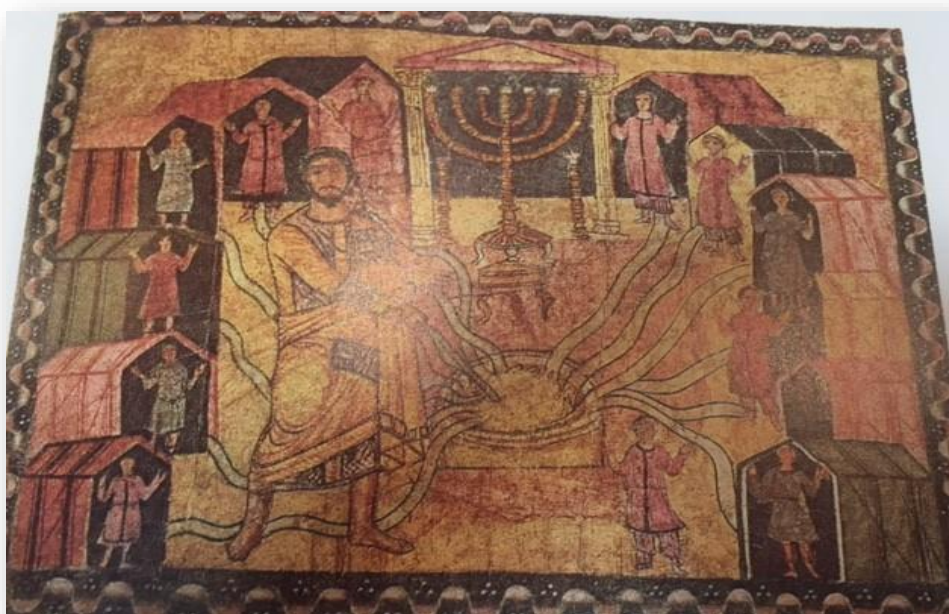
²⁹⁸ Os judeus foram acusados de Onolatria, posteriormente culpando os cristãos. Tácito traz o relato em Histórias (V. 2-13) ou por acusação aos romanos por Tertuliano de Cartago (Apologética 16 e às nações 1.14), que já faria uma leitura cristã dos fatos. Torres (2004), em seu artigo que citamos diversas vezes, não associa a onolatria ao cristianismo. Ele não encontra ligação alguma com o nome de Jesus e a onolatria em citações por outros autores (TORRES, 2004, p. 38).

²⁹⁹ “Não terás outros deuses além de mim. Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem esculpida, nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, nos céus, ou embaixo na terra, ou mesmo nas águas que estão debaixo da terra. Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás, porquanto Eu, o SENHOR teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e quarta geração dos que me odeiam” (EXÔDO, 20, p. 3-5).

³⁰⁰ Temos por Gallazzi o agricultor o nômade na relação com a água e sua fonte. “O agricultor não pode ir atrás das águas, como fazia o nômade. A água deve ser “controlada” e estar presente no campo. A importância do poço é fundamental. O poço torna-se o lugar que garante a vida. O conflito por terra é, também, conflito por poços: “A água é nossa!” (GENESIS 26, 20). O poço é o novo lugar da celebração do culto a Deus. Poço é, também, lugar da vida social: as matriarcas de Israel – Rebeca, Raquel, Sêfora – são encontradas à beira dos poços (GALLAZZI, 2011, p. 17).

realistas elas fossem, maior o pecado contra o mandamento que proibia imagens. Sua principal intenção era, pois, lembrar aos que contemplavam a figura em que Deus manifesta Seu poder” (GOMBRICH, 2012, p. 127). Segue a imagem abaixo:

Figura 7 - Moisés tirando água da pedra, 245 -56 D.C. Mural: sinagoga de Dura-Europos. (Gombrich, 2012, p. 127).



Infelizmente, não temos certeza desses fatos que nós explicamos frente a essa imagem ou Gombrich quando teoriza sobre ela. Inclusive, não sabemos se ela decorava uma sinagoga ou se nela haveria um discurso de culto. Estamos a mais de um milênio de distância do seu discurso imagético na escolha por seu artista nessa imagem, o que, infelizmente, faz com que seus fatos concretos se tornem meras suposições históricas, sendo atualmente um resto arqueológico estudado. Trazer sua imagem ao nosso estudo não é relacionar ela com os grafites, nossa tentativa é aproximar sua leitura, como faz em situações como esta André-Leroi-Gourhan,³⁰¹ em que ele trata o cenário por trás da imagem do presépio Cristão visto ao

³⁰¹ Temos o texto que já citamos no segundo capítulo por Andre-Leroi- Gourhan, em seu livro “As religiões da pré-história.” (2007). Utilizamos seus textos, pois em todo seu trabalho, ele não se admite no aceite dos períodos ou mesmo dos seus fatos, somente pelos vestígios, suas imagens ou por objetos encontrados em seus ambientes, ele amplia aos acontecimentos a disposição das suas culturas. Temos que compreender, que o intuito deste nosso texto, não é abrir discussão sobre a imagem de “Moisés tirando a água da pedra”, mas, demonstra-la e

teto de uma igreja por um viajante sideral, no mesmo feiticeiro de Lascaux que trouxemos nos primeiros capítulos em Ostrower ou Campbell, na tentativa de traduzir seu objeto somente pela imagem, excluindo seu ambiente social, ou mesmo revestindo as camadas em torno do seu sentido semiótico dos objetos da imagem. O que vemos e supomos na imagem, que é nosso suporte de estudo, é sua anulação animal. Não vemos o animal na imagem que justifique o asno para um judeu do século II d.C., porém se ela existisse, poderia então, ser até mesmo uma figura de segundo plano na cultura judaica. Por vezes, pode-se perguntar nossa preocupação com esse objeto animal por essa cultura, se teríamos, assim, de explicar o porquê de nossa intencional preocupação temática animal por fazer parte de um grafite e não estar presente a uma imagem judaica.

O homem Judeu liderado por Moisés.³⁰² celebra seu único Deus abstrato³⁰³ salvador trazido por sua presença imanente, a transcendência transformadora de uma linguagem religiosa única em Iavé. O discurso firme dado pelas palavras sacerdotais,³⁰⁴ como experiências em convivências e o fortalecimento rituais desta cultura judaica, tornam-se o discurso que encontra o deus, sem se vê-lo, traduzem em símbolos imaginários, aquilo que as imagens e objetos sígnicos de outros povos explicam Deus.³⁰⁵

Apesar do judeu manter sua memória mútua³⁰⁶ no deus abstrato,³⁰⁷ organizando o fortalecimento da comunidade, seu judaísmo itinerante, enfrenta culturalmente outros territórios, no tráfego mental em afastamento material das imagens estrangeiras.³⁰⁸

encontra-la como exemplo, que amplia a compreensão de um ambiente que permeia o ambiente com seus acontecimentos, intencionando sua fertilidade. Ao contrário do grafite de Alexamenos, o fértil, era a manifestação de uma vontade, e não da sua virtude, como acredita-se pela igreja, que a julga como imagem jocosa. Ver: (LEROI-GOURHAN, 2007, p. 83)

³⁰² Utilizamos alguns trechos bíblicos do antigo testamento para nos referir a Moisés.

³⁰³ O deus judaico, é um deus abstrato, ou seja, sem imagens, cria seu pensamento abstrato na forma de deus mosaico.

³⁰⁴ O transmissor aqui poderia ser substituído pela palavra. A palavra concebe a estima e sua proximidade do homem, instrumentalizado no seu movimento religioso, causando: discursos sintomáticos. Segundo Feuerbach, “Quem fala encanta, seduz aquele a quem fala; mas o poder da palavra é o poder da imaginação” (FEUERBACH, 2013, p. 101).

³⁰⁵ Na religião monoteísta de Moisés é transmitir e produzir religião espelhando a imagem do homem, tendo sempre seu emissor sua recepção religiosa; é pela presença da palavra, que em sua repetição administrada pelas autoridades, vela seu segredo, abrindo-se pela boca da revelação nos sacerdotes. Lembramos que Moises, em princípio, é por sua boca que ele recebe o dom da legislação para falar por deus. Desta forma, a ele são confiadas as palavras do reino de Deus, o que é uma segurança da sua validade.

³⁰⁶ Tentamos observar, nessa cultura, mesmo que fechada em si, expandindo sua verdade, naquilo que a imposição religiosa se compare em outra, dando como fronteira a sua diferença de culto, seus princípios judaicos somente se expandem cultural se suas repetições adquirirem memória: “que só é possível a comunicação com o outro se houver um grau de memória comum” (FERREIRA, 2004, p. 82).

³⁰⁷ Aliás, na travessia do Mar Vermelho, o mito foi transmitido oralmente até chegar à versão escrita ao velho Testamento. Segundo Debray, “para conseguir uma travessia do tempo, para perenizar, devo (eu, emissor qualquer), simultaneamente, materializar e coletivizar” (DEBRAY, 2000, p. 22).

³⁰⁸ A busca simbólica imaginal deste povo, através do seu monoteísmo, transmite uma imposição aos costumes religiosos dos estrangeiros, inclusive aos romanos, transpassado sua fronteira como a sua própria opressão

Quando avançamos os textos judaicos em suas tendências, e encontramos Jesus³⁰⁹ cumprindo a promessa religiosa na data do retorno do messias ao seu povo, vemos supostamente Jesus, montado em um jumentinho,³¹⁰ como o messias revelado pelo anjo Gabriel a Daniel.³¹¹ Podemos validar sua pretensão bíblica surgindo em data do turbilhonamento social - religioso que acontecia na Palestina, feito sua releitura episódica, surge Jesus, o Messias.³¹² Como presença, Jesus entra triunfalmente em Jerusalém, sobre seu jumento.³¹³

Poderíamos, em suma, associar a figura do asno aos judeus de Moisés ou ao Jesus dos cristãos como sendo responsável pelo asno já que entra montado em um? Podemos, por outro lado, relacionar estes mesmos animais narrados, que são reconhecidos neles, como as mobilidades que determinam dentre um todo as distinções sociais? Ou aceitar que o jocoso ocorre somente para definir o episódio mítico em ambas direções que levam ao grafite de Alexamenos? Supomos que o animal para os judeus é somente animal de carga? Inclusive Debray, traz a confirmação da hipótese sobre uma classificação do animal pelos povos hebreus: “Era, aliás, segundo o modo de locomoção – andar, voar, rastejar ou nadar – que os hebreus classificavam os animais” (DEBRAY, 2001, p. 77). E para os cristãos, visto sua entrada triunfal de Cristo?

4.2. O achado arqueológico

obtida, através do silêncio das suas imagens. O Judaísmo é definido por um monoteísmo linguístico. Tradicionalmente, a rejeição judaica pelas imagens esteve relacionada com o nomadismo. “O propósito da lei que proíbia imagens”, escreve Joseph Gutmann, “parece ter sido o de assegurar lealdade ao invisível Yahwech e impedir que os nômades criassem ídolos ou adotassem os ídolos de várias culturas sedentárias com as quais entravam em contato em sua estada no deserto” (KURYLUK, 1993, p. 38). A busca simbólica imaginal deste povo, através do seu monoteísmo, transmite uma imposição aos costumes religiosos dos estrangeiros, inclusive aos romanos, transpassado sua fronteira como a sua própria opressão obtida, através do silêncio das suas imagens.

³⁰⁹ Citamos que Jesus é o filho do Deus, sendo filho, cria no teísmo a sua opção religiosa.

³¹⁰ Nos quatro livros evangélicos do novo testamento — em Mateus 21:1-11, 14-17, Marcos 11:1-11, Lucas 19:29-44 e João 12:12-19 — há o envolvimento da entrega e da citação do jumentinho para a entrada triunfal de Jesus. Observarmos uma mesma passagem triunfal comparada aos acontecimentos históricos em algumas passagens de louvor idolatra na história da igreja católica séculos depois. Objeto de estudo do meu Mestrado, encontrou nas missões do Padre Ibiapina, tal manobra triunfal era visto em seus itinerários. Ibiapina era recebido em clima de festa pelo povo, montado em seu cavalo, dada sua entrada triunfal em uma cidade, sendo recebido por flores.

³¹¹ Vemos nas passagens no livro de Daniel 9:24-27, temos o diálogo do anjo com Daniel. A ordem e o restauro para edificar Jerusalém.

³¹² Em Mateus, 21:1-17. Nesta passagem do livro de Mateus, vemos a entrada triunfal de Jesus ao reino de Jerusalém. Em seu quinto versículo, o livro de Mateus, trata no mesmo tema de Zacarias sobre o jumentinho. É a tradução de Zacarias 9:9. “Dizei à filha de Sião: Eis que o teu Rei aí te vem, manso, e assentado sobre uma jumenta, E sobre um jumentinho, filho de animal de carga” (Mt, 21:5).

³¹³ Na passagem do antigo testamento bíblico é habitada pela presença do animal. “Alegre-se muito, cidade de Sião! Exulte Jerusalém. Eis que o seu rei vem a você, justo e vitorioso, humilde e montado num jumento, um jumentinho, cria de jumenta” (Zacarias, 9-9).

Vemos o grafite de Alexamenos, como resultado de uma escavação arqueológica encontrada pelo padre Jesuíta, Raffaele Garruci (1812-1885), e entre seus achados, escolhemos dois³¹⁴ que aludem o grafite. Os achados, no ano de 1857, o Padre Garruci, produz na sequência seu artigo³¹⁵ que utilizamos muito em nosso percurso. Sua descrição, só torna nosso ponto de conflito, quando o autor a confirma como sendo um objeto que deriva ao cristão. O grafite de Alexamenos, sendo ele a mais antiga imagem encontrada que trata desta religião, confunde inclusive seus seguidores. Para que nossos esforços se direcionem a esse objeto, sem perder o seu foco material, teremos de ir historicamente ao tema da crucificação de Jesus para encontrar sentido na imagem, visto no período antes da sua crucificação, Jesus era somente um humano que convivia com os ensinamentos judaicos, dando após seus trinta anos de idade, o objeto que retrata seu mito e desfecho religioso, a cruz, símbolo que inclusive vemos nesse grafite de Alexamenos. Tentarei ver se é mesmo um resquício cristão que habita o grafite.

Sabemos que escritos que acompanham os dois grafites que citamos do padre, sendo ambos citando Alexamenos, são escritos em grego, não em latim ou o aramaico, a língua que se supõe que Jesus e seus discípulos compreendiam. Sabemos através de pesquisas, que Jesus não pregava em grego ou latim, pois, Cristo em sua única fala, no evangelho de Marcos (capítulo 15, 34). Emitindo com sua voz: “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste”.³¹⁶

Além dos evangelhos e alguns documentos de época que tratam de transmitir suas palavras ou fatos milagrosos, Jesus como já comentamos em Kaustsky (2010) não é citado por qualquer contemporâneo, tendo seus fatos recepcionados por líderes da igreja primitiva, ou pelos cristãos citados por Tácito,³¹⁷ ou pelo defensor do Judaísmo, Flavio Joséfo³¹⁸(as antiguidades judaicas) no século II, Dio Cássio, que viveu um século após Tácito, ou

³¹⁴ O primeiro, o grafite de Alexamenos, e o segundo: anos depois, encontrado pelo mesmo padre, próximo ao grafite de Alexamenos, outro grafite, também em referência a Alexamenos, ‘Alexamenos Fidelis’ ou Alexamenos é fiel.

³¹⁵ IL Crocifisso Grafitto: In Casa Dei Caesare. 1857, Roma.

³¹⁶ Em Marcos (capítulo 15, versículo 34). Citação da bíblia sagrada. “Eloi, Eloi, lamá sabactani”.

³¹⁷ O relato é a passagem que citamos anteriormente no livro XV descrevendo o incêndio de Roma.

³¹⁸ Segundo Denis Lamour, vemos a citação de Jesus por Flávio Joséfo. “Por esta época, vivia Jesus, homem sábio, se é que devemos considera-lo simplesmente por homem. Ele foi o autor de atos prodigiosos e ensinava os homens capazes de acolher, com júbilo, a verdade. Além de numerosos judeus, foi seguido por um grande número de gregos. Esse era o Cristo. Quando Pilatos, por causa das acusações das autoridades da nossa nação, condenou-o a ser crucificado, todos os que haviam amado mantiveram sua ligação com ele. Com efeito, no terceiro dia depois da crucificação, apareceu-lhes ressuscitado, conforme havia sido anunciado pelos profetas de Deus, que além disso, predisseram que ele faria atos maravilhosos. Ainda hoje subsiste o povo que, por sua causa, recebeu o nome de cristãos. (As antiguidades Judaicas)” (LAMOUR, 2006, p. 32).

Suetônio, que escreveu depois de Tácito, informa uma perseguição aos cristãos, “gente que havia abraçado uma nova e pernicioso superstição” (capítulo XVI)³¹⁹. Tanto Tácito quanto Flávio Joséfo são dois dos únicos três relatos contemporâneos do primeiro século da nossa era, ambos pagãos, descritos por uma literatura apontada para breves acontecimentos de um tal deus cristão crucificado ligados aos temas das suas perseguições romanas.

Porém, por serem pouco razoáveis seus fatos históricos tratando diretamente de Jesus, percebemos seus fatos ganhando corpo em uma literatura em meados do século II d. C., por Tertuliano de Cartago, acusando os pagãos de se imporem aos cristãos. Vemos sua sequência de fatos em defesa deles, como atos brutalmente injustificados servindo-se para o cenário nas suas perseguições como em suas crucificações. Porém, percebemos que a defesa toma sua forma nos espetáculos das arenas, quando o martírio cria identidade nos cristãos.

4.2.1. O quadro do asno

O neófito Tertuliano de Cartago,³²⁰ no final do século II d. C., trata em seu livro apologia, capítulo XVI, uma importante referência sobre a cabeça de asno, nossa possível referência do grafite de Alexamenos. Apesar deste autor ter vivido nos séculos II a III da nossa era, sua leitura incita a soberania dos cristãos sobre suas perseguições, julgamentos e tratamentos dados a eles pelos imperadores romanos. Tertuliano, se converte ao cristianismo no ano de 195 d. C., casado com uma cristã, dentre uma das suas possíveis razão de defesa dos cristãos, nos confunde sobre a imagem do grafite de Alexamenos, se seria um grafite popular do cotidiano comunicando o cristianismo por seu artista ou se seria ele, seria uma cópia de um quadro que circulava em Roma.

Tertuliano afirmava que em Roma haveria um quadro que circulava com a imagem de um asno vestido com uma toga, segurando um livro em pé. Por outro lado, sabemos inclusive que os poetas, desde o primeiro século d. C., a eles era muito comum levar junto do seu poema, sua foto, para vendê-los.³²¹ Assim, neste quadro citado por Tertuliano,

³¹⁹ Caio Suetônio Tranquilo (69-141 d.C.). Encontramos o texto no seu livro: A vida dos dozes Césares. (GARIBALDI, 1950, p.280). Suetônio, descreve seu texto, apoiado na pesquisa nos escritos de Tácito. Apesar de temos uma orientação pedida por Plínio “o moço”, para o que fazer com os cristãos ao Imperador Trajano, questionando a distinção em suas punições.

³²⁰ Tertuliano de Cartago pode ser reconhecido como o maior teólogo em um cristianismo primitivo. Seu nome completo: Quintus Septimius Florens Tertulianus. Nascido no norte da África, sua data de nascimento é imprecisa: 150 a 155 d.C. - 220 d.C.

³²¹ Era moda no período imperial, sendo sua prática um bem promovido aos seus inovadores de discurso, que poderiam até mesmo levar sua foto junto do seu poema. Segundo D’Onofrio, vemos a função do poeta como uma função em alta no império Romano. “Pelo primeiro século d.C. ser poeta era uma moda: havia quem levasse

encontramos além da sua imagem, uma inscrição que o acompanha. Sua inscrição é indecifrável, a palavra “onokooietes”.³²²

Mas, ultimamente a nova versão do nosso Deus foi dada a conhecer ao mundo nessa grande cidade: originou-se com um certo homem desprezível que tinha costume de trapacear com feras selvagens, e que exibiu uma pintura com esta inscrição: O deus dos cristãos nasceu de um asno. Ele tem orelhas de asno, tem casco num pé, segura um livro e usa uma toga. Tanto o nome como a figura nos provoca risos (VIDAL, PASQUOTO, 2017, p. 15).

Tertuliano de Cartago não era poeta, sim um retórico³²³, historiador e orador. Ele acusaria Tácito em sua apologia, por espalhar a ideia de a cabeça de asno ser remetida a Deus. “Juntamente como outros, estais na ilusão de que nosso Deus é uma cabeça de asno. Cornélio Tácito³²⁴ foi o primeiro a divulgar tal noção entre o povo” (VIDAL; PASQUOTO, 2017, p. 15). Apesar desta acusação, compreendemos que Tácito não era cristão ou convertido ao cristianismo, trazendo relatos sem ser defensor dos cristãos, descreve o período através da sua própria noção histórica.

Vemos também nesta citação de Vidal e Pasquoto destes autores sobre Tertuliano, o uso da toga e a orelha de asno citados pelo autor. A toga, naquele momento histórico dos primeiros séculos da nossa era, seria uma vestimenta que tradicionalmente vestiria os etruscos, e que em costume revestia o *civitas* (cidadãos) romanos, sendo relacionada a memória dos seus ancestrais.³²⁵ Essa vestimenta antes do Império Romano era utilizada por ambos os sexos, o que posteriormente ao século II antes da nossa era restringida aos homens. A toga também era a distinção do virtuoso cidadão romano (senadores, oradores, magistrados). Seu uso era dado a partir de uma *cultus* romana, ou seja, a cultura que um romano adquiria através da sua higiene, postura no corpo, modos morais e cívicos, lhe diferenciando de um grosseiro selvagem. A toga não era tão comum como a túnica. Seu uso em cor purpura era reservado aos magistrados superiores, marcando diferenças sociais na *urbs*

até ao mercado seus poemas, junto com seu retrato (Hor. Sat. I, 4, 21-22), ou declamasse seus versos no Foro ou nos banhos públicos” (id., ib., 74-75).

³²² Segundo Torres, o termo o mais renomado dicionário do grego antigo (Liddell & Scott) atribui-lhe o significado de “aquele que permanece no estábulo dos anos”. Contudo, outros especialistas têm proposto interpretações alternativas, incluindo “aquele que tem patas de asno”, “aquele que foi gerado por um asno”, “aquele que tem a cabeça de um asno” (TORRES, 2004, p. 37).

³²³ A retórica, para os cristãos, segundo Fiorillo. “Por ser exortação, e não deliberação, a retórica cristã é basicamente uma questão de eloquência, pouco importando a consistência das provas externas ao discurso, ou a coesão do raciocínio. Se a retórica helenística dependia acima de tudo das habilidades do orador, na retórica cristã, o que vale é a sintonia do ouvinte” (FIORILLO, 2008, p. 88).

³²⁴ Na intenção moralizante, em sua historiografia latina, Cornélio Tácito, faz parte de uma literatura imperial.

³²⁵ Desde a implantação do culto ao imperador, por Augusto, o imperador seria divinizado em vida e adorado após sua morte, cabendo pela sua proteção ao império, junto de outros deuses do Olimpo.

romana, daquele cidadão comum que a utilizava seu tom cru. A túnica era uma vestimenta de um fio só, também utilizada pelos sacerdotes na cor branca remetida ao ser voltado a Deus. Pela Igreja, em sua antiga liturgia, a túnica é reconhecida como Alva.³²⁶ A Jesus é voltada no símbolo do seu uso sagrado.³²⁷ Também se atribui o uso como vestimenta no oriente devido ao calor do seu território e a leveza do corte, no que podemos associar a passagens do antigo testamento.³²⁸

Vemos nesta citação as intenções de Tertuliano de Cartago, associando a imagem do asno ao cristianismo. Podemos a partir deste trecho citado pelos autores como uma tradução e apropriação da imagem judaica para os cristãos. Sabemos que Tertuliano, em seu ofício de advogado, por mais de vinte anos, oferece seu serviço em proteção aos cristãos. Conhecedor de leis, além do grego e do latim, se converte aos 40 anos de idade ao cristianismo, quando na observação dos mártires, advoga pelos cristãos.³²⁹ Porém, veríamos o formar discursivo e argumentativo do advogado no homem histórico cristão ocorrendo a partir dos textos de Tertuliano, quando no século II d.C., faz julgamento em defesa do cristianismo e na figura dos cristãos. Inclusive dando em defesa a ideia da cabeça de asno podendo ser cristã. Tal argumento é citado por Vidal e Pasquoto (2017): “Como a cristandade está aliada ao judaísmo, por isto, suponho, aceitastes gratuitamente que nós também éramos devotos adoradores da mesma imagem” (VIDAL, PASQUOTO, 2017, p. 15).

Tertuliano refutou muito os espaços dos espetáculos romanos, inclusive proibindo a presença dos cristãos. Por outro lado, haveria uma suposta “trapaça” dos pagãos na figura do asno para o autor. Mesmo que o animal poderia derivar de um judaísmo, Tertuliano transfere sua responsabilidade para os cristãos, sendo que o asno seria atribuído aos judeus como adoradores de asno como comentamos a pouco pelos pagãos pelo motivo de uma perseguição romana. Pois, sabemos que o judaísmo conserva sua força no pensamento do deus-palavra e seu mandamento pela proibição das imagens, tomando seu supra uma confiança nas palavras.³³⁰

³²⁶ O substantivo feminino da palavra “alvorecer”, o alvorecer da manhã. No Antigo Testamento, a palavra surge em duas passagens, em crônicas e em Gênesis. Em Gênesis, alva aparece como parente de Edom. “Estes foram os chefes descendentes de Esaú, conforme os seus nomes, clãs e regiões: Timna, Alva, Jetete” (GENESIS, 36, 40). A palavra deriva do hebraico *alah*, que, traduzida: elevar. A alva é uma veste branca litúrgica. Sua etimologia vem do latim: Alba.

³²⁷ Seu tecido branco cobrindo todo o corpo até os pés simboliza a roupa que Jesus utilizou a casa de Herodes.

³²⁸ “Israel amava mais José do que a todos os seus outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice, e mandou fazer-lhe uma túnica adornada. Seus irmãos vieram que seu pai o amava mais do que a todos os seus outros filhos e odiaram-no” (GENESIS, 37-3,4).

³²⁹ “O sangue dos mártires é a semente de novos cristãos”. Tertuliano (Apologia, 50).

³³⁰ “A palavra é o pensamento plástico, revelado, refulgente, brilhante, iluminante. A palavra é a luz do mundo. A palavra leva a toda verdade, soluciona todos os mistérios, mostra o invisível, torna o presente o passado e o

Sobre palavras, Sigmund Freud, escrevendo sobre o monoteísmo de Moisés, aponta que o povo judeu, os devotos pelas palavras, traz como encantamento religioso uma assimilação das palavras, sendo para o autor, a causa do elevamento individual de uma intelectualidade judaica. Isso daria neles uma busca interior nos princípios religiosos: “um grau superior de intelectualidade; abriu-se então o caminho para novas alterações na ideia de Deus” (FREUD, 129, p. 129). Inclusive Freud acredita que a proibição mosaica das imagens, em sua causa da desmaterialização do Deus visível, levaria ao intelecto dos judeus uma nova ideia de Deus sem sua visualidade.

Inclusive, Freud não faz somente a citação da proibição das imagens pela ideia de Deus, levada por essa religião explicada por Moisés ao seu povo, Freud encontra o início de uma discussão conturbada dos motivos que levariam Moisés a se retirar do Egito³³¹ e encontrada pelas proibições das imagens o motivo da sua expansão religiosa.³³²

Desta forma, mesmo que Tertuliano, assumisse tal imagem ao povo judeu, se contradissera sobre uma imagem que defenderia para o cristão. O quadro do asno, que ele cita e defende ser de ambos, possivelmente dos cristãos, aparentemente, aproximados 200 anos depois de Cristo, só se servira como associação ao seu argumento em defesa dos cristãos.

distante, termina o infinito, eterniza o temporal. Os homens passam, a palavra permanece; a palavra é a vida e a verdade. À palavra é dado todo o poder: a palavra faz com que cegos vejam, paralíticos andem, doentes se curem e mortos ressuscitem – a palavra faz milagres e na verdade os únicos milagres racionais. A palavra é o Evangelho, o Paracleto, o Consolador da humanidade. [...] A palavra tem um poder redentor, conciliatório, enlevante, libertador” (FEUERBACH, 2007, p. 102).

³³¹ Em seu estudo irreverente e por vez inaceitável por alguns estudiosos acadêmicos, desclassificando sua tese na descoberta do germe monoteísta de Moisés. Porém, refutamos sua invalidez nesta nossa tese sobre o autor. Damos créditos por suas evidências, vemos seu trato histórico, sobre o Faraó, da XVIII dinastia Egípcia: Akhenaten (ap.1351-1334 a. C), reinando por 17 anos. Freud acredita que o Êxodo bíblico ocorre posteriormente a esta dinastia (FREUD, 2005, p. 61). O faraó revoga todas as divindades, quer sejam deidades menores ou maiores, reduzindo-as a um único deus. Akhenaten destrói placas egípcias que dão origem ao seu construtor egípcio, ele exclui imagens do rei dos deuses, Amon-rá. Apesar deste deus “oculto”, a imagem associada a ele, tinham imagens animais ou como a cabeça animal ou pela própria imagem humana.

³³² O estudo de Freud “Moisés e o monoteísmo” (FREUD, 2005, volume. XXIII) nos capacita conhecer uma hipótese na gênese da religião monoteísta em Moisés. Freud supõe todo um estudo ao modelo monoteísta expandido por Moisés. Ele sugere o estabelecimento do monoteísmo às doutrinas de Moisés. Religião que pode ter surgido no Egito expandida por seu fundador, utiliza das diferenças nesta religião, sem o uso das imagens. As discussões acadêmicas divergem as hipóteses sobre o tema apresentado por Freud. A nós coube citá-lo, em decorrência de uma intelectualidade de um povo sobre as imagens. Seria esse o único e singular faraó egípcio que Freud acredita seus estudos nas origens das religiões monoteístas. Apesar desta dinastia ter entrado em colapso em 1350 a. C., através da deterioração das diversas divindades egípcias neste único deus a sucessão deste reinado, faria de tudo para dar o esquecimento de sua dinastia e considerar nas diversas divindades, quando, pela hipótese de Freud, se atribui a um homem convicto na religião monoteísta de Akhenaten, o deus Aten, o deus monoteísta que encontramos em Moisés. Freud acredita que Aten seria o deus de Moisés. Sem dúvida, Javé era mais apropriado a um povo que estava começando a ocupar pátrias pela força: “o fato central do desenvolvimento da religião judaica foi que, com o decorrer do tempo, o deus Javé perdeu suas próprias características e começou a assemelhar-se cada vez mais ao antigo deus de Moisés, Aten” (FREUD, 2005, p. 77). Temos que lembrar que o faraó Akhenaten, inclusive, é preparado para ser sacerdote, e não rei, manifestando sua inquietação religiosa monoteísta. “Entre os que compunham o entourage de Akhenaten”. Portanto, havia um homem talvez chamado Tuthmosis, como muitas pessoas daquela época; o nome não era de grande importância, exceto o fato de seu segundo componente deve ter sido – mose”. Só isso!

4.2.2. A imagem da presença

A prática comum dos poetas apontada por D'Onofrio (1968), em que essa classe trafegava com suas fotos nos primeiros séculos da nossa era, junto do interesse na sua venda dos poemas, é outra controversa hipótese nessas discussões sobre a posse de um quadro, ou mesmo quando Tertuliano cita em (apologias), no século II d.C., o quadro do asno. Porém, será que suas semelhanças na figura de um asno interfeririam na imagem rabiscada na parede de uma casa próxima a colina Palatina, o grafite de Alexamenos?

Apostamos que o quadro de Tertuliano, com a cabeça de asno com seus braços abertos fazendo leitura defendida pelo autor, não teria para o judeu, o mesmo efeito de acompanhamento da imagem do seu poeta junto ao seu poema. Se a imagem do quadro explicasse algo para um público, acredita-se que para um judeu, sua imagem não faria efeito para ele.³³³ Da mesma forma, encontramos o padre Raffaele Garrucci (1857) nos informando em seu artigo sobre a imagem do burro. Segundo o autor, o equino também não era adorado pelos pagãos, o que pode ser comprovado pela escrita em grego, logo abaixo a imagem. “Alexamenos adora seu deus”. Se a possibilidade de calunia a nova religião, juntamente da alegação de Tertuliano atribuída a imagem do asno aos Cristãos, demonstrando por um lado, defesa nos cristãos e acusação dos pagãos, ambos os autores se discordam. O padre Raffaele Garrucci (1857), entende que o uso da imagem do asno se devia à perseguição que se remete ao cristão, enquanto Tertuliano, assimila à imagem ao cristão através do quadro em suas apologias XVI.

Após analisarmos um efeito da imagem do grafite de Alexamenos, ou do quadro do asno com a toga, em seus aproximados 1600 anos depois, não temos mais o quadro que Tertuliano nos cita nesta passagem do seu livro, como também poemas acompanhados por fotos dos seus poetas, citados por D'Onofrio, porém, ainda hoje, temos o grafite de Alexamenos. Se sua descoberta arqueológica, é dedicada ao padre Raffaele Garrucci (1857), que, em posse do achado, descreve o grafite de Alexamenos, como o crucifixo jocoso grafitado por algum cidadão em particular de Roma. Vemos que o autor não reconhece na sua imagem, o culto; sendo cristão ou judaico. Porém o autor tem como hipótese no o grafite como uma paródia produzida por algum pagão que faz do grafite, sua perseguição frente ao cristão.

³³³ Era parte do mandamento judaico, não se ter imagens idólatras.

Desta forma, o asno crucificado para Raffaele Garrucci (1857) é uma perseguição ao cristão e não ao judeu, quer seja, quer não, a imagem do grafite torna-se para todos os seus observadores a partir do seu referendo, uma sátira ou paródia religiosa ao cristão perseguido pelos pagãos. Podemos também ver em par da mesma interpretação, o texto na autora Margot Berthold (2011).³³⁴ Desta forma, supomos que as imagens nos primeiros séculos para os cristãos ou judeus, são citados pelas imagens, como sua possível perseguição, além das parodias e sátiras, visto a figura do asno? Welborn (2012)³³⁵ aumenta a discussão do grafite de Alexamenos alegando que a imagem encontrada naquele local, é o reflexo do seu adversário cristão perseguido por algum pagão, que o identifica pelo grafite, dando seu veredito em relação ao cristão através da escrita que acompanha a imagem, “Alexamenos adora seu deus”, desta forma, receberia uma condenação pagã na grafia abaixo da imagem para o cristão que adora tal “deus” crucificado. Assim, se a imagem serviria para um certo convencimento popular, sua manipulação trairia o seu artista através desta mídia punitiva ou perseguidora nos primeiros séculos da nossa era cristã?

Podemos supor inclusive, que Alexamenos fosse um judeu, e os pagãos o julgasse por sua prática de observar uma leitura sagrada, sendo o seu símbolo, o asno. Para comprovar isso, vemos quando Tertuliano encontra no cristão a imagem do asno no quadro, ao invés do que vemos no grafite a cruz, sendo o pedestal apoiando um livro aberto estendido por seus braços abertos, dando em leitura do texto para o judeu atento em suas palavras.³³⁶ Porém, uma prática secreta, próximo ao seu tempo, são os braços abertos também confirmando uma outra prática na cruz por outro convertido ao cristianismo. O mago convertido, São Cipriano, nos dá outra versão na iniciação secreta dos ocultistas. “Para os ocultistas, ligados à iniciação secreta, ela é o homem de braços abertos, num sentido de paz” (SÃO CIPRIANO, 2011, p. 145).

³³⁴ O grafite de Alexamenos, “um singular registro pictórico, descoberto nas paredes de uma casa na Colina Palatina, fornece provas das conexões entre o mimo e o martírio, o ridículo e a fé. Essa garatuja primitiva, que data do século II ou III, representa a parodia de uma crucificação. Uma figura com máscara de asno está na cruz, à esquerda um homem ergue seu braço numa saudação, e abaixo lê-se a inscrição: Alexamenos adora seu Deus”. Cabe conjecturar que Alexamenos era um escravo a quem ridicularizavam por ser cristão (BERTHOLD, 2011, p. 167).

³³⁵ Comentamos sobre o autor (Welborn) já no primeiro capítulo.

³³⁶ Temos que nos atentar sobre o que Joséfo nos cita sobre esses leitores. Segundo Lamour, “Joséfo fez uma série de ‘estágios’ entre os fariseus, os sacerdotes e os essênios. (...). Nessa época, os fariseus constituíam, de longe, a corrente mais popular e progressista, contrariamente à imagem deixada pelos Evangelhos ao seu respeito; em relação a Torá, a lei de Moisés, o farisaísmo adotava uma atitude interpretativa – a partir de regras extremamente codificadas -, produzindo e expondo a Halakha ou lei rabínica. Essa corrente é a mais bem conhecida, uma vez que o Talmude desenvolve-se no círculo farisaicos; de certa forma, pode-se dizer que eles garantiram a continuidade do judaísmo após a queda do Templo. Conforme consta, os sacerdotes, ao contrário, limitavam-se a uma prática bastante rigorosa da letra da Lei escrita; esse movimento era representado sobretudo nos círculos aristocráticos e fornecia o maior número de cohanim (plural de cohen), ou seja, os sacerdotes, cuja função foi suspensa com o desaparecimento do Templo, único lugar em que o serviço divino adquiria algum sentido” (LAMOUR, 2006, p. 19).

Se nossas hipóteses se centralizam, em dois padres nesta última discussão, Tertuliano, o possível advogado dos cristãos e Raffaele Garrucci, o responsável por seu achado arqueológico, são de certa forma: defensores do cristianismo. Porém, a cargo do tempo, compreenderíamos que Tertuliano de Cartago é mais contemporâneo à imagem, por ter vivido e lido seus fatos no século II d.C., enquanto Raffaele Garrucci, do século XIX. Sabemos atualmente, que suas mentalidades leem em universos sociológicos diferentes, o que não anularia uma leitura a outra, porém, em ambos argumentos de defesa, são excluídos uma crítica ao cristianismo, o que nos daria certeza que qualquer pequeno fato, ou mesmo uma pequena evidencia, amplifica o discurso cristão na tentativa de provar sua inocência ou prova de existência primitiva, frente ao fato apontado por sua frágil quantidade de provas históricas. Ou seja, a defesa do seu fato religioso busca apresentar provas em qualquer argumento que a validasse.

4.3. O meu espetáculo

Na ruína do templo dos judeus, no império de Tito Flávio Dominiciano (51 – 96 d.C.), alguns dos membros judeus se dispersaram. Porém, sabemos através dos escritos de Freud que a leitura dos textos sagrados se manteve mesmo em seus escombros, reunindo inclusive sua primeira escola na leitura do Torá: “o rabino Jochanan ben Zakkai solicitou permissão para abrir a primeira escola de Torá em Jabné. Dessa época em diante, a Escritura Sagrada e o interesse intelectual por ela mantiveram reunido o povo dispersado” (FREUD, 2005, p. 129). O que possivelmente se encerra no governo de Adriano,³³⁷ que já comentamos. Se fizermos a analogia das formas desde o quadro e o grafite reduzindo-as em uma mesma discricção episódica cristã, poderíamos localizar sua repetição do vice-e-versa discursivo. Quando encontramos em Flusser (2014) na sua teoria da tridimensionalidade³³⁸ um distanciamento da imagem objetiva para a imagem subjetiva criando seu alcance objetivo, podemos nelas, definir um mundo aparente e não palpável, que o homem afasta do poder das suas mãos nos objetos para a interpretação dele que representa pelas imagens.

Quando se trata do grafite de Alexamenos apontado por Berthold (2011) ou pelo por Garrucci em referência à uma imagem cristã, teríamos que excluir nela assim um

³³⁷ Temos que observar que o imperador Adriano, em ocasião cristã, continua com a política de paz que descende desde Trajano no julgamento aos cristãos. Adriano conserva pelo julgamento nas ocorrências cristãs, devendo ser observado seus direitos através das leis romanas. Enquanto os judeus e os seus costumes eram tomados pelos romanos, os cristãos por outro lado iriam recebendo seus direitos.

³³⁸ Segundo Flusser, “A tridimensionalidade é uma consequência do gesto de compreender. Quando eu compreendo algo, a coisa compreendida é tridimensional” (FLUSSER, 2014, p. 38).

judaísmo presente, mesmo que visto o seu confronto na ideia do asno. Assim, nossa dúvida dimensiona para outra fronteira, quando Torres (2004) trata nos judeus por Tertuliano, o tema da onolatria, retornando a imagem do asno como adorada pelos cristãos. Vemos até mesmo o padre ortodoxo, reconhecendo nos romanos sua onolatria.³³⁹

Tertuliano de Cartago em seu tratado *Contra os Gentios* 1.14 (em latim, *Ad Nationes*), devolve a acusação aos romanos, dizendo que não eram os cristãos que adoravam asnos, mas os próprios romanos, já que estes tinham muito respeito por Epona, a deusa dos estábulos, frequentemente representada por estes como sendo parte mulher e parte animal (TORRES, 2004, p. 36).

Sabemos que Torres aproxima-se da Epona, que era parte mulher parte cavalo, vendo sua divinização em Roma por seu o quarto símbolo animal dos Romanos. A imagem desta divindade meio animal e meia mulher, seria segundo Monteiro: “Epona deve ser a jumenta divinizada” (MONTEIRO, 2003, p. 113).

Quando tratamos de Tertuliano de Cartago, que viveu aproximadamente 60 anos (160–220. d.C.), convertido ao cristianismo com seus 40 anos de idade, é uma grande referência cristã da Igreja primitiva, apesar de um montanista.³⁴⁰ Informamos que sua escrita não é excluída de validade histórica ou referencial. Porém, frisamos que sua literatura de época serviria algo de convencimento de um público. Autores como Baptista (2015), classificam os escritos de Tertuliano³⁴¹ como um parenético.³⁴² Baptista encontra um perfil de

³³⁹ Como em Roma anterior à nossa era, após a segunda guerra punica, a própria Roma se sente ameaçada e toma para si todas as superstições, rituais, sacrifícios tanto animais como humanos. Temos a Epona, segundo Eliade, “Epona (Regina), é representada, nos monumentos, sentada sobre um cavalo ou de pé diante de um cavalo ou entre dois cavalos ou vários cavalos” (ELIADE, 1979, p. 166). Desta forma, teríamos que nos atentar aos cultos Gauleses, aqui em Epona, como simbolismos e culturas religiosas arcaicas, que mantêm suas tradições e rituais que montam ao paleolítico. Temos em Hanoteau uma discussão sobre a descoberta de uma estatueta de bronze, no centro da França de Epona, ou a deusa cavaleira. Esta estatueta é a imagem “protetora dos cavaleiros” por Salomon Reinach, que poderia, por fim, fomentar na imagem o culto a Epona (HANOTEAU, 2015, p. 159). Ao certo, não sem tem o fiel objetivo do seu uso, nem seu esclarecimento mítico através do uso como sua representação. Porém, as invasões romanas ao povo Gaulês trazem em seu centro mítico o animal como culto sacrificial.

³⁴⁰ O montanismo seria uma seita a qual Tertuliano o seu mais famoso membro, após cinco anos da sua conversão ao cristianismo, abandona a igreja dita oficial, compondo esta seita. O que mais no chama a atenção nesta seita seria que os mártires cristãos não deveriam se opor as suas perseguições, se entregando voluntariamente como mártires. Alguns especialistas concluem que o conflito que ocorria com a Igreja do Oriente e a do ocidente podem ter levado Tertuliano a esta seita. A prática religiosa deste movimento, está descrito em sua história *Eclesiástica*, livro do padre Eusébio de Cesárea, como uma heresia. O movimento é fundada por montano (172 d.C.), que traria valores cristãos primitivos. Inclusive a volta de Cristo e o fim do mundo, Tertuliano, seria peça chave neste movimento, quando ele encontra nos mártires sua não resistência ao sacrifício nas suas condenações. Em que eles não deveriam ser resistentes. O movimento explicava o profetismo e a escatologia da profecia.

³⁴¹ Sabemos também que Tertuliano era um conhecedor da arte da retórica.

³⁴² Na nota de rodapé de Baptista, “tal como Stowers (1986, p. 92), entendemos a parênese ou parenética como um estilo textual no qual o enunciador exorta alguém a perseguir ou evitar alguma coisa, sempre denotando que

conduta que aproxima os crentes ao modelo batismal, como regente de um novo modelo religioso cristão por esse padre ortodoxo. No texto de Tertuliano,³⁴³ “Os espetáculos”, em sua retórica³⁴⁴ ele foca no cristianismo em tentativa do seu objeto de desejo trazendo num futuro presente a busca da reminiscência religiosa espetacular promovida pelos cultos pagãos.

Tertuliano de Cartago argumentou quanto às objeções e rejeições aos jogos, qualificando todos os espetáculos pagãos como antitéticos às crenças e práticas cristãs, especialmente após o momento decisivo na vida do crente, ou seja, a renúncia da vida pregressa pelo ato do batismo (signaculum) (BAPTISTA, 2015, p. 2).

Vemos que a inquietude deste padre ortodoxo tratando seus temas aos cristãos, como arte do convencimento pela retórica, explora o repúdio como discurso que os espetáculos pagãos devendo ser observados pelos cristãos. Por outro lado, vemos suas ferramentas uma bondade pelo seu instrumento de conversão. Apontamos assim o nosso interesse de intenção pela discussão deste padre. Sua análise discursiva não é nosso objeto, o que não é nossa especialidade. Porém, somente apontamos hipoteticamente seu discurso no repúdio aos locais dos espetáculos nos deuses seculares de um paganismo romano. Inclusive, o que queremos habitar é um pensamento criador retórico neste padre. Vemos que sua habilidade argumentativa, dentre uma das suas especialidades, se deve ao convencimento de uma plebe cristã, apresentando seus argumentos, justamente nos seus locais das festividades Romanas.

Tertuliano demonstra o objeto de sua crítica nas paixões cotidianas, encontra nelas o discurso inflamado em uma contraindicação e condenação, demonstrando seu reverso como uma moralidade encontrada em um cristão que se afasta de tais imoralidades. Ele trata dos temas na perseguição das antigas paixões usuais nos espetáculos do anfiteatro, teatros e do *circus*, demonstrando o ignóbil em seus frequentadores e seus aspectos festivos. O seu novo estado de purificação era modelado pela identificação das monstruosidades, tornando a ser observadas pelos cristãos como objeto de incerteza, de monstruosidade e de abnegação.³⁴⁵

se preserve certo modo ou modelo de vida. Assim, apresenta-se como uma orientação de maneira a influenciar a conduta de um indivíduo ou de um auditório e assegurar seu convencimento” (BAPTISTA, 2015, p. 2).

³⁴³ Tertuliano escreve entre 202-206 (*de spectaculis*) os espetáculos, uma obra disciplinar que iria contra os espetáculos promovidos em Roma, especialmente os que ocorrem no *circus* máximo, condenando seus espetáculos por promoverem atos de idolatria.

³⁴⁴ No período imperial, a oratória caiu em desuso, tornada para a retórica.

³⁴⁵ Segundo Baptista, “A primeira e mais incisiva resposta a essa crítica se baseou na leitura metafórica do SL., 1.1, que condenava a ida aos espetáculos, pois estes eram vistos com “conselho dos ímpios e pecadores” e “roda dos zombadores” (BAPTISTA, 2015, p. 5).

Quando citamos Tertuliano, um principal convertido ao cristianismo, informamos inclusive que ele seria um montanista, no qual esse movimento religioso, faz com que os mártires cristãos não deveriam se opor em suas condenações.³⁴⁶

Vemos assim, que Tertuliano procurou produzir seus estratagemas na forma de convencimento, argumento e defesa, seguindo estratégias romanas. Porém, os espetáculos romanos eram patrocinados através das suas muneras se recriando em temas econômicos e políticos, e os cristãos, estrangeiros, condenados, escravos etc. parte desses espetáculos em suas condenações. Tendo nos cristãos parte de um público ao espetáculo pagão, Tertuliano identifica neles, seu lado identitário. Sendo os cristãos em suas condenações, não mais parte dos seus entretenimentos pagãos, mas, mártires que almejavam não se incomodar mais com suas celebrações religiosas!

4.3.1. No circo

O *circus* máximo, ao lado da colina Palatina, é local dos espetáculos encenados mais antigos de Roma. É neste mesmo local que inclusive o imperador Nero ordena perseguir os cristãos e crucificá-los. O grafite de Alexamenos, próximo ao circo, trazia o contato direto do seu artista as apresentações sangrentas de animais, corridas de cavalos e até mesmo de homens desafiando perigos com suas técnicas de acrobáticas sobre os animais ou seus espetáculos que queimavam os cristãos, aqueles que eram crucificados por adorarem o Deus-homem, na mítica envolvida aos seus membros.

Devemos aqui, sem repetirmos nosso discurso, compreender a imagem do asno e, por outro lado, o episódio da crucificação, para concluir se a imagem do grafite de Alexamenos. Nas as depressões dos terrenos das colinas palatina e capitolina, contém em seus arcos próximas ao circus, a antiga passagem do fórum que divide, encenações, jogos etc., nos espetáculos romanos, representando temas de peças mitológicas, dentre elas, a própria crucificação.

Se os atores romanos foram muito influenciados pela criação cultural grega que os antecederiam, eles também forneceriam serviços intelectuais para Roma, recebendo até mesmo o seu caleidoscópio sensível de um palco grego, organizando através de passagens elaboradora, suas narrativas retóricas gregas. Muito sensíveis por palavras, a métrica se perdeu para o seu não habilidoso orador, tratando, por sua fala: a narrativa do alegre, regozijo,

³⁴⁶ *Ibid.* Citação 188.

sensações, angústias, aproximação e moral, que influenciaria seu público através de uma mimese dado por seu modelo, sendo divino, ou não. Quando Platão condenava suas tendências nocivas³⁴⁷ de um teatro, como imitativas destas cenas, Aristóteles por outro lado, seu discípulo, inclusive, tutor de Alexandre o grande, por 20 anos, inspira a cena do espetáculo romano. A mimese por Aristóteles³⁴⁸ teria avançando muito sobre o espetáculo na interpretação de Platão, encontrando na tragédia o envolvimento psicológico e cênico do seu artista não sendo influenciado moralmente por sua representação. Aristóteles tem no artista o envolvimento da sua representação na peça sem se sentir parte no tema, mas se seduzindo pelo objeto representado, onde uma performance crie no espetáculo dramatizado, através da sua mimese, sua paixão de um público que torce, regozija, e que se aproxime pelo espetáculo no desenrolar da peça dada a ação representada do seu artista.

O espetáculo que cabe para Aristóteles, visto seu início, partindo de um desenvolvimento do seu meio continuando numa ação que resolva seu fim. Veríamos nessa sua poética, inspiração para uma crucificação na obra teatral transcorrendo o seu espetáculo romano 350 anos após sua morte, como sendo parte de uma apresentação diurna promovida após Otavio Augusto imperador.

Ao exemplo da via-sacra de Cristo³⁴⁹, imitada desde sua chegada (como local de partida), o que deve ocorrer como apresentação de julgamento, a exposição julgadora, sua imposição e posição de julgado e julgamento, acompanham a pena temerosa da imagem da cruz como o declínio da pena como crucificado, inclinando seu corpo para sua justiça. Como resultado, a sentença e o caminho reforçam o romance da sua mítica desde o negativo e o piedoso. A cruz, mesmo que sua dor traga um gesto assustado da sua lembrança, o suposto ambiente gélido e pavoroso que traduz sua crucificação é movimento enfrentado pela dor mártires cristãos como objeto de justiça. Como sentença dos mártires, sua dor não pode ser encenada, sendo suportada pela cartase do seu julgamento religioso, e é em morte que o encontro religioso age por bem do direito em sua liberdade. É em espetáculo do seu corpo representado no crucifixo, que os vínculos cristãos se criam. O espanto se exclui, quando o sensível geral o julga em liberdade. O que antes promovia o espetáculo pagão, se transforma nas arenas, a situação pendendo para uma justiça com as próprias mãos. Quando Tácito,

³⁴⁷ Vemos no terceiro livro da República de Platão, a condenação por este autor na mimese, dada pela relação do eu e o mundo. São os efeitos nocivos pela pedagogia da imitação, que podem provocar nas ações dos jovens, sua absorção negativa.

³⁴⁸ “A poética de Aristóteles”. (ARISTÓTELES, 2011)

³⁴⁹ Apesar de citarmos tal imaginário religioso, sua prática é muito presente no século XI d.C. Somente a citamos, para nela, demonstrar uma poética do espetáculo de Aristóteles, ocorrendo em um episódio que se reconhece pela crucificação do seu deus, uma própria identidade cristã.

inicia sua aproximação de julgamento³⁵⁰ à justiça do crucificado, dará no prazer da escolha, o espetáculo que transferirá a atuação do seu crítico, como a sensação de torcida no regozijo ou afeto. Vemos o que Aristóteles quer nos dizer: “Se, porventura, acontecer de o objeto representado não haver sido ainda visto, não é a imitação que gera o prazer, mas sim a execução da obra, a cor ou uma outra causa semelhante” (ARISTÓTELES, 2001, p. 45).

A representação imitada organizando seu texto mimético, a expectativa é o saudoso recontar do fato real e sua experiência de contato em espetáculo. Concluimos que a emoção é peça chave de um vínculo, dando em memória criada o sensível mimético. O entorno catártico das arenas é ambiente para os mártires cristãos, construído sua relação a narrativa representada em seu cenário episódico,³⁵¹ quando seu artista, creditado na arte pública, seu gozo criador organizado ao mundo exterior, seu interesse interior. Quando trafegamos um dos textos de Marcial sobre os teatros dos mimos, vimos seus temas fulgidos, na mimética do cotidiano,³⁵² sendo os escravos seus próprios julgadores, representando eles próprios o seu palco cotidiano. Se suas cenas escapassem seus costumes culturais e sociais de classe, sua representação era excluída pelos próprios escravos. Concluimos aqui, dizendo que provavelmente seu público mais atento eram os próprios escravos, como os cristãos pelos mártires. Vemos o que Wulf (2004) nos complementa.

Quais são as possibilidades oferecidas pela capacidade mimética no trato com o outro? Nós poderíamos citar: a mimese lança uma ponte ao outro; ela proporciona as formas fenomênicas no outro, sua aparência, sua fala, sua ação de recriação na imaginação, tornando-as parte do próprio mundo (WULF, 2004, p. 89).

Quando encontramos no livro de Margot Berthold (2011) ela cita o grafite de Alexamenos, sugere que no batismo³⁵³ cristão seria também representado através do seu modelo teatral, sendo o seu presente social interpretado e representado por seu artista, divulgando suas passagens, em seu fim. Apesar de ser no mimo cristológico, que Berthold

³⁵⁰ Devemos tal suposição, a partir do relato histórico de Tácito em seus anais, no julgamento por Nero aos Cristãos.

³⁵¹ O cenário aqui, pode não ser propriamente de um teatro. Se trouxermos desde seus ambientes de culto, onde há o seu centro celebrador, um imaginário, devolve à cena, seu cenário.

³⁵² No seu exemplo da representação encenada dos escravos no teatro.

³⁵³ O mimo não fazia diferença entre parodiar os deuses antigos e expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé. O batismo, como seu cerimonial característico, expressava de forma visível a conversão ao cristianismo, era um tema. Parodiava-se aquilo que não se conseguia entender (BERTHOLD, 2011, p. 167). O batismo é descrito em três dos quatro evangelhos, porém, o mais antigo nas suas descrições sobre o evento do batismo, é encontrado no evangelho de Marcos (75 d.C.). O batismo que ocorreu no rio Jordão. “Aconteceu, naqueles dias, que Jesus veio de Nazaré da Galileia e foi batizado por João no rio Jordão. E, logo ao subir da água, ele viu os céus se rasgando e o Espírito, como uma pomba, descer até ele, e uma voz veio dos céus: Tu és o meu filho amado, em ti me comprazo” (MARCOS 1, 9 -11).

(2011) encontra terreno para definir a imagem do grafite de Alexamenos, os mimos para ela são: “Desde os seus primeiros dias, o cristianismo não havia sido perseguido por seus imperadores romanos, mas ridicularizado pelos mimos, no palco” (BERTOLD, 2011, p. 167).

Compreendemos a crucificação como um evento mítico repetido por esse mimo, encenado supostamente, por Alexamenos e que traria nele o grafite? Poderíamos receber seu elemento gráfico como o trato da sua imagem em tema cristão dado por seu espetáculo ocorrido ou a ocorrer? Se há o conclave em torno de uma mentalidade que fundamenta neste elemento semiótico da cruz e crucificação que o marca na sua passagem mítica cristã, seu marco regulatório é a imagem que se produziu ocorrendo seu signo semiótico da cultura. É ele que movimenta seu princípio temporal dada as luzes dos espetáculos Romanos por Augusto Otávio, que Nero encontra nele, o relacionamento do cristão com a cruz.

Mesmo que alguns autores apontem, como Pereira, à imagem do grafite como sendo parte de algum cristão que habitava uma escola³⁵⁴ de pajens no governo de Calígula: “caricatura de um crucifixo da escola de pajens no Palatino” (PEREIRA, 2002, p. 25). Porém, o local, era administrada por um governo pagão, que possivelmente não atribuiria seus ensinamentos, para novos convertidos cristãos, doando seu espaço para essa classe. Se o pedagogio funcionava como ensinamentos dos afazeres na residência imperial, não acreditamos que parte destes ensinamentos estivesse à disposição do desenvolvimento do cristianismo, o que fizesse parte da escola, algum cristão. Mesmo que víssemos um favorecimento do cristianismo, trafegando no ambiente do mediterrâneo, quando Campbell (2008), aponta “o cristo ilusório” (p. 295) “a comovente lenda do Cristo Crucificado e Ressuscitado”, estando ela adequada desde “aos velhos motivos dos ciclos dos caros Tammuz, Adônis e Osíris. Na verdade, foram esses antigos mitos – que ocupavam a atmosfera de todo o leste do Mediterrâneo” (CAMPBELL, 2008, p. 295). Campbell, acredita que esses mitos favoreceriam para que o mito cristão se espalhasse com favorável rapidez,

³⁵⁴ Sabemos que a escola, em período pós-república em tempos imperiais. O Império Romano não somente atinge um determinado terreno, mas sim o seu alcance geográfico. A escola assim abrigaria uma literatura que atingiria todo o seu império. Temos em D’Onofrio (1968) sua definição para a escola no período imperial. “A escola, durante o Império, assume um verdadeiro ofício condutor e formador, tornando-se uma maneira literária que serve de atração e de estímulo. A escola é capaz de reduzir o fenômeno literário e artístico, essencialmente individual, a fato social; essa estabelece suas regras, classifica seus modelos, determina suas modalidades e coloca na imitação o campo da atividade e do mérito; essa procede do exemplar conhecido, enquanto a arte surge do desconhecido. A escola triunfa nos tempos da mediocridade; na época em que mais rareiam os pensadores e os escritores, florescem aqueles que ensinam a arte e de pensar e de escrever. Nestes períodos de cultura escolástica se afinam certas tendências inspiradas em modelos ou em fórmulas especiais, dando-se, por falta de uma grande arte e que postula grandes inteligências, um artifício de pensamento e de forma que pode também chegar à nobreza de expressão. Nestes tempos a técnica goza de uma singular consideração: o estudo da palavra, da frase, do metro, é tanto mais cultivado quanto menos poderosa é a obra criadora. A substância ideal se disciplina e se enquadra em esquemas onde entra abundante o elemento ético e político: em tais circunstâncias chega-se facilmente a uma literatura moralizante com finalidade utilitária” (D’ONOFRIO, 1968, p. 58).

continuamos a crer, que o espetáculo dos mártires, continuaria e seria o grande motivador em Alexamenos, e não, membro da escola de Pajens de Calígula como aponta Pereira.

Se trafegarmos às cartas do apóstolo Paulo,³⁵⁵ um judeu, convertido ao cristianismo, vemos sua promessa da noite avançando e o dia se aproximando,³⁵⁶ em um evento mítico transmitido pela via-crúcis.³⁵⁷ Em tempos romanos d.C., seu viés religioso, narra o imaginário em transcendência, desde uma sequência de fatos encenados, em seu suposto paradigma religioso, ocorrendo como cotidiano.

São fatos inclusive, que justificam seu artista na imagem do grafite de Alexamenos. Veríamos que uma mentalidade popular, tratada por seu cotidiano espetacular nos espaços religiosos de Roma, se doava nos discursos que entrecruza com os acontecimentos inscritos em alguns grafites, resumindo ações. Sabemos que os espaços romanos habitados por seus espetáculos, eram locais de purificação e de ofertas divinas, além uma concentração pública e política que explicava o seu sentido religioso. Se Alexamenos está, desta forma, próximo aos locais de espetáculo, e a cruz sendo uma identidade cristã, o grafite de Alexamenos, representaria por ambas, parte de um espetáculo resumido no do seu artista.

4.3.2 A cruz como espetáculo

As imagens não são competência dos historiadores da arte até que começam a colecioná-las como pinturas e respondem as regras de arte. Quando são objetos de lutas de fé, deixam de ser competência dos críticos de arte. [...]. Os historiadores, dada sua responsabilidade, preferem trabalhar com textos e tratam das circunstâncias e os desfeixos políticos e econômicos, porém não as zonas mais profundas da experiência com que se alcança as imagens (BELTING, 2012, p. 11).

No grafite de Alexamenos, subentendemos visualmente por seu corte centralizado na imagem do asno, o corte situado um pouco abaixo da cabeça curvada para baixo, uma

³⁵⁵ São 21 cartas do apóstolo Paulo, divididas nas suas primeiras 14 – de Romanos a Hebreus. Estão distribuídas no novo testamento, que serviriam para comunicar em comunidade o pastoreio. As outras sete cartas são cartas católicas atribuídas às pessoas que conviviam próximas a ele. Eram cartas universais, do grego *θολικός* (*katholikos*), que significa universal.

³⁵⁶ Saeculum. Palavra de origem etrusca, a palavra era utilizada pelos romanos para marcar seus períodos de guerra e crônicas. Os jogos iniciados pelo imperador Augusto (17 a.C), marcam o novo ciclo de Roma. Sua unidade de tempo.

³⁵⁷ Segundo Campbell, encontramos nas “cartas tardias de Paulo, enviada de Roma, por volta de 61-64 d.C., para sua recém-fundada comunidade de Colossas, na Ásia Menor, há menção de uma crescente heresia gnóstica entre os membros daquela jovem congregação. Ele adverte seu rebanho.” Distante da seguinte forma: Tomai cuidado para que ninguém os escravize por vãs e enganosas especulações da “filosofia”, segundo a tradição dos homens, segundo os elementos do mundo, e não segundo Cristo, [...] ele despojou os Principados e as Autoridades, expondo-os em espetáculo em face do mundo, levando-os em cortejo triunfal” (CAMPBELL, 2008, p. 274)

proporção dimensional de equilíbrio do corpo acima de um solo com seus pés. Porém, o que nos confirma uma altura do solo é o homem acenando com seu olhar direcionado a cabeça do asno, tendo um plano terrestre e um plano superior. A nós é possível imaginar seu plano geométrico como uma cruz ou, até mesmo seus braços abertos na leitura de um livro. Porém, iremos nos fixar na cruz, elemento por nós conhecido.

A cruz e a cabeça do equino no corpo de Alexamenos, aparentam ser o apoio semiótico deste percurso. Seu corpo ereto supõe um apoio na cruz como suporte. A cruz,³⁵⁸ esse objeto transversal, após o período a crucificação de Cristo, é marcado por eventos imaginários desde uma via-crúcis. Porém, a cruz em Roma após a crucificação de Cristo, é vista pelos romanos como o um instrumento popular de tortura dentre as funcionalidades de uma lei romana. Veríamos que a Cruz não traria somente seu poder febril da tortura, ela seria o catalisador nos espetáculos cristãos através dos seus mártires.³⁵⁹ Vemos que o uso da cruz, dada sua forma geométrica, remete ao importante espetáculo no tema cristão pelos romanos.

Porém, se na imagem da cruz, assume veemente o conceito ou significado temático do caminho cristão da caveira à gólgota,³⁶⁰ veríamos nela sua versão habitando materialidade e imaterialidade religiosa dos imaginários cristãos, diferente de uma explicação do mago São Cipriano, visto a cruz e as encruzilhadas com imagens animais “sobre os fantasmas que aparecem nas encruzilhadas” de São Cipriano (2011), em que o autor afirma que o diabo por vezes aparece na forma de fantasmas animais.

Olhai, irmãos, o diabo poucas vezes parece em fantasmas, porque os demônios eram anjos e não tem corpos para se revestir; por isso vos recomendo que, quando virdes um fantasma em figura animal, então é certo ser um demônio, e deveis conjerá-lo e fazer-lhe uma cruz. Mas se o fantasma for em figura humana, não é o demônio, mas sim uma alma que busca o alívio das suas penas (SÃO CIPRIANO, 2011, p. 65).

³⁵⁸ A cruz no texto, a letra T, o tau, letra do alfabeto grego, ou mesmo o símbolo da ancora, que pertenceria a um símbolo primitivo de cristo, como pescador. No símbolo T, segundo Pereira (2002). Cruzes em T ou tau; este modelo de Cruz é designado pelo tau grego ou T, crux commissa. É também a Cruz de S. Antão: sinal sagrado muito antigo, utilizado entre os assírios e povos americanos como símbolo para o centro do mundo, para a força do sol que tudo toca e para a chuva fértil que jorra dos céus (PEREIRA, 2002, p. 30). A cruz dos franciscanos tem sua mística na origem de um mistério de tempo e eternidade são duas convergências perpendiculares horizontais e vertical: o céu e a terra, o bem e o mal. A letra T, no alfabeto Grego, “Tau”, posteriormente é utilizado como um símbolo Franciscano. A cruz para Jerusa Pires Ferreira: “A cruz é um dos símbolos mais antigos do mundo, através dos séculos vemos a cruz vinculada ao pensamento religioso-filosófico de todos os povos. Sua origem se perde na noite dos tempos. Para os gitanos ela representa a força; para os egípcios, grandeza, força e poder. Para os astrólogos simboliza os quatro pontos cardeais” (SÃO CIPRIANO, 2011, p. 145).

³⁵⁹ Temos no ano de 180 d. C., em Esmirna, a queima de Policarpo, discípulo do apóstolo de João, no governo de Antonio Pio (86-161 d.C.). Seu governo, apesar de uma certa proteção aos cristãos, desde o governo de Trajano, é marcado por um dos maiores martírios da história da igreja cristã. Segundo Fiorillo, “A pregação na cruz não é persuasão (como o discurso de um senador romano), mas proclamação” (FIORILLO, 2008, p. 88).

³⁶⁰ O lugar da caveira tem como sua tradução: Gólgota, local que levaram Jesus à crucificação.

Mas, quando lemos Tácito, em que o autor cita o imperador Nero,³⁶¹ não vemos fantasmas revestindo corpos animais, vimos sim, os cristãos sendo perseguidos e crucificados como espetáculo em certos locais como o jardim de Nero, ou nos espaços sagrados dos romanos a mando do imperador Romano. Não vemos também, o apelo místico na cruz ao ver o ponto inicial das histórias de perseguição aos cristãos atingindo suas liberdades religiosas. Desta forma, validamos os escritos de uma literatura romana. Só veríamos uma liberdade religiosa para os cristãos, já no século IV d.C., após o edito de Niceia promovido pela misteriosa conversão do imperador Constantino após sua adoção simbólica, assegurando para os cristãos o direito de culto liberto.³⁶² Antes disso, temos a cartase religiosa no símbolo da cruz pelos cristãos em direito ao seu julgamento levados nas crucificações.³⁶³ Se posteriormente há estações dolorosas em que a memória dos seus fatos reforça seu mito, uma ideia circulante do deus crucificado, é o trato social³⁶⁴ que aos poucos vão se tornando uma igreja cristã, desde seus primeiros anunciadores,³⁶⁵ abrindo a possibilidade de uma justiça³⁶⁶ ao qual, se incluía os cristãos como excluídos em Roma.

O percurso de Jesus de Nazaré,³⁶⁷ não é idealizado como um movimento religioso, são seus acontecimentos no julgamento de Jerusalém que ocorrem e formam o

³⁶¹ Citamos o imperador Nero, (37-68 d. C.), até sua irrupção pelo imperador Constantino(288-337 d.C.) uma perseguição que, por vez, era mais veroz ou tinha em tempos de Trajano ao Imperador Trajano, seu tempo de paz aos cristãos, mas em governo de Marco Aurélio, no ano de 176 d. C., o povo aclamava por uma perseguição aos cristãos, no período, o texto que “as cartas dos cristãos em Lyon”, os mártires se excitam, se opondo a religião pagã, não mais, sendo infligidos por suas torturas de efeito perseguidor.

³⁶² Segundo Campbell (2011), “Tendo conquistado para si todo o território por volta de 324, Constantino, o Grande, começou a consolida-la em um único bloco espiritual. Com essa finalidade convocou, em 325, o Concílio de Nicéia. Mais e trezentos bispos compareceram, vindos de todas as províncias do domínio. Após um sermão do imperador sobre a necessidade da unidade, eles iniciaram o trabalho, primeiro fixando uma data para a Páscoa e, em seguida, anametizando os seguidores de Ario. O credo finalmente aceito” (CAMPBELL, 2011, p. 316).

³⁶³ São os Judeus, pelos Farisaísmo, que a condenação por Pôncio Pilatos se dá em julgamento a Jesus em Jerusalém. O episódio na presença de Jesus, em seus atos, é definido como no máximo de 3 anos.

³⁶⁴ Sabemos através de Comblin, que Jesus, um judeu, que sozinho, enfrentou o Império Romano. Um carpinteiro, analfabeto e pobre, um leitor aos menos dos princípios da Bíblia, que lidados por ele sem o medo ao erro, o judeu, “Jesus tinha aprendido também que todos os filhos de Israel são irmãos e iguais, que não pode haver opressores e oprimidos entre eles. Essa consciência de fraternidade era única naquele tempo. Aliás, ainda hoje toda a consciência de fraternidade social deriva dela” (COMBLIN, 2011, p. 16).

³⁶⁵ Encontramos entre os diversos entendimentos sobre a entrega de Jesus ao martírio. Ele oferece o amor por seu sacrifício. Ele não detém, não foge ou simplesmente se opõe à sua tortura da crucificação.

³⁶⁶ Os escravos poderiam ver em Jesus seu ideal, como seu libertário, por ser um homem livre. A Galileia aonde Jesus teria ido era um território onde as leis eram mais brandas. Comblin nos explica que Jesus “não era escravo, nem tinha escravos. Em Nazaré todos eram seres livres e conscientes de serem irmãos na mesma aliança em que Moisés reuniu todas as tribos de Israel” (COMBLIN, 2011, p. 15). Sabendo que Jesus é de Nazaré e exerce seus ensinamentos em Galileia, um território de leis mais brandas, pode em sua infância e juventude, nos contatos que teve com as escrituras, ter tido uma leitura que habitou nele sua potência e vontade. “Deus suscitará dentre vossos irmãos um profeta como eu” (Atos, 7: 37).

³⁶⁷ Jesus é originário de Nazaré na Galileia, de família pobre, filho de Maria e José. Nos quase quarenta milagres de Jesus, que encontramos nos relatos do evangelho, muitos deles traziam ao espaço social, os excluídos, os

cristianismo.³⁶⁸ O pouco que sabemos de Cristo histórico é vítima de críticas teológicas.³⁶⁹ O cristo histórico é: um carpinteiro, pobre, analfabeto etc., que surge dando direitos e acolhendo classes oprimidas.³⁷⁰ Jesus, mesmo prevendo sua morte,³⁷¹ não descreve detalhadamente seu percurso na via-crúcis, o que temos são fragmentos separados nos quatro evangelhos por seus discípulos.³⁷²

O caminho do pretório ao calvário seria este o cenário completo da crucificação de cristo, a via-crúcis³⁷³ ou na via-dolorosa,³⁷⁴ o que é compreendido pelos seus seguidores como a via-sacra, imitando e percorrendo mentalmente seus passos. É na cruz³⁷⁵ e pela cruz

doentes, mulheres, escravos etc., que eram severamente rejeitados por leis do estado. Temos como exemplo: os leprosos, a mulher que não cessava seu sangramento.

³⁶⁸ A figura humana de Jesus concebe aos seus 12 discípulos a divisão que caracteriza seus acontecimentos, de forma oral, chegando até nós. Sabemos das poucas palavras que podemos confiar que estão nos evangelhos não são de Jesus, na sua grande maioria.

³⁶⁹ O tema é discorrido já na introdução do livro José Comblin, “Jesus de Nazaré”. O próprio autor, um pesquisador do cristianismo, se sente pressionado por críticas, quando adentra o tema de Jesus Cristo, no prazo que antecede os referenciados bíblicamente sobre sua pessoa, anteriores ao seu acontecimento no relacionamento com Deus. Segundo Comblin: “Conhecemos as objeções dos teólogos e de todos os especialistas. Essas objeções podem ser agrupadas em três itens fundamentais: o impasse bibliográfico, a fermentação teológica da comunidade cristã primitiva e a concepção moderna do ato de fé” (COMBLIN, 2011, p. 5).

³⁷⁰ Jesus reconhece no povo seus irmãos e família. Em certa ocasião, com sua irmã e mãe, uma quantidade de pessoas vai ao seu encontro e pedem para ir ao encontro da sua mãe e do seu irmão. Jesus os ignora dizendo para o público que todos seriam sua família.

³⁷¹ Segundo Comblin (2011), é em João (13: 11) que se cita que morte de Cristo. João, seu discípulo, “sabendo Jesus que chegara a hora de passar deste mundo para o Pai, tendo amado os seus que estavam no mundo, deulhes a extrema prova de amor do que entrega a vida por seus amigos” (COMBLIN, 2011, p. 63).

³⁷² São narrativas bíblicas encontradas nos quatro evangelhos do novo testamento, são narradas por: João, Lucas, Mateus e Marcos. O evangelho de Marcos era propriedade da Igreja de Roma. O de Lucas pertencera à Igreja dos gentios, e o de Mateus, à Igreja da Síria. E, por fim, de João à Igreja de Éfeso. Segundo Comblin, “As narrações da morte de Jesus constituem uma parte bem discutida dentro dos evangelhos. Trata-se de textos solenes com todas as aparências de um drama. Tudo leva a crer que as narrações se formaram no contexto das reuniões nas quais os discípulos evocavam a memória de Jesus como ele mesmo o tinha ordenado” (COMBLIN, 2011, p. 110).

³⁷³ A via-crúcis seria o caminho percorrido por Jesus do pretório a gólgota, em seu julgamento pela crucificação, em que carregou sua própria cruz. Sabemos que sob sua cabeça, na cruz era inscrito. “Rei dos Judeus” (Macabeus, 15; 26). A via-crúcis de Cristo, desde o Pretório a Gólgota, é narrada pelos quatro evangelhos. Temos no evangelho de João uma maior relação do fato com sua espacialidade. Acredita-se, inclusive, que o evangelho de João difere dos outros três, porque ele parece ter sido mais laborioso no explicar dos fatos para sua leitura; nos outros três argumenta suas passagens para sua evangelização. O que se acredita inclusive que no final do século I d.C., os quatro evangelhos se tornam um único livro.

³⁷⁴ A via-sacra é o caminho percorrido mentalmente pelos cristãos. São 14 passos de Jesus que ocorrem em toda a páscoa de cada ano, significando a morte de Jesus. Segundo Comblin, “Nossa via-sacra guarda uma estrutura pascal. Em cada estação se dá, em miniatura, a paixão, a morte e a ressurreição. Assim a via-sacra de Cristo, concretiza o paradigma de cada existência humana a caminho da sua personalização” (COMBLIN, 1983, p. 27). Encontramos entre os diversos entendimentos sobre a entrega de Jesus ao martírio. Ele oferece o amor por seu sacrifício. Ele não detém, não foge ou simplesmente se opõe à sua tortura da crucificação.

³⁷⁵ Sabemos que a cruz constituía sentido pelas imagens, que permeiam desde o primeiro século I ao III, além deste grafite, como nos aponta Pereira (2002). Segundo o autor, “a primeira representação com a Cruz em momento cristão encontra-se numa inscrição de Palmeira do ano de 134. (...) um jaspe vermelho de Gaza com o Cristo nu de pé, ornando uma aureola de Cruz” (PEREIRA, 2002, p. 25). Temos em outro autor uma definição geométrica à cruz, “o traço vertical representa a unidade de Deus, ou a divindade, de modo geral; ele também simboliza o poder que desce do Alto sobre a Humanidade, ou, no sentido inverso, os anseios da humanidade por coisas mais e mais elevadas” (KOCK, 2006, p. 7). Tal traço vertical que podemos definir o corpo de homem

que o efeito simbólico ganha um discurso religioso semiótico.³⁷⁶ A cruz³⁷⁷ de Jesus crucificado inspira mimeticamente seus cristãos.

A cruz *capitata* que condenou Cristo traz consigo o espetáculo da crucificação que levam os mártires,³⁷⁸ creditar na crucificação suas comunicações.³⁷⁹

O símbolo da cruz³⁸⁰ é composto por dois eixos opostos: o céu e a terra; a vida e a morte; o sol e a lua; o masculino e o feminino. A Cruz Latina,³⁸¹ a mais famosa das formas geométricas que conhecemos de cruz, seu símbolo³⁸² é visto como a tortura e sacrifício ao corpo de cristo nas crucificações públicas,³⁸³ passando a ser inclusive a égide cristã.³⁸⁴

4.3.3. O Messias chegou

O cristo, que em período histórico após o início de um novo modo de festividade diurna por Otavio Augusto, surge ao mundo pouco tempo depois, o Messias dos cristãos.

crucificado na imagem do grafite de Alexamenos. Quanto ao outro traço horizontal, “por outro lado, no traço horizontal vemos a Terra, onde a vida flui e tudo se move no mesmo plano” (KOCK, 2006, p. 7).

³⁷⁶ Segundo Pereira, “A Cruz, até o tempo de Jesus, era instrumento de tortura e morte, portanto, diabólica. [...]. A ‘subversividade’ de Jesus Cristo foi tanta que conseguiu subverter o diabólico em simbólico e revelar as duas faces da Cruz. A partir de então, a cruz deixou de ser apenas, ‘diabólica’, mas também, ‘simbólica’”. (PEREIRA, 2002, p. 14).

³⁷⁷ “Na cruz o crucificado é rei, mas um rei que não é deste mundo” (JO, 18:36-37). “Por isso, acima da cruz de Cristo: Rei dos Judeus” (Macabeus, 15; 26).

³⁷⁸ Apontamos no ano de 180 d. C., em Esmirna, a queima de Policarpo, discípulo do apóstolo de João, no governo de Antonio Pio (86-161 d.C.). Seu governo, apesar de certa proteção aos cristãos, desde o governo de Trajano, é marcado por um dos maiores martírios da história da Igreja Cristã.

³⁷⁹ Segundo Fiorillo, “A pregação na cruz não é persuasão (como o discurso de um senador romano), mas proclamação” (FIORILLO, 2008, p. 88).

³⁸⁰ Speidel, descreve uma origem da cruz em aproximados 3.500 a. C. A ciência não aceita uma relação direta da cruz e a crucificação com a cruz gamada dos egípcios. Segundo Speidel, “Em uma estrela de basalto que se levantava, há 3500 anos, em um dos santuários cananeus da cidade- fortaleza de Hasor, divisamos uma roda de quatro raios, ou seja, uma cruz inscrita num círculo. Encontramos os desenhos rupestre da idade do bronze da localidade Bohyslän, na Suécia. Os artistas egípcios colocaram a cruz gamada na mão dos deuses e reis. (SPEIDEL, 1979, p. 10). Temos também em Pennick, “Desde os tempos mais antigos, a geometria foi inseparável da magia. Mesmo os riscadores de pedras mais arcaicos têm forma geométrica. Eles apontam para um sistema notacional e invocacional” (PENNICK, 2013, p. 12). Rudolf Kock (2006), trata sobre o simbólico da cruz: “A cruz é certamente o mais antigo de todos os símbolos; encontrava-se por toda a parte, sem ter qualquer relação com a concepção de Crmandade” (KOCK, 2006, p. 8).

³⁸¹ Essa cruz é parte da tradição cristã da crucificação de Jesus Cristo. Acredita que esta seja a forma da cruz que crucificou cristo, por causa da citação no evangelho de Mateus, em que fora colocada o título, acima da cabeça de cristo, o que, o suporte vertical é acima do traço horizontal.

³⁸² Segundo Jung, “o suplício da cruz na Sexta-feira Santa, parece, a princípio, pertencer ao mesmo tipo de símbolo da fecundidade que vamos encontrar nos rituais de homenagem a outros “salvadores”, como Osiris, Tamuz e Orfeu” (JUNG, 2008, p. 140).

³⁸³ Pela crucificação, se assume a tortura de um deus. Diferente de outros cultos de mistérios que encontramos sobre uma imortalidade, habita na mítica cristã, uma aproximação com o deus, semelhante ao humano, que anteriormente, não havia entre os homens, semelhante semelhança.

³⁸⁴ Autores como Westhelle (2008) acreditam através da teologia que o signo da “cruz” na sua “crucificação” um símbolo da crmandade: explica-se através da apolética, ou seja, é algo realizado ou completo. A égide tem como sinônimo, o escudo.

Jesus Cristo, é desde de sua tenra infância,³⁸⁵ o fragmento histórico tratado por misteriosos pensamentos libertadores adotados por uma consciência divina. São momentos milagrosos que traduzem uma biografia desconhecida na maturidade das suas estações. Se hoje, como no grafite de Alexamenos, somente se versa um período prospero contado por discípulos narrando desde um acaso da infância, repetindo incansavelmente sua insurgência religiosa a partir dos seus 30 anos de idade, se ilumina o veredicto. Somando seus máximos três anos descritos pelos evangelhos³⁸⁶ seu instante final aclama por cristãos. Se seus fatos são descritos após sua morte, em memória e imaginário ajuntados num único volume em torno do fim do primeiro século. Temos nessas narrativas dos quatro evangelhos aceitos.³⁸⁷ De início, seus apóstolos compartilhavam de forma oral, o “ato dos apóstolos”, dignificando Cristo em todo seu episódio, até sua crucificação etc. Apesar de breves complementos pagãos,³⁸⁸ os escritos dos evangelhos ou as cartas de Paulo etc., nos contam breves momentos da presença do Cristo.

Há também alegações da sua existência por falta de documentação ampliando seus fatos históricos. Jesus Cristo poderia ser confundido com outros movimentos ou por grupos religiosos, indivíduos, comunicações de profetas em Jerusalém. É inclusive tema de alguns historiadores. Nas suas alegações favoráveis, se defende a provável perda histórica de documentos queimados ou destruídos na revolta de 66 d.C.³⁸⁹ São amplas as discussões no tema, em que versões investigam, tentam, repudiam ou confirmam seus fatos.³⁹⁰ O principal apoio para confirmar seus relatos são seus apóstolos simpatizantes que descrevem fatos

³⁸⁵ São dois dos quatro evangelhos que nos contam a infância de Jesus, sem um detalhamento, nos trazem seu nascimento. Não se sabe muita coisa nos trinta anos anteriores de Jesus, temos somente especulações.

³⁸⁶ Marcos, Lucas, Mateus e João. Os dois primeiros não eram apóstolos. Porém seus livros foram considerados canônicos. Apesar de existirem os documentos de Paulo que chegaram através de Roma, suas 21 cartas, (51-64 d.C.), que tratam de suas epístolas, relatos de época.

³⁸⁷ Segundo Marília Fiorillo, seus fatos são explicados a esta forma: “Especulações à parte, tudo indicava que o cristianismo não havia nascido com uma única perspectiva, a da Igreja. A mensagem de um judeu dissidente chamado Jesus não havia sido entendida de maneira uniforme nos primeiros séculos nem tinham só 12 os apóstolos, ou discípulos, que a transmitiram” (FIORILLO, 2008, p. 37).

³⁸⁸ Segundo Fiorillo, que também trata do mesmo tema, “Afora os Evangelhos, isto é, uma literatura de combate e propaganda, produzida por cristãos e para cristãos, Jesus de Nazaré é um ilustre anônimo, talvez o maior deles.

³⁸⁹ E se alguma vez houve, em Jerusalém, um arquivo dos romanos sobre sua condenação e crucificação, os papéis foram destruídos durante a revolta de 66. Assim, as fontes primárias sobre Jesus são praticamente inexistentes. Não há testemunhos contemporâneos, qualquer registro ou a menor evidência arqueológica” (FIORILLO, 2008, p. 152). “A elite letrada greco-romana do século I sequer suspeitava de sua existência, e nem teria porquê, sendo ele mais um entre inúmeros casos de sedição que aconteciam endemicamente na periferia do império” (FIORILLO, 2008, p. 153).

³⁹⁰ Vemos a partir do século II uma persuasão dos seus integrantes, preocupados em transmitir sua religião para membros de camadas superiores. O que temos anteriormente são seus fatos serem espalhados pelas mensagens de libertação nas camadas populares. Vemos assim, segundo Fiorillo, “O cristianismo encorpou teologicamente quando começou a copiar mais e mais ideias e sintaxes gregas, para atrair as camadas letradas da população” (FIORILLO, 2008, p. 37).

cristãos.³⁹¹ Continuamos aceitando seus fatos como uma retórica cristã³⁹² edificando sua escrita em passos orais ocupando memórias de outras localidades. A forma como se amplia sua universalidade, visto o último dos quatro evangelhos, João, em uma demonstração de Cristo, aparentemente se preocupa com os detalhes cristãos como se quisesse explicá-los para outro público ainda não convencido. Faz da ilusão; o imaginário, a persuasão. Vemos parte da nossa confirmação pela passagem do pescador³⁹³ apresentando uma consumação do corpo de Cristo em seu episódio³⁹⁴. Desta forma, podemos associar sua etapa como a segunda realidade.³⁹⁵ A explicação da morte para o espírito, tomando como cena à imagem³⁹⁶ do objeto de culto como morte na cruz.³⁹⁷ Inclusive a curva da sua cabeça pendente para à esquerda desde suas primeiras imagens de Cristo, confirma no mesmo lado na cabeça do asno no grafite de Alexamenos. Apesar da primeira imagem da cruz e da crucificação³⁹⁸ serem somente encontradas em uma plaqueta de marfim no ano de 420 d. C., da nossa era, o lastro das imagens torna seu ícone por seu cristão primitivo.³⁹⁹

³⁹¹ Apesar de citarmos neste parágrafo Maria Fiorillo, seu estudo nos esclarecem e muito sobre a exemplo outros evangelhos “apócrifos”, a autora nos cita sobre o cristianismo primitivo.

³⁹² “A retórica cristã propriamente dita nasce em meados do século II. Antes disso não havia uma preocupação particular com a sofisticada arte de persuadir” (FIORILLO, 2008, p. 37).

³⁹³ No capítulo 19 da Bíblia, no evangelho de João, a narrativa que comunica a pessoa de Jesus, antes sua crucificação, apresenta nas passagens uma semiótica da comunicação contemporânea em Cristo. “E, quando Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito” (JOÃO, cp.19, vers. 30).

³⁹⁴ Segundo Flusser, o cristianismo. “Ela começa da natureza e do espírito, para falar de forma cristã. Então, através do espírito, comprimo para fora a natureza espiritual e a natureza até chegar o homem” (FLUSSER, 2014, p. 87).

³⁹⁵ Vemos a segunda realidade nas teorias de Ivan Bystrina (2009), na qual criamos realidades para explicar a morte sem aplicar os fatos biológicos que consomem um corpo, dando-lhe pela religião, o informe de decisão sobre o inevitável. No novo testamento em João, Jesus responde. “Eu sou a ressurreição e a vida. Quem exercer fé em mim, ainda que morra, viverá outra vez; e todo aquele que vive e exerce fé em mim nunca jamais morrerá. Crês nisso” (João, cp.11, vrs.25-26).

³⁹⁶ Segundo Feuerbach, “O homem fabrica uma imagem de Deus, i.e., ele transforma a entidade abstrata da razão, a entidade do pensamento, num objeto dos sentidos ou numa entidade da fantasia [...]. Para a consciência religiosa é natural e necessário que a sacralidade da imagem se prenda unicamente à sacralidade do objeto” (FEUERBACH, 2013, p. 99-100).

³⁹⁷ Comentamos anteriormente sobre os fantasmas que abrigavam o diabo. Vemos a partir da citação de Feuerbach, sobre o apóstolo João. “Mas assim como a verdade da personalidade é a unidade e a verdade da unidade é a realidade, então a verdade da personalidade é o sangue. A última prova, salientada pelo autor do quarto evangelho com especial ênfase, de que a pessoa visível de Deus não foi um fantasma, uma ilusão, mas sim um homem real, é que fluiu sangue do seu corpo na cruz” (FEUERBACH, 2013, p. 159).

³⁹⁸ Segundo Westhelle, perguntas sobre a crucificação são respondidas pelos próprios acontecimentos. As respostas assumem formas variadas, sempre compreendendo que ela é um evento que tinha de acontecer para cumprir a economia divina. Ela pode ser entendida como um ato de expiação, um sacrifício, uma oferenda de satisfação, uma batalha perdida para o diabo a fim de triunfar a guerra contra o mal (WESTHELLE, 2008, p. 88).

³⁹⁹ Compreendemos que havia a gnose em princípio e o movimento cristão por outro. Temos ciência que tiveram de oprimir os gnósticos para iniciar a religião cristã, tal como concebemos atualmente.

O símbolo da cruz⁴⁰⁰ consoma à mítica do Messias através do seu espírito, visto que a crucificação pública,⁴⁰¹ reservado à via-crúcis,⁴⁰² ocorre em espetáculo como cortejo fúnebre. A crucificação de Cristo, difere da empenação do corpo no seu objetivo de tortura. A crucificação assim, é tomada como o instante memorável cristão agindo por sua mimética na via-sacra representado pela cruz⁴⁰³. Temos assim, os mártires crucificados. Ao debruçarmos em textos da condenação dos cristãos, concluímos que sua representação mimética na crucificação atraía um público pagão atento ao seu espetáculo em ambiente religioso romano. Porém, vemos também que o catalisador do espetáculo dos mártires alarde outros novos cristãos, dando o julgamento de liberdade e serenidade que os textos desta classe tratam seus temas.

Porém no ambiente dos espetáculos romanos, o público em geral, antes de se identificarem como cristãos, são em parte, seu público estrangeiro, buscando inclusão social e uma religião popular.⁴⁰⁴ Após Augusto,⁴⁰⁵ anunciando ambientes diurnos com espetáculos religiosos, seus sucessores imperadores, percebem no poder persuasivo destes locais nas festividades, uma aproximação do seu público explicando seu tema pelo terror como poder normatizador devidamente encenado. Confirmamos com Guarraffoni, “os combates nas arenas não tinham porque causar estranhamentos e a violência estava plenamente justificada”

⁴⁰⁰ Da pouca bibliografia que temos sobre a sentença na cruz e uma crucificação dos corpos, vemos que a tortura anterior a Cristo, não teria o mesmo apelo espetacular que identificava um herói por esse objeto da cruz em favor do encontro na exposição e tortura do condenado, que tanto se habitou nas mentalidades cristãs, dando até mesmo em identidade cristã.

⁴⁰¹ Temos uma explicação teológica, que Cristo somente fora crucificado, pois em outras penas de morte que existiam frente ao seu tempo, não se constava uma entrega da vida. Por exemplo: Se a morte fosse nele provoca por apedrejamento, decapitação e outros, Cristo não estaria se doando a morte como ocorre na cruz, em que a morte se entrega voluntariamente pelo corpo. É o próprio corpo que consome a morte, e não a morte ser provocado por outrem.

⁴⁰² Segundo Kuryluk, Constantino traz na cruz o símbolo de “triunfo e um talismã”. A autora nos dá essa hipótese, após o combate de Constantino a Maxentius e o uso do símbolo da cruz em 312, assinando o Édito de Milão no ano seguinte: “uma vita que não é uma via crucis é intimamente ligada a cruz (a descoberta da vera cruz é atribuída à sua mãe)” (KURYLUK, 1993, p. 57).

⁴⁰³ Inclusive é este símbolo que separa o Judaísmo do Cristianismo. No século IV d.C., onde o símbolo da cruz é Quando observamos a regulação do cristianismo, após o edito de Milão, seus membros se libertam de uma perseguição. Tal evento é conhecido como o Édito da Tolerância religiosa, nele, em 313 d.C., ocasionaria o combate a perseguição religiosa, dando sua liberdade de culto aos cristãos.

⁴⁰⁴ Comentamos anteriormente, que as religiões de Roma eram reservadas para uma classe, que ficavam excluídas: as mulheres, escravos, condenados, estrangeiros etc. Cristo inclusive, em parte dos seus 40 milagres, dá em atenção suas práticas milagrosas.

⁴⁰⁵ Otavio Augusto (63 – 14 a.C.), inaugura o “pão e circo”, atraindo para os ambientes de culto, festividades diurnas no paganismo Romano. Desde uma religião primitiva romana, sua preocupação era agrícola. Eram cerimônias rituais que explicavam a natureza, ofertadas e cerimoniais pelas defesas na conturbação da natureza. Os espaços religiosos de Roma aplicam o cuique suum, algo como o a proximidade do espírito romano, no vínculo entre o homem e as divindades: sua pax deorum, onde os cultos ofertados permeavam um perfeito elã entre os deuses e os homens. São após sua identidade na crucificação e em Cristo, parte de um espetáculo simbólico buscando a atenção pública, dada por seus imperadores, atraindo um público em busca da novidade nos espaços de jogos.

(GUARRAFFONI, 2005, p. 52). A dor e o medo, eram parte do espetáculo. Qual melhor fosse real suas encenações mais atentas era o público. A crucificação dos cristãos inclusive, dado o temor frente a sua dor, causa mais emoção ao seu público atento. Concluimos, que uma popularidade do imperador, dependeria inclusive, muito da criatividade promovendo jogos cênicos, que trouxesse uma emoção em seus causos espetaculares. Acreditamos na popularidade aumentada pelo público atento na crucificação dos condenados, compartilhando formas exatas de exibição,⁴⁰⁶ sendo assim, ampliado seus espaços⁴⁰⁷ nestas condenações públicas do tema cristão.⁴⁰⁸

Supomos também, que seria bem possível haver regulações imperais imprimindo espaços sagrados na *Urbs* Romana como demonstrações das diferenças reguladoras através da mentira para uma verdade. A verdade daria ao seu público, o alicerce de uma dualidade religiosa, preservando o bem à Roma eliminando o erro estrangeiro. A distribuição do correto, promove também seus espetáculos pagãos, alimentando um público interessado em espetáculos como dos cristãos. Vemos que os cristãos, além de distribuidor um sentido ideológico na busca da religião popular do imperador, era o erro, por ser parte de um estrangeiro adentrando seu espaço religioso. Se o entendimento da propagação da tortura da crucificação era vista pelos imperadores romanos como tema de público,⁴⁰⁹ o medo explicado,⁴¹⁰ o sarcasmo ao estrangeiro,⁴¹¹ seriam atendidas nas necessidades do controle do público pela *pax romana*.

⁴⁰⁶ Compreendemos que os cristãos serviriam Roma para saciar cada vez mais um público sedento de inovações nas apresentações dos jogos, e que antigos temas mitológicos se perderiam no interesse de uma plateia. Veríamos assim que o tema da via-crúcis se formaria no entorno de uma verdade, dada sua extenuante presença repetida por gerações nestes espetáculos romanos, independentemente da sua base religiosa, implicasse em sua mentira.

⁴⁰⁷ Os espaços que promoviam os espetáculos romanos eram o encontro do sentido na *Urbs*, com seus ideais religiosos pagãos. As crucificações dos cristãos eram dadas neste mesmo espaço semiótico, mesmo que compreendêssemos nelas outra religião, sua presença regularia uma promoção romana.

⁴⁰⁸ Porém, existe uma contradição na nossa hipótese, pois a Igreja teria feito o alarme destas ocorrências dos mártires, catalisando o ódio pelos sacrifícios pagãos e seus espetáculos, e se apegando em defesa da sua posição cristã.

⁴⁰⁹ Vemos por poetas satíricos da literatura imperial romana, Juvenal, um poeta que se relaciona com o cotidiano, citando que eram vendidos aos montes, os poemas mitológicos. Ele satirizava seus temas, porém na nossa tentativa de demonstrar um público em busca de inovações.

⁴¹⁰ Segundo Russel, “O ódio e medo, poder-se-ia dizer, são características humanas essenciais: a humanidade sempre sentiu e sempre sentirá”. “O medo constitui a base do dogma religioso, bem como outras coisas na vida humana. O medo dos seres humanos, individual ou coletivamente, domina grande parte de nossa vida social” (RUSSELL, 1960, p. 34-40).

⁴¹¹ Os romanos tinham muito o costume do sarro, do jocoso. Vemos na satura sua natureza inaugural religiosa e dramática no livro que trata do início do teatro Latino por Tito Lívio: “entre outros meios para aplacar a ira dos deuses, foram instituídos os jogos cênicos, coisa nova para o povo guerreiro de Roma, que, até então, se contentar a só com os espetáculos de Circo. O fato em si não foi de grande importância — como acontece geralmente em todos os começos —, além do mais, era coisa importada. Sem poesia e sem ação mímica, jograis chamados da Etrúria, dançando com acompanhante de flauta, executavam elegantes movimentos, segundo o costume etrusco. Mas a juventude romana começou a imitá-los, acrescentando, de seu, versos informes, com que

Seria inclusive o gozo das crucificações públicas dos cristãos pelos romanos, que temos sua pequena bibliografia nos relatos escritos de alguns poetas e historiadores dos primeiros séculos da nossa era. Essa forma de satirizar pelas poesias⁴¹² era “uma pestilência” em Roma. Segundo D’Onofrio (D’ONOFRIO, 1968, p. 65) que já comentamos anteriormente, vê na sátira os defeitos humanos, apontando uma moral.⁴¹³ Ele também nos complementa, que às poesias criticavam as religiões estrangeiras toleradas por Roma.⁴¹⁴

Porém, aos poucos, separada dos cultos judaicos,⁴¹⁵ os cristãos fundam através dos seus mártires, um cristianismo mimético diferenciando assim, de outras religiões toleradas em Roma.⁴¹⁶ São seus membros cristãos, enfrentando um espetáculo como punição à tortura. A cruz, liga o símbolo de tortura em seus membros, desafiando seus poderes espetaculares, como identidade religiosa na mimese de crucificação do seu deus. Sua ordem inclusive, descaracteriza o imaginário gnóstico⁴¹⁷ dos primeiros cristãos, para uma permanente crença popular do eterno retorno.⁴¹⁸

se lançavam recíprocas pilhérias e harmonizando as palavras com os movimentos. Assim, tal tipo de representação agradou e, pelo frequente uso, progrediu muito. Atores indígenas passaram a ser chamados ‘histriões’, de nome etrusco *hister*: e já não se lançavam alternadamente, como antes, versos grosseiros e mal feitos do tipo dos *fesceninos*, mas agora representavam sátiras completas e repletas de vários metros, com canto escrito e fixado de acordo com a música da flauta e com os movimentos da dança. Lívio Andrônico, depois de certo tempo, foi o primeiro a abandonar as sátiras e a criar dramas de um único assunto completo. Mas, porque nesta forma de drama desapareceram as risadas, e a licenciosidade desenfreada e a brincadeira eram transformadas, aos poucos, em arte, a juventude romana deixou para os histriões profissionais a representação desses dramas e tomou para si o uso antigo de lançar desafios em versos. Tais desafios tornaram-se, mais tarde, *exodia* e vinham juntos com as *Atelanas* (*Ab Urbe Condita*, VII, 2, 4-7)” (D’ONOFRIO, 1968, p. 30-31).

⁴¹² Quem escrevesse mais e mais depressa devia ser uma forma comum de desafio entre os literatos da época.

⁴¹³ Segundo D’Onofrio: “O ofício do escritor de sátiras é apontar os defeitos e os vícios da sociedade, sem que se preocupe com as causas ou sugira os remédios. Todavia, muitas vezes, o poeta satírico toma o lugar do moralista e insinua os medicamentos que ele acha idôneos para a cura do mal (D’ONOFRIO, 1968, p. 71).

⁴¹⁴ Uma liberdade nas práticas religiosas e seus pensamentos eram respeitados pelos Romanos, mesmo os aceitando até ao seu panteão. O estrangeiro, mesmo sendo tolerado, cabia aos seus líderes, o culto divino aos imperadores. Os ritos orgiásticos e a superstição religiosa que ocorriam desde cultos primitivos que percorrem Roma são frente a um fanatismo que levavam até mesmo o seu sacrifício humano para saciar suas divindades. Segundo D’Onofrio, “Entre os cultos mais difundidos no começo da nossa era, os satíricos apontam os das deusas Isis, Cibele, Bona e Belona. [...]. A superstição religiosa e os ritos orgiásticos e violentos abriam caminho para o sacrifício humano e outras formas de fanatismo” (D’ONOFRIO, 1968, p. 108).

Seria conhecido como o Édito da Tolerância religiosa, nele, em 313 d.C., ocasionaria o combate a perseguição religiosa, dando sua liberdade de culto

⁴¹⁵ A cruz é tomada por um talismã que se separa por vez ambas às religiões monoteístas.

⁴¹⁶ Segundo Feuerbach: “A religião cristã se distingue das outras religiões exatamente pelo fato de nenhuma ter salientado tão enfaticamente como ela a salvação do homem. Por isso não se denomina doutrina de Deus, mas doutrina da salvação” (FEUERBACH, 2013, p. 193).

⁴¹⁷ Segundo Fiorillo, “A doutrina *reta* foi inaugurada para contestar a *epinoia* (imaginação) dos gnósticos e oferecer a contrapartida da fé obtusa; para opor o orgulhoso conhecimento dos hereges à piedosa suspensão de todo o julgamento e para estilizar e simplificar ideias como o demiurgo, matéria e mal, vida como vicissitude, salvação como retorno às origens, ignorância como causa do sofrimento” (FIORILLO, 2008, p. 190).

⁴¹⁸ O *amor fati*, o amor do fato, o amor do momento que retorna, que atribuímos a literatura geral e não específica de Nietzsche. É dado o retorno do exato momento no fato, que sempre aparece para Nietzsche, como seu fator poético.

A teodiceia⁴¹⁹ no mártir⁴²⁰ no movimento contrário ao mal que se submete um cidadão em seus ambientes festivos pagãos. A linguagem do mártir atinge um social popular dentro e fora das arenas dentre um estado romano, dado seu modelo heroico⁴²¹ no deus cristão. São seus vários exemplos se sacrificando por um sentido cristão, negando assim, a dada purificação pagã secular. Vemos nas mortes dos mártires sendo justificadas lentamente pelo cristianismo nos centros pagãos em suas demandas religiosas. Justificar à morte no ideal do deus cristão crucificado. Observamos inclusive, que o poder da revelação da morte, permite o controle social. É neste quesito inclusive, que se atribui geralmente uma distribuição mental civilizadora, além de água e alimento. Porém, vemos os primeiros mártires produzindo seus causos iniciais involuntários em Nero, até seu auge voluntário nos mártires dos próximos séculos, distribuindo a morte assegurada em cristo. Por sua mimese o mártir molda mentalmente o desafio da justificativa de sacrifício em morte. Ser pregado em uma cruz, ou se entregar em sangue, o eleva ao mesmo martírio de cristo, sendo sangue do seu sangue, oferta da sua oferta, sendo dor por sua dor, morte por sua morte etc. Desta forma, capilarizam uma pregação do bem contra o mal através da mimese em cristo. Mártires como Inácio,⁴²² Irineu⁴²³ Perpétua,⁴²⁴ Cipriano,⁴²⁵ dentre outros, até Telêmaco um último mártir

⁴¹⁹ Uma bondade infinita do seu deus, enfrentando um mal que seriam os romanos. Ao exemplo dos mártires, vemos seus enfrentamentos, como sua causa da elevação de um bem.

⁴²⁰ Os mártires eram testemunhas de Cristo, elevando neles, seu modelo heroico por imita-lo em nome da sua paixão. Encontramos alguns mártires nos modelos heroicos das suas designações religiosas. Citamos, alguns do livro de (O'REALLY, 2005) ou mesmo no celebre livro preto na pesquisa de Ferreira (2011).

⁴²¹ Encontramos seu paralelo heroico quando em Jung descreve o mito do herói. O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício "heroico, no qual sempre morre" (JUNG, 2008, p. 142). O herói é aquele que o mártir deseja por imitá-lo.

⁴²² Há uma tradição que Jesus tenha dado um beijo na testa de um menino loiro. Chamava-se Inácio, apóstolo de João. Inácio, fora vítima das perseguições aos cristãos no governo de Trajano. Com a vitória de Trajano ao território de Antioquia, obrigou ao povo invadido que prestassem sacrifícios aos deuses romanos. Como já havia se difundido e conquistado seguidores, Trajano se vê obrigado a elimina-los. Inácio, vendo o massacre, se entrega a Trajano, se identificando como líder deste povo cristão. Inácio, em julgamento por Trajano, defende na crucificação de Cristo, seu Salvador. Trajano imediatamente envia-o a Roma e lá ordena que Inácio seja condenado aos jogos no anfiteatro. Inácio é devorado pelas feras no ano de 107 d.C., aproximadamente. Ele se torna um defensor dos cristãos.

⁴²³ Irineu, no ano de 180 d.C., ensinado pelo também pelo mártir Policarpo, discípulo de João.

⁴²⁴ No governo de Severo (145-211 d.C.), a mártir Perpétua, entregue às feras, forneceu o êxtase a plateia entusiasmada, seu fim foi o esfaqueamento. No governo de Décio (201-251 d.C.) e Valeriano (200-260 d.C.) temos os maiores números de mártires e perseguições.

⁴²⁵ O Cipriano que citamos do século III d.C. era um feiticeiro e, visto sua posição frente ao cristianismo que se formava, o mártir Cipriano de Antioquia queima seus livros, se dedica a religião e até se torna bispo de sua cidade. Ele se torna um convertido ao cristianismo, era companheiro de estudos de Eusébio de Cesaréia. Os motivos de sua conversão se devem ao episódio de um enamorado a figura de Justina, uma devota do cristianismo, não ter aceitado Aglaide como seu esposo, o que faz nela pedir que Cipriano vença a religião cristã, e traga a moça para ele. Cipriano não consegue tirar pelo Demônio, o cristianismo do coração desta moça, o que

anotado por Cesaréia,⁴²⁶ apresentam na sua voluntária vontade de entrega de morte, uma nulidade do sentimento de dor que alegra o ambiente de espetáculo pagão. Os primeiros desses discursos se dão a partir do mártir Inácio de Antioquia (35- 107 d.C.), um bispo, ante seu enfrentamento como pena de morte diante do espetáculo de feras, promovido por sua condenação no anfiteatro no governo de Trajano, (53-117 d.C.) Inácio nem mesmo se incomoda com o espetáculo ou sua delicada situação, ele somente cruza seus braços, e aguarda calmamente os leões o violentarem, matando ele na sequência. Vemos que essa sua calma é o julgamento de serenidade encontrado em diversos discursos desses mártires cristãos.⁴²⁷ Vemos que esse aspecto de serenidade movimenta inclusive uma classe superior, visto que essas condenações, não surtem mais o efeito de um espetáculo, mas sim, sua ameaça do império romano pelos mártires. Um membro participante do concílio de Niceia,⁴²⁸ Eusébio de Cesaréia, explica um empenho em combater às maldades dos jogos e espetáculos romanos. Ocorre o mesmo nos textos do padre Tertuliano já celebrando os mártires, escrito nas apologias, Tertuliano, afirma: “o sangue dos mártires é a semente da igreja”. Dois séculos depois, Eusébio de Cesaréia⁴²⁹ escreve alguns livros, inclusive um deles, atribui a

lhe orienta e diz em verdade: “ o Deus dos cristãos era o supremo senhor do céu, da terra e do inferno e que ele não podia nada fazer contra o sinal da cruz com que Justina continuamente se amava. ” (SÃO CIPRIANO, 2011, p. 14).

⁴²⁶ Acreditamos que, com o fim dos mártires cristãos, dado seu último mártir, ergueu-se, a cruz sobre o capitólio, encerrada no governo de Constantino, com o fim das perseguições aos Cristãos. A perseguição aos cristãos somente finaliza no governo de Constantino, sinalizando uma mudança no discurso e no molde como se olharia tal homem cristão, alterando por vez, sua antiga visão. Constantino inclusive, após vencer a disputa com Maxêncio, doa fundos aos bispos da Igreja para elas serem reconstruídas. Todo o drama histórico que envolve a vinda do messias à Jerusalém, sua vida intercalada por episódios, até sua ocupação religiosa em Roma, confunde qualquer pesquisador que trate do seu tema. Jesus e o Cristianismo. Quando a religião passa a ser controlada pelo estado, e nessa instituição todo o seu universo é institucionalizado por um poderio hierárquico católico, a queda se deve ao ideal do estado e neste caso, o seu messias. Maxêncio toma a Itália como seu território no ano de 312. Em conflito com Constantino, perde a batalha conhecida como Monte Milvio. Nesta batalha, a crisma e ou uma cruz revelada na véspera desta batalha em sonho para Constantino, se torna um conflito através da literatura de Eusébio de Cesaréia.

⁴²⁷ Em outros relatos dos mártires, em atos como nos anais de Baronio, no ano de 290 da nossa era. Nos anais de Baronio, é citado O'Really (2005) em seu livro sobre os mártires. O texto é um pouco confuso em relação às citações nos dados do texto, porém, em um trecho do seu livro na página 55, cita três mártires que após serem atacados no anfiteatro por suas condenações, os mártires são retirados com ossos quebrados e ensanguentados a pedido de Petrônio Maximus por guardas que se negam a fazer tal ato, e seus guardas, pedem para que homens comuns retirassem seus corpos, prosseguindo pelas ruas da cidade.

⁴²⁸ O primeiro concílio, o concílio de Niceia, trouxe além de uma profunda rivalidade entre os arianos, Ário, e seus bispos. Ário punha-se a crer que Jesus Cristo como o Salvador, subordinando o Filho ao Pai. Por outro lado, os trinitaristas, os futuros católicos, explicavam pela trindade do nome do Pai, do filho e do Espírito Santo. O concílio, tentava demonstrar um deus humano, o que gerou diversos conflitos após seu concílio, permanecendo o trinitarismo.

⁴²⁹ Aparentemente, Eusébio de Cesaréia muito se aproximou de Constantino naquilo que é sua conversão ao cristianismo. Eusébio escreve obras dogmáticas e se torna contra as obras arianas. O autor tem uma extensa lista de obras literárias, citamos brevemente as obras que citam Constantino e os mártires cristãos. Suas obras são voltadas ao universo cristão.

Constantino, seu contemporâneo e imperador Romano que promove o concílio de Nicéia.⁴³⁰ Os livros de Eusébio, são considerados de suma importância revelando os acontecimentos cristãos.⁴³¹ Inclusive, Eusébio, é o principal colaborador sobre o enfrentamento pagão por descrições nos mártires. Sua observação nos mártires é na aderência em Cristo, quando ele se oferece e não questiona em sua crucificação. Inclusive, vemos que o tema de encontro dado por Cristo à morte na cruz, por ser abduzido por sua morte entregada, traduzida pelos mártires em seu sentido semiótico.

A partir desses mártires, vemos inclusive que suas imagens funerárias, vão sendo tomados pelas intenções de uma igreja formando seus santos. O texto de Belting (2012), o autor trata de imagens de culto, encontrando nos santos cristãos, imagens de diferenças em cidadãos quaisquer no culto nos santos. Belting, trabalha sua teoria acerca dos retratos funerários, sendo sua porta de entrada da imagem para uma permissível imagem cristã que vão se aderindo a religião iconofoba, porque as tais imagens se permitiam aos defuntos nos sepulcros. Dada sua hipótese, ele confirma inclusive, “que a imagem comemorativa poderia converter-se em imagem de culto.” (BELTING, 2012, p. 114). Vemos inclusive, que a função das imagens funerárias dos primeiros cristãos, em seu sepulcro, poderia inclusive, render o seu culto. Inclusive, para confirmar nossa hipótese, apoiado em Belting, vemos no culto das imagens, sua possível relação com o objeto que o promove o novo paralelo do seu culto cristão na imagem. Segundo Belting: “Uma pintura mural romana do final do século IV nos conduzem ao início das imagens dos santos.” [...]. Ao que parece que se veneravam relíquias dos mártires Cipriano, Justina e Teoctisto, pois seus nomes aparecem em um grafite.” (BELTING, 2012, p. 113)

Assim, o ato heroico do mártir cristão, religa o acontecimento pela imagem sepulcral, em seu culto. Mesmo que a cruz é assumida como o papel místico ao homem cristão, o uso no cristão em ambiente pagão, é conceito de encontro no objeto com Deus, sendo inclusive julgamento pelo objeto. Os mártires são testemunhas, em suas mimeses. Se faz com que uma compreensão do amor subjugado injustamente a Cristo, seja uma honra por

⁴³⁰ O livro inacabado pela morte antes do seu fim, *A vida de Constantino*, é observada como um livro que traz o julgamento ao imperador e o cristianismo. Sua escrita é purificada na ação deste imperador, quando em tal conversão, se tal figura central do cristianismo, marcando uma liberdade na sua evangelização. O autor também escreve o louvor em “A vida de Constantino”, e é neste livro de Eusébio, que encontramos o discurso protetor no imperador após se tornar como cristão. Segundo DellaTorre, é no plano discursivo que a nova identidade cristã é construída por Eusébio de Cesaréia e o próprio discurso é o elemento de unidade fundamental neste novo momento do cristianismo (DELLATORRE, 2008, p.10).

⁴³¹ Vemos no artigo de Della Torre (2008) o exemplo sobre o imperador cristão dando a salvação cristã. “Porém, mais que ocupar-se da unidade, Eusébio de Cesaréia argumenta que a função do imperador cristão da qual Constantino é seu modelo é zelar, de um modo mais amplo, pela salvação do gênero humano” (DELLATORRE, 2008, p. 8).

suas paixões em oferta no religare cristão do ícone.⁴³² O conceito do *religare*⁴³³ é atribuído aos cristãos. A *religio*⁴³⁴ são crenças Romanas nos antepassados de divindades internas e externas. Marco Tulio Cícero (106-43 a.C.), já explicava através do seu estoicismo em período de República, uma contribuição do único Deus.⁴³⁵ Mesmo assim, a *religio* romana, passa a ser vista como um sistema escrupuloso de crenças por uma *religare* cristã.⁴³⁶

Se o grafite de Alexamenos, não é visto ou apontado como uma imagem de culto, o seu artista, implanta pela cruz, o culto no objeto em seu pensamento. O grafite, mesmo sendo privado e não estando em local de culto, afasta para alguns autores as suas possibilidades de culto. Porém, se o cotidiano de Roma, em seu tecido social, o cristianismo era forma inovadora de inclusão social, através de um culto e possibilidade de heroísmo na

⁴³² Segundo Belting, “O ícone é a primeira e mais importante imagem de culto que possuiu o cristianismo. Se converteu o culto a imagem em uma condição formal do mesmo.” (BELTING, 2012, p. 109)

⁴³³ Os pontos observados pertinentes às mudanças de sentidos religiosos que são apresentados nos textos, são apontados por Azevedo (2010), no qual, cita escritores como Tertuliano, Lactancio e Cícero, dando-nos suas diferenças nos conceitos. Segundo Azevedo: “Nos escritos de Tertuliano, como *Ad nationes* e *Apologeticum*, ambos redigidos no ano de 197, a passagem dos deuses múltiplos ao Deus único é a passagem do erro à verdade, [...] opondo à Roma na religio, vã porque seus deuses não existem, a vera religio veri Dei. São apresentados dois sistemas religiosos, um deve substituir o outro, o erro deve ceder lugar à verdade”. Tertuliano vê a religião pagã como fruto de uma interpretação deformada da verdade contida na Bíblia, o que explicaria os possíveis pontos em comum entre pagãos e cristãos, e a superioridade desses últimos. Cícero propunha para a religião romana, e sim no laço de piedade através do qual estamos ligados a Deus; aos homens cabe servir e obedecer ao deus único e verdadeiro²⁸. Na sua visão, são supersticiosos aqueles que têm vários deuses, já que o verdadeiro homem religioso é aquele que dirige suas preces a um único deus, ao verdadeiro Deus cristão. [...] da negligência para com Deus a uma relação reconstruída com Ele agora recolhido, recolocado no centro da atenção e do amor do homem. Lactancio entre a “verdadeira “religião e a falsa, a superstição, vem da utilização dos oráculos. Essa preocupação com a superstição” (AZEVEDO, 2010, p. 91-93). Vemos que o termo *Religare* é disposto por Santo Agostinho já no século V, após sua tentativa em oposição a Cícero, encontra seu meio termo em *Religare*, em vez de *Relegere* e *Religere*. Santo Agostinho encontra no termo sua etimologia como a busca de ligação entre deus e o homem. Santo Agostinho encontra o termo, após sua leitura em Lactancio.

⁴³⁴ Encontramos o termo *religio* ao sistema religioso no Ocidente, o cotidiano dos cultos romanos. Segundo Azevedo: “O sentido de religio seria confirmado pelo derivado religiosus que designa o “escrupuloso em relação ao culto” Assim, os dois autores parecem estar de acordo com o fato de que o termo religio, que pertencia ao cotidiano romano, ganhou extrema importância ao ser, de uma certa maneira, deslocado de seu contexto original, criando um domínio específico para a religião. Após sua delimitação, esse termo se difundiu e se impôs a todas as outras línguas do mundo ocidental. Os romanos seriam tão orgulhosos da sua religio que teriam se auto-proclamado, entre todos os povos, o mais religioso: “se nós nos compararmos às nações estrangeiras, nós podemos parecer iguais ou mesmo inferiores nos diferentes domínios, menos em religião, isto é, no culto aos deuses, onde nós somos de longe superiores” (AZEVEDO, 2010, p. 91).

⁴³⁵ Temos Cícero, o escritor romano (106-43 a.C): “Cícero propunha para a religião romana, e sim no laço de piedade através do qual estamos ligados a Deus; aos homens cabe servir e obedecer ao deus único e verdadeiro. Na sua visão, são supersticiosos aqueles que têm vários deuses, já que o verdadeiro homem religioso é aquele que dirige suas preces a um único deus, ao verdadeiro Deus cristão” (AZEVEDO, 2010, p. 93). Vemos nas passagens de Tertuliano de Cartago (160-220 d.C.) ou por Lucius Lactancio (240-320 d.C.).

⁴³⁶ “É por essa razão que, no princípio, há sempre um símbolo, cuja multiplicidade de sentidos será maior possível e cujo caráter indeterminado e indeterminável o mais marcante. [...]. Os símbolos se reúnem em torno da coisa a ser explicada, compreendida e interpretada. O ato de conscientização consiste no agrupamento de símbolos ao redor do objeto, todos eles circunscrevendo e descrevendo, a partir de vários lados, o desconhecido. Cada símbolo desvela outro lado essencial do objeto a ser percebido, aponta para outra faceta do seu significado. Somente o cânone de tais símbolos congregados em torno do centro em questão, o grupo simbólico coerente, pode levar a uma compreensão daquilo para que os símbolos apontam e tentam exprimir” (NEUMANN, 1995, p. 26).

imagem funerária, Alexamenos, por si, não poderia ser excluído de tal afirmação com sua imagem. Poderíamos até mesmo julgar, que habita uma moral no cristão mártir visto por Alexamenos. Podemos em tentativa desses mártires atentar em sua imagem a porta para o seu culto. Se Alexamenos grafita um asno ou burro, se sua palavra na imagem buscou uma definição romana, seu animal seria uma memória visível do asno defendido aos cristãos por Tertuliano. A imagem do grafite, assume por sua capilaridade, a explicação de Tertuliano que associa nos cristãos, o asno dos judeus, (imagem de perseguição ao seu povo pelos romanos). Acreditamos nisso, pois, Tertuliano de Cartago, teve que provar em frangalhos pequenas provas de um serviço de cristo presente em terra. A insistência na fagulha mítica se devia ao movimento popular de inclusão religiosa nas margens sociais de Roma. Se sua verdade é assim, nossa verdade, o grafite decidiu antecipadamente revelar o asno como reflexo religioso da imagem de Cristo. Se são somente suposições hipotéticas, seu real sentido permanecerá imóvel ao seu tempo, causando e provocando uma discussão, infundada em defesa e acusação.

5. CONCLUSÃO

Iniciamos nosso trabalho, analisando os efeitos das imagens pela mediação do homem. Vimos que as imagens poderiam desdobrar desde o consumo econômico dos seus objetos na sua possível figuração parietal. Posteriormente, percebemos o turbulento período histórico de Roma, no conceito das imagens, desenvolvendo no ser humano um reflexo do seu poder por uma estética, dando no sentido as imagens de alternâncias público e privado. Para encontrar as imagens públicas, vemos a Roma celebrando seus jogos nos ambientes de espetáculos religiosos, produzindo imagens com temas para o público fiel. Para uma imagem privado, encontramos nos grafites, uma comunicação cotidiana dos seus populares. Compreendemos que os efeitos destes espetáculos buscavam resultado por discursos de culto, escapando por vez nas imagens privadas dos grafites. Vemos espetáculos buscando na criatividade dos seus jogos, a frequência do seu público. Porém, além de uma criatividade constante, os jogos deveriam trazer cenas reais, sendo aguardados na tortura, repúdio ou regozijo, alimentando o lado popular dos imperadores, e por outro, um desejo popular na solução da urbs romana. Desta forma, encontramos no grafite de Alexamenos, um campo

muito amplo de fatos, sendo reduzidos somente a um grafite cristão por um padre jesuíta (Raffaele Garrucci). Dada a nossa dúvida e descontentamento nos fatos descritivos deste padre e outros autores, o grafite nos trouxe em pesquisa por sua cruz, ao fato primitivo do cristo crucificado. Tivemos de buscar provas históricas e, ao mesmo tempo uma trajetória cristã, dado o seu período político e cotidiano de Roma nos três primeiros séculos da nossa era. Fizemos seus levantamentos históricos-religiosos, como o Judaísmo e outras civilizações, logicamente permeáveis à imagem do grafite, para resolver seu enigma no asno da imagem do grafite. Tivemos até apontamentos de um possível artista e sua arte, participando na venda da sua poesia ou participante de um quadro apontado por outro padre, Tertuliano.

Percebemos, ao longo de hipóteses, o nosso objeto trafegava na mimese da encenação do seu artista. Descartamos Alexamenos desenhando a imagem como uma mimese religiosa de um cristão na parede do pedagogio, como frustração religiosa, sendo perseguido por seu culto, comunicando um desejo na imagem. Em suma, o que nos atentou, foram os cenários de crucificações públicas nos mártires, como tendo na mensagem uma possibilidade heroica nas imagens, dando seu diferencial no homem comum que Belting (2012) aponta o culto dos santos. Trabalhamos a hipótese, em que, para se tornar um mártir cristão, era necessário ser voluntário como cristo em sua condenação por Tibério, sendo crucificado entregando-se na calma do seu espetáculo em Jerusalém. Inclusive, vemos o encontro de um pensamento inovador e libertador em cristo e nos mártires. O mártir encontraria nos espetáculos romanos, a mimese do seu objetivo enfrentando o ambiente das divindades pagãs, explicando sua calma no deus crucificado.

Percebemos que a encenação faria o grande motivador de uma arte cotidiana atrás de novidades, iludindo seus melhores espetáculos cristãos, mesmo que em favor de uma popularidade do seu imperador. A encenação real dos mártires, com suas pessoas comuns, contorcendo sua dor dentro dos espaços cênicos, tornava-os heróis por sua coragem. Aos poucos, com participações como a de Tertuliano e outros, o sentido de tortura no cristão, vai tomando corpo de uma classe oprimida de Roma, lutando por seu espaço. Se a arte oficial só partia de uma Roma, e o grafite parte das suas classes populares, mimetizar o deus dos cristãos, nos daria de sobra, uma magia na imagem do grafite, produzindo seu próprio mártir em espaços populares nos grafites. Em seu testemunho privado na arte o representar do tema cristão em seu próprio culto no espetáculo Romano. Por fim, reafirmamos que o grafite de Alexamenos não seja uma paródia do cristianismo, pois vemos sua mensagem de despedida na imagem. Se observamos o homem acenando para o asno crucificado, vemos que atrás dele, alguns riscos, eles seriam o muro de uma arena romana tomada por um espetáculo. O olhar

sincronizado de ambos traz o olhar da despedida é o cumprimento de uma saudação. Como o grafite fica próximo ao *circus* máximo, descartamos, inclusive o grafite, como oferta animal na oferenda do sacrifício animal ocorrendo na imagem. De qualquer forma, são suas diversas hipóteses que ampliam o objeto central deste trabalho. Acreditamos, inclusive, que sua conclusão, não é tema encerrado. Sua discussão ampliaria seu tema e desenvolvimento reflexivo. Nosso tema escolhido, participa de um percurso intocável da história. O grafite de Alexamenos, nos auxilia muito neste período por sua imagem, amplia o saber religioso primitivo do cristianismo dos três primeiros séculos, visto o lado obscuro não respondido por claras evidências teológicas. Temos no grafite, o terreno de impossibilidades históricas que encabeçam uma atividade libertadora nos mártires. Apesar de não termos discutido o mimo cristológico como se deveria neste trabalho, o que, ao nosso entender, validaria o grafite na teoria do autor (Margot Berthold). Percebemos que antes de comentar suas atividades cristãs, deveríamos ter direcionado nossos estudos na gênese do cristianismo, com suas possíveis anormalidades históricas. O mimo cristológico já parte dos ensinamentos apostólicos, decifrando e traduzindo seus temas por um teatro cristão. Desta forma, não registramos nosso interesse no cristianismo oficial após sua oficialização religiosa. Preferimos inclusive, nos ater aos espetáculos dos mártires nos espetáculos romanos. Em suma, entregamos felizes nossas diversas hipóteses, não nos apegando há uma em específico, inclusive, damos uma ampla discussão de assuntos ainda a serem encabeçados, ao seu possível leitor atento ao nosso trabalho, dando nele, seu interesse no questionamento sobre o grafite de Alexamenos.

REFERÊNCIAS:

Livros:

ARAUJO, A. A. L; VIEIRA, A. L. B. **O Poder Imperial Romano Representado nas Mãos dos Césares e o Oferecimento de Divertimentos Públicos: Uma Análise sobre as Interpretações Classicistas Concernentes aos Jogos dos Gladiadores.** ED. UEMA: São Luís, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** São Paulo: Martim Fontes, 2008.

BAITELLO, Norval. **O animal que parou os relógios.** São Paulo: Annablume, 1997.

BANDI, Hans-Georg. **ETÀ della Pietra.** IL Saggiatore – Milano: Mondadoria, 1960.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem.** Lisboa: KKYM, 2014.

_____. **Imagen Y Culto.** Uma Historia de la Imagen Anterior a la Edad del Arte. Madrid: Akal, 2012.

Bingemer, Maria C. L. **Violência e religião: Cristianismo, Islamismo, Judaísmo: Três Religiões em Confronto e Diálogo.** Edições Loyola, 2002

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 2011.

BOAS, Franz. **A Mente do ser Humano Primitivo.** Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BORNECQUE, HENRI. **Roma e os Romanos: Literatura, História, Antiguidades.** Ed. Editora da Universidade São Paulo: São Paulo, 1976.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental.** Ed. Palas Athena: São Paulo, 2008.

_____. **As Máscaras de Deus: Mitologia Primitiva.** São Paulo: Palas Atenas, 2010.

CARVALHO, Anna C. Farias de. **Sob o signo da Fé e da Mística: Um Estudo das Irmandades de Penitentes no Cariri Cearense.** Fortaleza: IMEPH, 2011.

CASCUDO, Camara Luis da. **História dos Nossos Gestos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CHAUVET, Jean-Marie. **Dawn Of Art: The Chauvet Cave. One Oldest Known Paintings in the World.** London, Thames and Hudson, 1996.

CHILDE, Gordon. **A Evolução Cultural do Homem.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

COMBLIN, José. **Jesus de Nazaré.** Ed. Paulus: São Paulo, 2011.

_____. **Via Sacra de Ressurreição**. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1983.

COMBLIN, Joseph Jules. **Padre Ibiapina**. São Paulo: Paulus, 2011.

DEBRAY, Régis. **Deus, um Itinerário**: Material para a História no Ocidente. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

DETIENNE, Daniel. **Dioniso a Céu Aberto**. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.

DONALD, Merlin. **Origens do Pensamento Moderno**. Editora Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1999.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.

_____. **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FEITOSA, Lurdes Conde. **Amor e sexualidade**: o Masculino e o Feminino em Grafites de Pompéia. ED: Annablume, São Paulo, 2005.

FERREIRA, Jerusa P. **Cultura das Bordas**: Edição, Comunicação, Leitura. Ed: Ateliê Editorial: São Paulo, 2010.

FEUERBACH, Ludwig. **A Essência do Cristianismo**. Ed. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2013.

FIORILLO, Marília Pacheco. **O Deus Exilado**: Breve História de uma Heresia. Ed: Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**: Reflexões Sobre o Futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a Comunicação na Hélade**. O mito, o Rito e a Ribalta. Ed. Annablume: São Paulo, 2005.

FRAZER, Sir George James. **O Ramo de Ouro**. São Paulo: Jorge Zahar, 1982.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. A interpretação dos sonhos I, Volume IV [1900]. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937-1939). Volume XXIII. Editora Imago: Rio de Janeiro, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo A. **Arqueologia e Patrimônio**. Rio Grande do Sul: Habilis, 2007.

_____. **Grécia e Roma**. Ed. Contexto: São Paulo, 2015.

GALLAZZI, Sandro. **Israel na História**. Seu Povo, sua Fé, seu Livro. Ed. CEBI: Rio Grande do Sul, 2011.

- Garibaldi, Sady. **A Vida dos Doze Césares**. Editora Atena. São Paulo. 1950.
- GRANDAZZI, Alexandre. **As Origens de Roma**. São Paulo: Unesp, 2010.
- GRIMAL, Pierre. **Diccionario de Literatura Grego e Romana**. Ed. Paidós Ibérica: Barcelona, 1994.
- _____. **El alma romana**. Ed. Espasa Calpe: Madrid, 1999.
- _____. **O teatro antigo**. Ed. Edições 70: Lisboa, 2002.
- GUARRAFFONI, Renata Senna. **Gladiadores na Roma Antiga: dos Combates às Paixões Cotidianas**. Ed. Annablume: São Paulo, 2005.
- HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. Coimbra: Editoria Coimbra, 1987.
- HOORNAERT, Eduardo. **Crônica das Casas de Caridade Fundadas pelo Padre Ibiapina**. São Paulo: Loyola, 1981.
- JUNG, Carl. G. **Símbolos de Transformação**. Análise dos Prelúdios de uma Esquizofrenia. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1999.
- KURYLUK, Ewa. **Santa Veronica e o Sudário: História, Simbolismo, Lendas e Estrutura da Imagem “verdadeira”**. Ed: Ibrasa: São Paulo, 1993.
- LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra: 2 - Memória e Ritmos**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- _____. **Os Caçadores da Pré-História**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- _____. **As Religiões da Pré-História**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LÈVY-BRULL, Lucien. **A Mentalidade Primitiva**. São Paulo: Editora Paulus, 2008.
- LOTMAN, Iuri. M. **La Semiosfera III: Semiótica de las Artes y e de la Cultura**. Ed. Frónesis Catedra: Madrid, 2000.
- MACGILLIVRAY, J. A. **Minotauro**. Ed: Record: Rio de Janeiro, 2002.
- MAISTRE, Joseph. **Tratado sobre los Sacrificios**. Ed. Editorial Sexto Piso: México, 2009.
- MARTIN, Gabriela. **Pré-História do Nordeste do Brasil**. Recife: UFPE, 2013.
- MAUSS, Marcel. **Esboço de uma Teoria Geral da Magia**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____; HENRI, Hubert. **Sobre o Sacrificio**. Ed. Cosac Naify: São Paulo, 2005.
- MORIN, Edgar. **O Enigma do Homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **O método 4.** As ideias: habitat, vida, costumes. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **O paradigma perdido.** A natureza Humana. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

MOSSÉ, Claude. **Alexandre, o Grande.** Ed. Estação Liberdade: São Paulo, 2004.

MURRAY, Sidman. **Coerção e suas Implicações.** Ed: Livro Pleno: São Paulo, 2009.

NEUMANN, Erich. **História da Origem da Consciência.** Editora Cultrix: São Paulo, 1995.

PENNICK, Nigel. **Geometria Sagrada.** Ed: Pensamento-Cultrix: São Paulo, 2013.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro.** Ed. Brasiliense: São Paulo, 2012.

PEREIRA, José Carlos. **O Paradoxo da Cruz:** o Diabólico e o Simbólico; um Estudo da Teologia da Cruz. Ed. Arte &Ciência: São Paulo, 2002.

PESSIS, Anne-Marie. **Imagens da Pré-História:** Parque Nacional Serra da Capivara. Piauí: Fundação Museu do Homem Americano-Fumdam, 2003.

PREVI, Filomena Fortuny. **Marcial:** Libro de Espetáculos. Ed. Editum: Murcia, 1983.

O'REILLY, A. J. **Os mártires do Coliseu:** o Sofrimento dos Cristãos no Grande Anfiteatro Romano. Ed. Casa Publicadora das Assembleias de Deus: Rio de Janeiro, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **A Construção do Olhar:** O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RAMPAZZO, Lino. **Antropologia, Religiões e Valores Cristãos.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, Arte Visual.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

RUBINGER, M. M. **Pintura Rupestre:** Algo mais do que Arte Pré-Histórica. São Paulo: Enterlivros, 1979.

RUSSEL, Bertrand. **Porque Não Sou Cristão.** Ed. Livraria Exposição do Livro: São Paulo, 1960.

SÃO CIPRIANO. **O Bruxo:** Capa Preta. Ed. Pallas: Rio de Janeiro, 2011.

WATSUJI, Tetsuro. **Antropologia del Paisaje:** Climas, Culturas e Religiones. Ed. Ediciones Sígueme: Salamanca, 2006.

WULF, Christoph. **Mimese na Cultura: Agir Social, Rituais e Jogos, Produções Estéticas**. Ed. Annablume: São Paulo, 2004.

Artigos:

ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. **Diversões públicas em Roma: da fase republicana à fase imperial**. Archai: Revista de estudos sobre as origens do pensamento ocidental, n. 2, 2010.

AZEVEDO, Cristiane A. de. **À Procura do Conceito de *Religio*: entre o *relegere* e o *religare***. Revista Religare, Volume 1, p. 90-96, 2010.

BANDEIRA, Andréa. “**As Beatas de Ibiapina – Relações de Gênero na Administração das Casas de Caridade do Padre Ibiapina (sertão-Norte do Brasil, 1860-1883) ”**. 18º Redor. Universidade Federal Rural de Pernambuco, UFPRE. Tema: Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no Campo da Militância e das Práticas. Recife, 2014.

BAPTISTA, Natan H. T. **O circo como Templo Idolátrico em Tertuliano de Cartago (Spect., 8.4; 13.4)**. Romanitas, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 5, 2015.

BASTOS, Marcio Teixeira. **Arqueologia e Ritual: lugares de devoção na Palestina romana**. Romanitas, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 5, p. 39-65, 2015.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CLÍMACO, Joana Campos. **A Alexandria Antiga Refletida pelo Olhar Romano**. Romanitas, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 1, 2013.

COLEMAN, Kathleen M. Fatal Charades: **Roman Executions Staged as Mythological Enactments**. Journal of Roman Studies, v. 80, 1990.

CORSI, S. **A imagem da Mulher Feiticeira como Expressão da Diferença de Gênero em Roma: os poemas de Horácio e Ovídio**. Klepsidra, Revista virtual de História, nº. 27, 2007.

COSTA, M. H. F. **Representações Iconográficas do Corpo em Duas Sociedades Indígenas: Mehináku e Karajá**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 7, 1997.

CUNHA, Maria José; DE SOUSA, Rogério Ferreira. **A Coleção de Antiguidades Egípcias do Museu de História Natural da Universidade do Porto**. Revista da Faculdade de Letras-História, 2006.

DA CUNHA BUSTAMANTE, R. M. **Exclusão na Arena: ‘damnatio ad bestias’**. Revista Dimensões, n. 22, 2009.

DA SILVA, G. Ventura. **Artes do Fazer e Usos do Saber no Império Romano: “lendo” os mosaicos de Antioquia**. Acta Scientiarum. Education, v. 38, n. 3, 2016.

DELLA TORRE, Robson Murilo Grando. **O Discurso de Unidade Cristã nos Textos de Eusébio de Cesaréia**. Unicamp, 2008.

DEZOTTI, M. C. Consolin. **O Mímo Grego: Uma Apresentação**. Itinerários, Revista de Literatura, 1993.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Os Motivos da Sátira Romana**. Revista de Linguística Alfa. Edições: vol. 13/14. Marília, SP, 1968.

EUSÉBIO, Maria de Fátima. **A Apropriação Cristã da Iconografia Greco-Latina: o tema do bom pastor**. Revista *Impactum*, coleções Mathesis, v. 14, Lisboa, 2005.

FERREIRA, Paulo Sérgio. **Marcial e o Teatro**. Revista Humanitas, v. 56, 2004.

FREITAS, Neli Klix. **Representações Mentais, Imagens Visuais e Conhecimento no Pensamento de Vygotsky**. Revista Ciência & Cognição, v. 6, UFRJ, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo A. **A Caricatura Gráfica e o Ethos Popular em Pompeia**. Revista *Clássica*, São Paulo, v. 1, 1992.

_____. **Aspectos da Cultura Popular Antiga: apresentação, tradução e discussão de alguns grafites pompeianos**. Revista Estudos de História, Unesp-Franca 4, v. 2, 1999.

GALLAZZI, Sandro. **Israel na História**. Seu povo, sua fé, seu livro. Ed. CEBI: Rio Grande do Sul, 2011.

GARRAFFONI, Renata Senna. **Contribuições da Epigrafia para o Estudo do Cotidiano dos Gladiadores Romanos no Início do Principado**. Revista História, v. 24. On-line version ISSN 1980-4369, 2005.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. **As Festas Romanas 1**. Revista de Estudos do Norte Goiano, v. 1, n. 1, 2008.

GUARINELLO, Norberto Luiz. **Violência como Espetáculo: o Pão, o Sangue e o Circo**. Revista História, v.26, 2007.

GUARRAFFONI, Renata Senna. **Arte Parietal de Pompeia: imagem e cotidiano no mundo romano**. Revista Domínios da Imagem, v.1, n.1, Londrina, 2007.

HANOTEAU, Marie Thérèse. **Sur les traces d'Epona Dans le Centre de la France**. Revue Archéologique du Centre de la France, tome 18, fascicule 3-4, 1979.

HEILMAIR, Alex Florian. **Imagem e Força da Imaginação em Hans Belting e Dietmar Kamper: possíveis contribuições da antropologia histórica para uma nova Teoria da Imagem**. V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, VCOMCULT, São Paulo, 2015.

KAEFER, José Ademar. **O êxodo como Tradição de Israel Norte, sob a Condução de El e Javé na forma de Touro Jovem**. Revista Horizonte, Belo Horizonte, v. 13, n. 38, 2015.

KOESTERMANN, Erich. **Ein Folgeschwerer Irrtum des Tacitus** (Ann. 15, 44, 2ff.). *História: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, n. H. 4, 1967.

MADRID-MALO, Néstor. **Origen y Evolución de la Estatuaria Ecuestre**. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, v. 1, n. 4-5, 2010.

MARQUETTI, Flávia Regina. **O Espelho de Dana**. *Brathair*, *Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, Vol. 2, Nº 2, 2002.

MONTALVÃO, Sérgio Aguiar. **Jogos de Gladiador como Rito Romano**: das origens religiosas como celebração popular até seu caráter de entretenimento de massa. *Revista Teologia & Cultura: Cibertologia*, 2015.

MOURA, Regina. **Iconografias do Feminino**: mitos, arte e outras representações. *Revista História, Imagem e Narrativas*, URFJ, v. 10, n. 1, Rio de Janeiro, 2010.

NUNO, Simões Rodrigues. **Quae Fuerat Fabula, Poena Fuit**. *Revista Cultura*. Vol. 30, 2012.

RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio. **Los Signos del Zodíaco en Roma**: teoría y práctica docente. *Revista El Guiniguada*. Las Palmas de Gran Canaria, n. 8-9, 1999.

SALES, José das Candeias. **Em Busca do Touro Ápis pelos Caminhos da Mitologia do Antigo Egípto**. *Revista Lusófona de Ciências da Religião*, Ano X, n. 18-19, 2013.

_____. **A Concepção Antropológica Egípcia**: da vida no aquém à existência no além. *Universidade Católica Portuguesa, Revista Gaudium Sciendi*, nº6, 2014.

SEDA, Paulo. **Arte rupestre**: comunicação e magia na Pré-História brasileira. Instituto Brasileiro de Arqueologia - IAB, UERJ, Rio de Janeiro. 2012.

SCHOENBOM, Ulrich. **Crucificado sob Pôncio Pilatos**: a busca de sentido na interpretação da morte de Jesus no Novo Testamento. *Estudos Teológicos*, v. 35, n. 1, 1995.

SERRES, Ricardo Silva et al. **A Tecnologia da Guerra nos Relevos Neo-Assírios**. *Revista de Iniciação Científica da ULBRA*, v. 7, n. 7, 2015.

SOUZA, Jonatas F. de Lima. **Os Judeus nas Histórias de Tácito**: origem e ritos judaicos sob uma ótica romana. In: *III Colóquio Nacional de História Cultural e Sensibilidades*, Caicó, 2013.

SOUSA, Rogério. **A Coleção Egípcia do Museu de História Natural da Universidade do Porto**: A Estatueta de Ptah-Sokar-Osiris. *Revista da Faculdade de Letras*, Porto -PT, Série III, vol. 8, 2007.

_____. **O imaginário Simbólico da Criação do Mundo no Antigo Egípto**. *Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP*, 2006.

TAKLA, Philippe Racy. **Introdução ao Esquema Decorativo da Sala do Trono do Palácio do Rei Ashurnasirpal II**. IV Encontro de história da Arte – IFCH/Unicamp, 2008.

_____. **O imaginário Simbólico da Criação do Mundo no Antigo Egito**: estudos em homenagem ao professor Doutor José Amadeu Coelho Dias, vol. 2, 2006.

TORRES, Milton. **O Nome de Jesus e a Calúnia da Onolatria**: breve análise da evidência epigráfica, literária de arqueológica. Revista Hermenêutica, v. 4, Bahia, 2004.

VERASZTO, E.V. et al. **Tecnologia**: buscando uma definição para o conceito. Revista Prisma Com, n. 7, 2010.

WELBORN, L.L. **The Palatine Graffito**: A Mimic Interpretation. Fordam University; Macquarie University, 2012.

Sites:

Charles Dennis Fisher. **Annales ab Excessu Divi Augusti**. Cornelius Tacitus. Clarendon Press.Oxford.1906. Disponível em: [Dhttp://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077%3Abook%3D15%3Achapter%3D44](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077%3Abook%3D15%3Achapter%3D44). Acesso em: abril, 2015.

Kathleen Coleman. **Martial**: Liber Spectaculorum. Disponível em: <http://blogs.dickinson.edu/latin-poetry-podcast/2012/08/03/a-fabulous-punishment-martial-de-spectaculis-7>. Acesso em: 28/12/2016.

Dickson. M. **M. Valeri Martialis Epigrammation**. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/martial/mart.spec.shtml>. Acesso em: 25/12/2016.

W. Heraeus/J. Borovskij, Leipzig. **Liber spectaculorum** (Epigrammaton liber). Disponível em: http://www.hsauugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Martialis/mar_spec.html. Acesso em: 20/12/2016